

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ**

Збірник статей і матеріалів

**Міжнародної науково-практичної
інтернет-конференції,**

6-7 листопада 2019 року

Полтава-2019

УДК 008:378](062)

А 43

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка
(протокол №4 від 31 жовтня 2019 р.)

Редакційна колегія:

Литвиненко А. І. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (голова);

Кравченко Л. М. – доктор педагогічних наук, професор кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (заступник голови);

Дмитренко В. А. – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Лук'яненко О. В. – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Рецензенти: *Кравченко П. А.* – доктор філософських наук, професор кафедри філософії ПНПУ імені В. Г. Короленка.

Тєвікова О. В. – кандидат історичних наук, доцент кафедри українознавства, культури та документознавства Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка».

А 43 Актуальні проблеми сучасного культурно-освітнього простору: Збірник статей і матеріалів Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (6-7 листопада 2019 р.) 2-ге вид. доп. та випр. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. 156 с.

Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Актуальні проблеми сучасного культурно-освітнього простору» присвячена висвітленню нагальних питань розвитку культури та освіти в умовах сьогодення. Тематика наукових доповідей спрямована на обговорення теоретичних і практичних проблем культури та освіти, зокрема: методолого-теоретичних засад вивчення сучасного культурно-освітнього простору; проблем та перспектив розвитку сучасної гуманітарної освіти; теорії, історії та практики культурологічної регіоналістики; волонтерства, релігійного туризму, фестивального руху та інших новітніх соціокультурних практик; питань розвитку мистецтва в умовах соціокультурної модернізації суспільства.

УДК 008:378](062)

Відповідальність за автентичність цитат, правильність фактів і посилань несуть автори статей.

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019

© Автори статей, 2019

ЗМІСТ

Авраменко Владислав Культурна трансформація інформаційної епохи	6
Бєлишев Олексій Волонтерство як різновид нових соціокультурних практик в Україні	7
Блоха Ярослав, Іваницький Ігор До питання про соціальну справедливість у філософії та медицині.....	10
Богатирьов Володимир Психофізичний тренінг у формуванні професійної майстерності актора	13
Богданович Владислав Вокаліст-виконавець у сучасному соціокультурному просторі	15
Богданович Наталія Популяризація творчості Миколи Лисенка на сучасному етапі.....	19
Винничук Рената Виникнення і розвиток університетської гуманітарної освіти: історико-педагогічний аспект.....	24
Головіна Наталя Мистецтво в контексті інформаційних технологій.....	25
Данилевський Валерій Українські журнали перебудовного періоду як рупори національного пробудження....	27
Дмитренко Віталій, Дмитренко Віта Утопія як соціокультурний проект	28
Жалій Руслан Гуманітарна складова в професійній підготовці майбутніх фахівців з комп'ютерної інженерії в сучасному технічному закладі вищої освіти.....	32
Жалій Тамара Гуманітарна підготовка майбутніх учителів історії та суспільствознавчих предметів в умовах неперервної освіти	34
Захарчук Зоя Створення характеристики дійових осіб на основі аналізу мовно-виражальних засобів драматургічного твору.....	36
Зубченко Олександр Японська поезія епохи Хейан	42
Карнаухова Анна Музично-літературні джерела XVII – XVIII століть та їхнє значення для композиторів наступних епох	45
Касянчик Іванна Ефективність використання художнього фільму на уроках німецької мови	51
Кербут Юлія Регіональні особливості декорування писанок	54
Коваленко Тетяна Застосування сучасних інформаційних технологій у ознайомленні з туристичними маршрутами Полтави.....	60
Комарніцький Олександр До питання про навчальну діяльність студентів Полтавського педагогічного вишу у 20-30-ті роки ХХ століття	62
Кондель Володимир Методологія та застосування загальнонаукових методів у проектній діяльності	65

<i>Кравченко Любов</i>	
Компетентісно-професійний підхід до підготовки фахівців соціокультурного менеджменту.....	67
<i>Кулімова Юлія</i>	
Соціально-комунікативна компетентність сучасного вчителя початкової школи: естетотерапевтичний вимір	70
<i>Лазуренко Валентин</i>	
Сучасні дослідження, направлені на пошук крипти гетьмана Богдана Хмельницького, як реальне наближення суспільства до усвідомлення необхідності створення Пантеону національної пам'яті українських героїв	74
<i>Лебединська Марина</i>	
Моделювання під час музичного заняття з дітьми дошкільного віку	76
<i>Литвиненко Алла</i>	
Полтавщина як осередок формування національно-культурної ідентичності українців кінця XIX – початку XX століть	80
<i>Лобода Дмитро</i>	
Регіональні моделі «ідеального правління» в філософсько-педагогічній творчості ренесансних мислителів XIV – XVI століть	83
<i>Луговський Олександр</i>	
Феномен волонтерського руху в Україні	89
<i>Лук'яненко Олександр</i>	
Фактори розвитку педагогічних колективів радянської України першої половини XX століття.....	91
<i>Ляхман Наталія</i>	
Висвітлення театрального життя Києва у періодичній пресі кінця XIX – початку XX століття.....	93
<i>Маєвська Ольга</i>	
Волонтерство як технологія виховання в учнів соціокультурного сприйняття дійсності у процесі формування художньо-практичної компетентності.....	97
<i>Набок Марина, Каяпинар Гьокальп</i>	
Образ народного виконавця в українських народних думах і турецькій уснопоетичній творчості як виразника етнокультурних цінностей.....	98
<i>Новохатько Аліна</i>	
Культуротворчий і виховний потенціал руху військово-історичної реконструкції.....	101
<i>Ольховська Людмила</i>	
Володимир Короленко в іпостасі науковця-архівіста та музейника.....	105
<i>Піддубна Юлія</i>	
Agar art: симбіоз мистецтва та природничих наук.....	111
<i>Погребняк Марина</i>	
Нові форми театрального танцю в авторських версіях українських балетмейстерів фольк-опери-балету «Цвіт папороті»	113
<i>Полянська Галина</i>	
Синестетичні експерименти на Полтавщині	115
<i>Прилипко Вікторія</i>	
Детермінанти якості гуманітарно-світоглядної підготовки інженерних кадрів	119
<i>Рябуха Анна</i>	
Розвиток сучасної гуманітарної освіти засобами інформаційних технологій	122
<i>Савченко Олена</i>	
Архітектурні шедеври України: Свято-Троїцький собор на Сумщині	123

Сайбеков Максим	
Гіспальська єпископальна школа як осередок освіти у вестготській Іспанії.....	126
Surzhko Lena	
Effects of EU's norm promotion on changes in cultural values of non-member states: case of Ukraine.....	133
Тернавчук Юлія	
Національний музей-заповідник М. В. Гоголя як культурне середовище естетичного виховання молоді.....	134
Тєвікова Ольга	
Культурний архітектурний простір Полтави у контексті релігійного туризму: історичний аспект.....	138
Тронько Анастасія	
Переосмислення античних ідей у європейських художніх школах XVII ст.	140
Усанова Людмила, Усанов Ігор	
Маніпулятивні технології сучасного культурного простору.....	143
Хлопов Андрій	
Формування компетентностей майбутнього вчителя при вивченні дисципліни «Працезахоронна діяльність».....	145
Цебрій Ірина	
Значення драматичного театру у вихованні студентів-істориків.....	148
Цина Андрій, Шах Ірина	
Концептуальні засади застосування засобів театральної майстерності у трудовому навчанні та вихованні школярів	151
Яшан Оксана	
Трансформація радянської пропаганди в 1939 – 1941 роки.....	153

Владислав Авраменко
аспірант кафедри філософії
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)

КУЛЬТУРНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ЕПОХИ

Українське суспільство сьогодні переживає новий етап свого розвитку, вбудовуючись в глобальні процеси формування такого його стану, який дослідники назвали інформаційним суспільством. Процеси інформатизації, орієнтовані на формування інформаційного суспільства, породили культуру, якісно відмінну від культури попередньої епохи. Цей новий тип культури нині виявляє свої перші риси й тому навіть називається по-різному: інформаційною культурою, кіберкультурою, комп'ютерною культурою. Більшість дослідників вважає за краще називати новий тип культури культурою інформаційного суспільства або культурою суспільства, що інформатизується.

Культурна трансформація дуже складна як за змістом, так і за структурою. Вона включає в себе не тільки культуру індустріального суспільства у вигляді елітарної, народної та масової культур, а й різні субкультури, а також інформаційну культуру з такими її елементами як екранна, комп'ютерна культури і культура Інтернету. Найбільш наочно паростки культури інформаційного суспільства помітні у матеріальній сфері. Це пов'язано з появою автоматики, електроніки, робототехніки, інформаційної техніки, глобальних систем зв'язку.

«Єдність культурних форм інформаційного суспільства, – відмічає А. В. Соловйов, – визначається його технологічною основою, тобто інформаційно-комунікаційними технологіями. Таким чином, становлення і розвиток культурних форм інформаційного суспільства укладено в якомусь просторі, архітектура якого складається з комп'ютера як наріжного каменю, інтернету, як всепоглинаючої основи трансформації суспільства, навколо них сформована структура інших технологічних елементів соціокультурного комунікаційного процесу, таких як електронні мережі, супутникові системи, телевізійні, радіо – і телефонні мережі. Проте, в рамках цієї технологічної єдності ми спостерігаємо колосальне різноманіття культурних форм, яке пов'язане з тим, що інформаційне суспільство являє собою культурну систему, яка не була сформована в культурному вакуумі і не є герметичною культурною системою. Інформаційне суспільство – це етап розвитку культури, культурний феномен, що органічно пов'язаний і розвивається паралельно й послідовно з іншими культурними феноменами, а не стоїть з ними в опозиції» [3, с.8-9].

Особливо потрібно наголосити на віртуалізації культурних форм. Остання є однією з основних характеристик інформаційного суспільства в сфері масової культури й полягає в тому, що сучасні засоби масової інформації фактично перестають відбивати дійсність і починають творити образи, симулякри, які й визначають реальність культури постмодерну, або, користуючись термінологією Ж. Бодріяра, її гіперреальність [1, с.71]. Останню можна інтерпретувати як «соціальну віртуальну

реальність». Це віртуальне середовище можна розглядати як специфічну форму дискурсу світу постмодерну.

Віртуалізація сучасної культури характеризується свободою доступу, відкритістю для тих, хто володіє електронними ресурсами; дистанційністю; здатністю до участі в формуванні змісту інформації; ліберальністю і відсутністю жорстких правил і норм; кліповістю й домінуванням візуального над смисловим; розважальним, рекреаційним, ігровим характером; стандартизацією та уніфікацією, пов'язаних із програмуванням варіантів дій суб'єкта й вирішення завдань [2, с. 17-19].

Культура нового суспільства є неоднорідною й суперечливою. Так, обмеження інтелекту людини рамками інформаційної культури в її техніко-технологічному аспекті робить негативний вплив на її духовний світ. Цей вплив на свідомість людини формує обмеження мислення і діяльності їх строго раціональними формами, технократизм мислення, ослаблення міжособистісного спілкування людей, обмеження її свободи. Як наслідок всього цього – переродження культури в технологію.

Список використаних джерел

1. Бодрийар Ж. Система вещей / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Рудомино, 2001. 216 с.
2. Павлова Е. Д. Формы культуры информационного общества. *Обсерватория культуры: журнал-обозрение*. 2008. № 5 (сентябрь-октябрь). С. 11-16. URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/nis.htm?2008_05_1jok
3. Соловьев А. В. Динамика культуры информационной эпохи. РГУ: Редакционное издание, 2009. 236 с.

Олексій Белишев

*аспірант кафедри філософії
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ВОЛОНТЕРСТВО ЯК РІЗНОВИД НОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В УКРАЇНІ

Волонтерський рух в багатьох розвинутих країнах світу є основою системи саморегуляції в суспільстві, адже залучення громадськості до розв'язання суспільних проблем на волонтерських засадах може створити передумови для формування такої системи саморегуляції у суспільстві, коли проблеми, які виникають, можуть бути вирішені за рахунок внутрішнього потенціалу даного суспільства.

Д. С. Лещенко зауважує, що в Україні розвиток волонтерського руху датується початком 90-х років ХХ ст., коли було створено службу під назвою «Телефон довіри», де працювали волонтери-психологи. З 1992 року в Україні почала активно розвиватися мережа соціальних служб для молоді, головною метою якої – реалізація державної молодіжної політики та завдань, окреслених в Декларації «Про загальні засади державної молодіжної політики в Україні» та Законі України «Про сприяння

становленню та соціальному розвитку молоді в Україні». Саме створення центрів соціальних служб для молоді спричинило розвиток активного волонтерського руху в Україні [1, с.39].

Прийняття Закону України «Про волонтерську діяльність» (№ 3234-VI від 19.04.2011 р.) свідчить про визнання державою волонтерського руху як підвалин громадянського суспільства, який виводить його на якісно новий рівень [3].

Статтею 1 даного Закону визначено перелік напрямів волонтерської діяльності:

- надання волонтерської допомоги з метою підтримки малозабезпечених, безробітних, багатодітних, бездомних, безпритульних, осіб, що потребують соціальної реабілітації;

- здійснення догляду за хворими, особами з інвалідністю, самотніми, людьми похилого віку та іншими особами, які через свої фізичні, матеріальні чи інші особливості потребують підтримки та допомоги;

- надання допомоги громадянам, які постраждали внаслідок надзвичайної ситуації техногенного чи природного характеру, дії особливого періоду, правових режимів надзвичайного чи воєнного стану, проведення антитерористичної операції, здійснення заходів із забезпечення національної безпеки і оборони, відсічі і стримування збройної агресії Російської Федерації у Донецькій та Луганській областях, у результаті соціальних конфліктів, нещасних випадків, а також жертвам злочинів, біженцям, внутрішньо переміщеним особам;

- надання допомоги особам, які через свої фізичні або інші вади обмежені в реалізації своїх прав і законних інтересів;

- проведення заходів, пов'язаних з охороною навколишнього природного середовища, збереженням культурної спадщини, історико-культурного середовища, пам'яток історії та культури, місць поховання;

- сприяння проведенню заходів національного та міжнародного значення, пов'язаних з організацією масових спортивних, культурних та інших видовищних і громадських заходів;

- надання волонтерської допомоги для ліквідації наслідків надзвичайних ситуацій техногенного або природного характеру;

- надання волонтерської допомоги Збройним Силам України, іншим військовим формуванням, правоохоронним органам, органам державної влади під час дії особливого періоду, правових режимів надзвичайного чи воєнного стану, проведення антитерористичної операції, здійснення заходів із забезпечення національної безпеки і оборони, відсічі і стримування збройної агресії Російської Федерації у Донецькій та Луганській областях;

- сприяння уповноваженому органу з питань пробації у здійсненні нагляду за засудженими та проведенні з ними соціально-виховної роботи;

- надання волонтерської допомоги за іншими напрямками, не забороненими законодавством [3, с.435].

Р. А. Мороз та П. А. Казар'ян зауважують, що «волонтерство – інструмент соціального, культурного, економічного та екологічного розвитку. Це добровільна, безкорислива, соціально спрямована, неприбуткова діяльність, що здійснюється

волонтерами та волонтерськими організаціями шляхом надання волонтерської допомоги. У свою чергу, волонтерською допомогою є роботи та послуги, що безоплатно виконуються і надаються волонтерами та волонтерськими організаціями» [2, с.193].

Закон наділяє волонтерів такими правами:

- належні умови здійснення волонтерської діяльності, зокрема, отримання достовірної, точної та повної інформації про порядок та умови провадження волонтерської діяльності, забезпечення спеціальними засобами захисту, спорядженням та обладнанням;

- зарахування часу здійснення волонтерської діяльності до навчально-виробничої практики в разі її проходження за напрямом, що відповідає отримуваній спеціальності, за згодою навчального закладу;

- відшкодування витрат, пов'язаних зі здійсненням волонтерської діяльності, передбачених статтею 11 Закону України «Про волонтерську діяльність» (волонтерам для провадження волонтерської діяльності можуть бути відшкодовані витрати на відрядження на території України та за кордон у межах норм відшкодування витрат на відрядження, встановлених для державних службовців і працівників підприємств, установ та організацій, що повністю або частково утримуються (фінансуються) за рахунок бюджетних коштів – О.Б.);

- інші права, передбачені договором про провадження волонтерської діяльності та законодавством [3, с.435].

Загалом аналіз проблем волонтерства в Україні показує, що наразі послуги волонтерів потрібні для розв'язання проблем у сферах соціального захисту, охорони здоров'я, освіти, виховання, охорони навколишнього середовища, спорту і туризму, культури та молодіжного руху, правозахисної діяльності, а також забезпечення національної безпеки і оборони, відсічі та стримування збройної агресії Російської Федерації у Донецькій та Луганській областях.

Список використаних джерел

1. Лещенко Д. С. Правове становище волонтерських організацій в Україні та за кордоном. *Південноукраїнський правничий часопис*. 2008. № 1. С.39-42.

2. Мороз Р. А., Казар'ян П. А. Організаційно-психологічні засади волонтерської допомоги в Україні. *Вісник Національного університету оборони України*. 2015. №3 (46). С.192-196.

3. Про волонтерську діяльність: Закон України від 19 квітня 2011 року № 3236-VI. *Відомості Верховної Ради України*. 2011. № 42. С.435.

Ярослав Блоха

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії
Полтавського національного педагогічного
Університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна),*

Ігор Іваницький

*кандидат медичних наук,
доцент кафедри сімейної медицини і терапії
Вищого державного навчального закладу України
«Українська медична стоматологічна академія»
(м. Полтава, Україна)*

ДО ПИТАННЯ ПРО СОЦІАЛЬНУ СПРАВЕДЛИВІСТЬ У ФІЛОСОФІЇ ТА МЕДИЦИНІ

Актуальність ідеї справедливості для сучасного українського суспільства не викликає суперечок, і дискурс справедливості займає одну з ключових позицій у всьому спектрі політичних течій. Дослідження показують, що уявлення про справедливість мають конкретно-історичний та конвенціональний характер, теоретичні дискусії визначаються не лише логікою розвитку науки, а й тими завданнями економічного, політичного розвитку, модернізації і трансформації інститутів, які вирішуються в даний момент [4, с.18].

Основи філософсько-теоретичного вивчення справедливості були закладені ще Аристотелем. Саме йому належить поділ справедливості на загальну і приватну: перша розглядається як загальна моральна підстава суспільного устрою (або хранителя соціетальної спільноти за Т. Парсонсом), друга – як «морально санкціонована співрозмірність» у розподілі благ та негараздів, у обміні та відплаті за прояв суб'єктами в соціумі певних властивостей. Саме він зацентрував увагу на тому, що справедливість може набувати форми як справедливої рівності (зрівнююча), так і справедливої нерівності (розподільча) [3, с.182].

«Справедливість, очевидно, є рівність, і так воно і є, але тільки не для всіх, а для рівних; і нерівність також є справедливістю, і так воно є насправді, але знову-таки не для всіх, а лише для нерівних» [1, с.128]. Іншими словами, з формальної точки зору справа забезпечення справедливості є справою досягнення належної рівності або належної нерівності [2].

Особливе місце в дискусіях з проблеми справедливості займають перспективи досягнення справедливості по відношенню до здоров'я, які розробляються на перетині епідеміології, соціології, політичної теорії, економіки. Величезну роль в поширенні ідей справедливості щодо здоров'я, у визначенні концептуальних рамок обговорення і програми дій внесла спеціальна комісія з соціальних детермінант здоров'я, створена Всесвітньою організацією охорони здоров'я у 2005 році. Ця комісія прийшла до висновку про те, що розподіл грошей, влади і ресурсів визначають умови, в яких люди народжуються, ростуть, живуть, працюють і старіють. Соціальні детермінанти здоров'я є основною причиною несправедливості по відношенню до здоров'я – несправедливих

відмінностей в стані здоров'я, які спостерігаються всередині країн та між ними. Як зазначає колишній голова комісії М. Мармот (комісія завершила роботу в 2008 р.), нерівність щодо здоров'я викликано поєднанням соціальних програм низької якості, несправедливими економічними механізмами і поганим управлінням [6, с.156].

Актуальність принципу справедливості у сфері охорони здоров'я бере початок з тієї обставини, що сучасна медицина – це складний соціальний інститут, а лікар і пацієнт – лише елементи в загальній системі охорони здоров'я, з її організацією, правилами, плануванням тощо. В умовах дефіциту ресурсів загострюється проблема справедливого розподілу найрізноманітніших благ: доступу до лікування, найбільш якісної допомоги, різним пільгам тощо.

Основний принцип справедливості в біомедичній етиці веде до Аристотеля і гласить: «Кожен повинен отримати те, що йому належить» Але як визначити необхідний розподіл щодо «кожного»? Тут діє наступне правило справедливості: «До рівних потрібно ставитися однаково, а до нерівних – неоднаково». Це положення називають також формальним правилом справедливості, оскільки воно дає лише загальний підхід і вимагає подальшої конкретизації [2, с.69].

Інший варіант цього правила: до всіх треба відноситися однаково, а нерівний розподіл або певні привілеї завжди повинні бути обґрунтовані. Таким чином, «до рівних потрібно ставитися однаково» означає також відсутність необґрунтованих нерівностей і привілеїв [7, с.44].

Показовими в даному аспекті є рішення і рекомендації для розробки заходів на національному рівні та внесення пропозицій в рамках програм міжнародного співробітництва учасників конференції «Соціальна справедливість в охороні здоров'я: біоетика і права людини», які зібралися 7-8 грудня 2005 року в Москві, які були прийняті з огляду на необхідність актуалізації та вдосконалення підходів до питань соціальної справедливості в охороні здоров'я для гарантування дотримання прав людини та етичних норм відповідно до положення Загальної декларації про біоетику та права людини, прийнятої на Генеральній конференції ЮНЕСКО в жовтні 2005 р.

Серед основних рішень даної конференції наступні:

1. Соціальна справедливість в охороні здоров'я знаходить вираз у наступному:
 - a. зміцнення і охорона здоров'я людей без обмежень, з якими б то не було ознаками або індивідуальними характеристиками;
 - b. забезпечення універсального доступу до якісної медичної допомоги;
 - c. забезпечення справедливого доступу до медичних, наукових та технічних досягнень;
 - d. забезпечення профілактичних заходів, спрямованих на запобігання захворюванням, що перешкоджають реалізації людиною свого потенціалу.

Питання соціальної справедливості повинні знайти своє місце в національних планах розвитку охорони здоров'я; їх слід визначати в зв'язку з загальними цілями політики охорони здоров'я і політики соціально-економічного та культурного розвитку [5].

2. Соціальна справедливість в охороні здоров'я повинна реалізовуватися виходячи з таких принципів:

- a. вона повинна ґрунтуватися на потребі кожної людини мати гарне здоров'я;

b. першочергова увага має бути приділена групам, які перебувають в менш сприятливому положенні з точки зору забезпечення медичної допомоги;

c. вона повинна покладатися на можливості і прагнення всіх людей до зміцнення свого фізичного і духовного здоров'я;

d. вона повинна забезпечувати можливості для кожного члена суспільства реалізувати свій потенціал в тих областях, які є для даного індивіда найбільш важливими і цінними [5].

3. Органам державної влади варто:

a. визнати вимоги соціальної справедливості необхідним і специфічним компонентом всієї системи охорони здоров'я;

b. розробити і прийняти закон про біомедичні дослідження;

c. створювати структури, розробляти і здійснювати програми, які відповідають потребам всіх категорій населення, які потребують медичної допомоги;

d. забезпечувати рівноправний доступ до кваліфікованої медичної допомоги;

e. вживати заходів з метою сприяння тому, щоб програми охорони здоров'я були спрямовані на поліпшення соціального становища найбільш вразливих груп;

f. забезпечити правові, економічні, організаційні та інформаційні умови залучення інститутів громадянського суспільства щодо вироблення і реалізації політики в галузі охорони здоров'я [5].

4. Соціальна справедливість в охороні здоров'я передбачає не лише здійснення афірмативних заходів з боку людей, які приймають рішення, але і різноманітні форми активної участі людей, які потребують медичної допомоги. Наявність основних прав, в тому числі основного права на досягнення найвищих можливих стандартів здоров'я передбачає діяльність щодо реалізації цих прав, в тому числі, діяльність, спрямовану на їх захист шляхом створення добровільних об'єднань (асоціацій) громадян [5].

5. Установам системи охорони здоров'я з метою забезпечення соціальної справедливості рекомендується:

a. повністю використовувати для виконання всіх поставлених цілей існуючу матеріальну базу охорони здоров'я і створювати нову там, де вона відсутня;

b. робити необхідні капіталовкладення в розвиток системи охорони здоров'я: в підготовку лікарів, молодшого і середнього медичного персоналу, викладачів медичних навчальних закладів, організаторів та інструкторів;

c. сприяти розробці стратегії і методів розвитку системи охорони здоров'я;

d. забезпечувати справедливу винагороду праці медичних працівників;

e. усувати економічні та соціальні перешкоди на шляху до отримання якісної медичної допомоги [5].

Таким чином, проаналізувавши проблему соціальної справедливості у філософії та медицині, можемо констатувати, що питанням соціальної справедливості по відношенню до здоров'я людини необхідно займатися більш ґрунтовно і піднести її на якісно новий рівень, адже саме в біоетиці розроблені важливі механізми, які заслуговують застосування в більш широких масштабах: механізм інформованої згоди та механізм етичної експертизи, в проведенні якої обов'язково повинні бути представлені непрофесіонали.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Никомахова этика. Сочинения: в 4-х т. / [пер. с древнегреч.]; общ. ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1983. Т. 4. С.53–294.
2. Блоха Я. Є., Іваницький І. В. Соціальна справедливість у філософії та медицині. *Наукові пошуки у III тисячолітті: соціальний, правовий, економічний та гуманітарний виміри*: збірник тез IV Міжнародної науково-практичної конференції (31 травня – 01 червня 2019 р.). Кропивницький : ПВНЗ КІДМУ, 2019. С.68–70.
3. Гаврилова И. Н. Современные теории социальной справедливости. *Полития*. 2009. №1. С.182–189.
4. Данилова Е. Н. Периоды изменений в социальной политике и представлениях о социальной справедливости в России. *Социологическая наука и социальная практика*. 2015. № 2. С. 18–50.
5. Конференция ЮНЕСКО «Социальная справедливость в здравоохранении: биоэтика и права человека». URL.: <http://www.npar.ru/journal/2006/1/unesco.htm>
6. Савельева Ж. В., Мухарямова Л. М., Кузнецова И. Б. Социальная справедливость в здравоохранении: опыт и оценки россиян. *Мир России*. 2018. №3. С.154-179.
7. Ушаков Е. В. Биоэтика : учебник и практикум для вузов. Москва : Издательство Юрайт, 2016. 306 с.

Володимир Богатирьов

*кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри театральної режисури
Рівненського державного гуманітарного університету
(м. Рівне, Україна)*

ПСИХОФІЗИЧНИЙ ТРЕНІНГ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА

Постійне вдосконалення методів виховання актора і режисера – це об’єктивна вимога часу, оскільки театральне мистецтво, як живий і багатогранний процес у своєму розвитку потребує змін і прогнозування основних тенденцій соціокультурного прогресу. Театральна педагогіка має передбачити якого митця потребуватиме театр через 4-5 років.

Досконале володіння зовнішньою та внутрішньою акторською технікою – це умова конкурентної здатності актора, відповідності його фахової підготовки сучасним вимогам постановників та готовності до творчого експерименту. Для сучасного артиста особливого значення набуває вміння відчувати особливості індивідуальної манери автора, стилю епохи, ознак часу та мистецького напрямку постановки. Нині вимога до особистої неповторності актора є чи не найважливішою умовою його реалізації як фахівця.

Методологічною основою психофізичного акторського тренінгу є вчення К. С. Станіславського та його послідовників, які продовжили розвивати створену ним систему виховання актора школи переживання. Педагогічна спадщина В. Мейерхольда, Є. Вахтангова, М. Кнебель, О. Пижової, Л. Новицької, С. Гіппіуса, П. Єршова сьогодні використовується у формуванні та розвитку акторських умінь майбутніх артистів.

Відкриття Станіславським на початку ХХ сторіччя свідомих шляхів до підсвідомого в мистецтві актора мало величезний вплив на розвиток та вдосконалення методики виховання артиста. Разом з тим, розвивалися та вдосконалювалися й альтернативні системи виховання актора – М. Чехов, Є. Гротовський, М. Демідов, З. Корогодський, Г. Товстоногов, В. Фільштинський, Л. Грачова успішно експериментували у царині психофізичного тренінгу актора. Українські театральні педагоги Л. Курбас, В. Неллі, Г. Юра, Д. Алексідзе, М. Хохлов, В. Карасьов та інші розвивали та вдосконалювали методику російської театральної школи у своїй практичній діяльності. В умовах студійної роботи був створений фантастичний реалізм Є. Вахтангова, біомеханіка В. Мейєрхольда, психологічний жест М. Чехова, та інші знахідки в галузі театральної педагогіки. Розроблені учнями К. Станіславського методи виховання актора драматичного театру ставали надбанням інших театральних шкіл.

Професійне становлення артиста передбачає формування у нього усвідомленої потреби постійної роботи над покращенням своєї психотехніки, вдосконалення професійних навичок та умінь. Тренінг є неодмінною умовою самовдосконалення актора, розширення його творчого діапазону, збагачення виразних засобів.

Різні види психофізичного тренінгу вирішують різні завдання – розвивають акторські здібності, формують навички та уміння, дозволяють тренувати окремі елементи сценічної дії, навчають саморегуляції та створенню робочого самопочуття актора. Кожен педагог і кожен артист має індивідуальний набір вправ психофізичного тренінгу, яким користується в практичній діяльності і в роботі над роллю. Важливо, щоб комплекс вправ виконувався усвідомлено, доцільно, ефективно і творчо.

Розвиток і оновлення традиційних методик виховання актора в театральній школі відбувається постійно. Проблема з точки зору педагогічної науки вирішується емпіричним шляхом і потребує вивчення та узагальнення практичного досвіду та творчої спадщини відомих діячів театального мистецтва, а також театральних педагогів.

Список використаних джерел

1. Гиппиус С. Гимнастика чувств. Санкт-Петербург: Речь, 1967. 346 с.
2. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. (Пошук картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ: Факт, 2000. 160 с., 64 іл.
3. Олійник Л. До питання виховання акторів на першому курсі. *Проблеми театральної освіти в Україні*. Матеріали наукової конф. Київ: ВВП «Компас», 2003. С.12–21.
4. Петров В. А. Деякі коментарі до курсу «Режисура та майстерність актора». Челябінськ: ЧДК, 1990. 68 с.
5. Проблеми театральної освіти в Україні. Матеріали наукової конф. Київ: ВВП «Компас», 2003. 148 с.
6. Цукасова Л. В. Театральная педагогика: принципы, заповеди, советы. Москва: Книжный дом «Либроком»: URSS, 2009. 191 с.

Владислав Богданович

*магістрант Навчально-наукового інституту
культури і мистецтв Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
(науковий керівник – доктор педагогічних наук,
професор кафедри всесвітньої історії та методики викладання
історії Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка Цебрій І. В.)
(м. Полтава, Україна)*

ВОКАЛІСТ-ВИКОНАВЕЦЬ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

На сучасному етапі культурного розвитку країн Європи та Америки суттєво змінилися вимоги до акторської майстерності вокаліста-виконавця. Організаторів класичних і шоу-концертів тепер цікавить не лише професійна підготовка співака з фаху (тобто, володіння технічними навичками, великий діапазон голосу, ефектні верхні ноти), а й те, як його сприйме публіка. Епоха масової культури диктує виконавцю-артисту свої умови.

Проте й сьогодні достатньо часто доводиться бачити виконавців – професійних вокалістів і початківців-співаків, які, навіть при бездоганній вокальній школі, але внаслідок внутрішньої закріпаченості й відсутності навичок акторської майстерності виглядають на сцені, делікатно кажучи, непереконливо, а часто й просто безпорадно чи навіть смішно.

Ми навіть не акцентуємо на тому, що акторська підготовка оперних співаків взагалі недостатня і не відповідає вимогам, що пред'являють сучасні реалії. Хоча прикладів тому безліч. Режисер Борис Покровський наводить приклад, коли (а це було вже порівняно давно) чудова співачка й актриса, солістка Санкт-Петербурзького театру Музичної комедії дебютувала в Малому (тоді він мав ще таку назву) театрі опери і балету в ролі Чіо-Чіо-Сан. Поруч із нею солісти вище вказаного театру виглядали недосвідченими статистами, для яких акторська майстерність була чимось дуже-дуже далеким. Б. Покровський тоді назвав цей спектакль просто «спектаклем однієї актриси» [4, с. 80].

Або зовсім інший приклад, що наводив у своїх мемуарах В. Лосський, коли західний режисер, який ставив мюзикл у Маріїнському театрі запросив акторів того ж Санкт-Петербурзького театру Музичної комедії і просто з драматичного театру. І він зробив це тому, що оперні співаки «Маріїнки» були не в змозі впоратися з акторськими завданнями вистави [1, с. 178].

Це все виглядало дуже сумно, бо якщо в цих прославлених театрах так йшли справи, що ж говорити про провінційні театри, про співаків, які виступають в концертах і на концертних майданчиках. Багато глядачів, дивлячись на таке видовище, кажуть, що перед ними студент, а не професіонал; співак, але не виконавець; вокаліст, але не актор, а найвибагливіші із них негайно винесуть вердикт – цей співак бездарний.

Насправді людей без дару, також як і людей повністю без музичного слуху дуже й дуже небагато. У більшості випадків визначення «посередність» і «бездарність»

намагаються дати скутим, закріпаченим або вразливим людям, яких намагалися свого часу надмірно добре виховати, і в яких з'явився бар'єр – певний захист від зовнішнього світу. Акторська майстерність – один із способів в основі змінити таку ситуацію. А перебороти цю ситуацію вокалісту – просто необхідно, адже від цього безпосередньо залежить і його кар'єра, й його реалізація в професії. Уроки акторської майстерності повинні обов'язково проходити у талановитого, досвідченого, а головне, терплячого педагога. Взагалі терпіння – це одна з головних якостей, якими повинні володіти як ті, хто навчається, так і педагоги.

Як правило, 90% з усіх початківців-вокалістів, які приходять навчатися вокалу до музичного училища чи музичної академії, справляють враження, яке ми описали вище. Це не дивно, бо природня розкутість та артистизм лежить на поверхні лише в рідкісних одиничних талановитих людей. В інших випадках їх доводиться терпляче «втягувати» з учнів іноді й «кліщами» [2, с. 67].

Насправді акторська майстерність дуже допомагає у вокалі. С. Лемешев, наприклад, писав, що коли він відчував себе не дуже здоровим, йому найбільше допомагав акторський образ, на якому він у цьому випадку намагався сконцентрувати свою увагу. Це явище схоже на те, як під гіпнозом людина починає співати або створювати картини. Тому починаючому вокалісту необхідно звернути дуже серйозну увагу на акторську підготовку від самого початку навчання. І, звичайно, як лише майбутній співак виявляється в змозі винести на сцену плоди свого навчання, у нього відразу ж починається справжня концертна практика. Бо вокалістові необхідно пам'ятати наступне: як би добре у нього не виходило в класі, до того часу, доки він не вийшов на сцену, це нічого не означає. Тому концертна практика – необхідний і неодмінний атрибут навчання вокалу.

Виконавці камерного вокального жанру часто вважають, що артистизм більше потрібен в оперному або музично-драматичному театрі. Проте від вокаліста артистизм вимагається всюди. Романсова і пісенна творчість – це теж закінчена міні-вистава, що вимагає від співака й закінченого образу.

Пісня – це особливий вид мистецтва малої форми. Упродовж декількох хвилин окрім чарівного звучання голосу, артист доносить до глядачів свої почуття. Дуже важливо на сцені вміти відтворювати закладені в музичному творі переживання, виконувати їх не лише голосом, а й рухами, жестами, мімікою, а головне висловлювати емоціями, причому так, щоб глядачі розуміли виконавця й переймалися відтвореним ним образом.

Дуже часто студенти, які поставили для себе завдання навчитися професійно співати, забувають, що розкутий рух і самовідчуття на сцені є одними з основних складових образу виконавця. При першому ж досвіді виступів на публіці артистам стає ясно, що акторська майстерність так само необхідно вокалісту, як і постановка дихання [2, с. 68].

Заняття з акторської майстерності завжди допоможуть вокалісту – виконавцю творів камерного жанру. Заняття з акторської майстерності є необхідними для того, щоб розслабитися, звільнитися від різного виду «скутості», комплексів, відчути себе на сцені природно й легко, освоїти мистецтво акторської імпровізації, навчитися

знаходити образи до різних композицій, навчитися бачити авторський задум і мати власне бачення виконання твору.

Заняття з акторської майстерності – це в першу чергу практичні прийоми, які використовують кращі театральні школи світу. Заняття в такому випадку, все навчання проходить в інтерактивній формі, враховуючи принцип поступовості.

Уроки акторської майстерності мають бути груповими заняттями (до 6-ти осіб в групі), при цьому малу кількість вокалістів у групі визначає максимально індивідуальний підхід до кожного студента. Для співаків, зорієнтованих на камерну творчість повинна бути реальна допомога на таких заняттях, що передбачає індивідуальну постановку сольного номера до будь-якого заходу – концерту, конкурсу, фестивалю тощо [3, с. 101].

На сьогоднішній день, нажаль, не так багато театральних студій, де є уроки вокалу, а якщо і є, то, як правило, проводить їх той же педагог, що й заняття з акторської майстерності. А це неправильно. Уроки з акторської майстерності має вести професіонал, який володіє всіма тонкощами поступової сценічної підготовки. На таких заняттях студенти повинні покращити свою вимову та пластику, пізнати свої потенційні акторські можливості, визначити їхні слабкі і сильні сторони, визначити творчий потенціал, а також висхідну свого сценічного розвитку.

Акторська майстерність вокаліста в сучасних умовах також передбачає виробити чітку дикцію, а мову зробити багатою і виразною. Необхідно успішно виступати перед аудиторією, котрій вокаліст-початківець сподобається як цікавий співрозмовник, а за допомогою майстерності актора буде перед нею впевненим в собі і розкутим.

Складові сучасної акторської майстерності мають передбачати:

1. Вивчення особливостей виконання у різних музичних жанрах (камерний, оперний).
2. Зняття м'язової скрутості.
3. Розвиток почуття темпо-ритму.
4. Постановка правильної артикуляції і дикції.
5. Складання індивідуального плану роботи над твором.

Варто відзначити, що відвідування занять із театральної майстерності – це ще й прекрасний вид культурного спілкування, проведення часу з користю, порція адреналіну і прекрасного настрою, друзі-однодумці й партнери, позастудійні спільні походи на концерти, підготовка театральних вистав, капусників, культурні вечори та ігри.

Навчання майстерності актора – це не тільки і не стільки можливість отримати професійні навички, а й метод удосконалення власної поведінки в соціумі, можливість подивитися на себе з боку. На сучасному етапі педагоги з акторської майстерності рекомендують участь в оперних і музично-драматичних спектаклях і публічних концертах і тим студентам, які мають занижену самооцінку і слабкі комунікативні навички, а також мовні дефекти.

При аналізі великої кількості вправ для формування акторської майстерності ми відібрали ті, що, на наш погляд, повинні постійно виконуватися на першому етапі роботи майбутнього артиста над собою [2].

«По новому». Мета цієї вправи – навчити вокаліста шукати різні варіанти прочитання одного тексту. Для цього виберіть вже відомий вам текст, наприклад, із тих вистав, що вже були поставлені в вашому театрі. Цей текст необхідно відрепетирувати і прочитати абсолютно по-новому. Викладачеві не потрібно пропонувати студентові свої варіанти прочитання, а лише направляти його на творчі пошуки. Підготовка повинна бути ретельною, важливо, щоб студент усвідомив, чим саме новий варіант читання відрізняється від старого.

«Говоримо по телефону». Це перший досвід імпровізації в театральній грі. Гра полягає в зображенні телефонної розмови: студент тримає в руці трубку, з якої нібито чує питання, відповідає на них, сам ставить запитання, слухає відповіді тощо. Гра чудово тренує уяву і навички імпровізації, грати в неї потрібно часто, не вважати її примітивною, відзначаєте імпровізаційні успіхи студента (невимушеність, реалістичність, тривалість розмови тощо).

«Люстерко». Ця вправа для розвитку акторської майстерності – свого роду пантоміма. Полягає воно в тому, що дві людини – педагог і студент – встають один напроти одного, педагог починає робити рухи, а студент повторює за ним. Складність вправи може регулювати педагог у відповідності до успіхів студента. Парна вправа з акторської майстерності для вокалістів добре розвиває уважність, реакцію, інтуїцію і почуття партнерства.

Відгадай персонажа. Дуже продуктивна ігрова вправа. Студент загадує собі персонаж і без слів показує його педагогу та іншим студентам. Завдання інших – вгадати, якого персонажа загадав артист. Якщо вам здається, що вправа дуже складна, почніть з легшого варіанта: запропонуйте студентві зобразити тварин або людей із його оточення (друзів, викладачів тощо). Ця вправа вимагає уважності до характерних рис, вміння їх вловлювати і передавати. Згодом можна ускладнювати вправу, наприклад, переключитися на неживі предмети.

Основний напрям занять з акторської майстерності зі студентами, які лише починають цим професійно займатися – робота над роллю та образом. У початковому етапі необхідно розвивати уяву і творчі якості. Починати слід із обговорень. Якщо ви готуєте новий музичний міні-спектакль, докладно «промовляйте» зі студентом його роль, але не нав'язуйте своє бачення. Надайте майбутньому артисту свободу уяви, запитуйте його, яким він бачить свого персонажа: від найдрібніших деталей зовнішнього вигляду, до характеру, думок і бажань на момент дії п'єси. Запропонуйте студентві намалювати персонажа на папері і придумати йому минуле, яке не описано в творі. Обов'язково запитайте студента про його ставлення до персонажу: що йому подобається в ньому, а що не подобається, і чому. Запитайте, що б робив він сам, якби опинився на місці персонажа, якого грає у виставі [3, с. 78].

Така робота над роллю повинна стати нормою, з неї слід починати підготовку до кожного виступу. Окрім занять в студентському театрі, підключайте уяву майбутнього співака-актора до кожного прочитаного літературного твору. Якщо це твір епічного характеру, треба обговорювати поведінку героїв, причини цієї поведінки, додумувати те, що сталося з героями до початку дії, придумати їй продовження або навіть змінити кінцівку на свій лад. Необхідно перенести ся з виконавцями в дію вистави, яку тільки що прочитали, і зробити уявну подорож по цьому світу. Зрештою, необхідно на цьому

етапі роботи просто вміти мріяти, але не забувати обговорювати мрії в найдрібніших подробицях.

Таким чином, вокаліст-виконавець у сучасному культурному соціосередовищі має бути не лише професійним «відтворювачем» нотного тексту, а й артистом виконавцем, бо епоха масової культури диктує йому свої умови. Проаналізувавши основні складові сучасної акторської майстерності, ми прийшли висновку, що вони мають передбачати: вивчення особливостей виконання у різних музичних жанрах (камерний, оперний), зняття м'язової скруті; розвиток почуття темпо-ритму, постановка правильної артикуляції і дикції, складання індивідуального плану роботи над твором. Ми довели, спираючись на праці й статті викладачів акторської майстерності та режисерів театрів, що на першому етапі роботи майбутнього артиста над собою доцільно постійно виконувати такі вправи, як «прочитання по новому», «говоримо по телефону», «люстерко», «відгадай персонажа». Ці прості вправи якнайкраще розвивають увагу, рухливість, імпровізаційність і художнє мислення. Основним же напрямом занять з акторської майстерності зі студентами, які лише починають цим професійно займатися – постійна робота над роллю та образом.

Список використаних джерел

1. Воинова-Лосская М. К. Владимир Аполлонович Лосский: Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. Москва: Госмузиздат, 2003. 368 с.
2. Вокально-актерская подготовка: учеб. прог. / сост. Л. В. Зотова. Москва: МГУКИ, 2009. 278 с.
3. Кристи Г. Основы актерского мастерства. Учебник. Вып. 2. Москва: Советская Россия, 1971. 182 с.
4. Покровский Б. А. Беседы об опере. Москва: Просвещение, 1981. 192 с.

Наталія Богданович

*магістрантка Навчально-наукового інституту
культури і мистецтв Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
(науковий керівник – доктор педагогічних наук,
професор кафедри всесвітньої історії та методики викладання
історії Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка Цебрій І. В.)
(м. Полтава, Україна)*

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Ураховуючи величезний внесок Миколи Віталійовича Лисенка не лише в українську музику, а й у вітчизняну культуру в цілому, аналізуючи концертну, музично-теоретичну й педагогічну діяльність його талановитих нащадків і учнів-послідовників, стає не дивним, що інтерес до спадщини славного українського композитора й сьогодні на вщухає.

Нещодавно до музею Миколи Лисенка відомий співак і композитор Олег Марцинківський приніс дуже цікавий подарунок. Він відновив молитву «Боже, Великий, Єдиний» за Лисенковим оригіналом для триголосного дитячого хору, оркестрував її і зробив запис із дитячим хором Українського радіо. А сам запис і партитуру подарував музею.

Діяльність музею має ще два основних напрямки. Перший – дослідження та популяризація життя, творчості й громадської діяльності Миколи Віталійовича Лисенка.

За цей час в роботі музею відбувся колосальний прорив у дослідженні творчості Лисенка в усіх жанрах. І не лише в Україні. У музеї працювали аспіранти з Німеччини, з Чехії, а також із Польщі. Працівники музею консультують їх і надають можливість користуватися нашими фондами. Звичайно, і самі з цими фондами працюємо. це те. Справжнім досягненням є й те, що на базі музею видаються книги. Так великим тиражем вийшло видання 2002 року – «М. Лисенко у спогадах сучасників» – це перша частина, упорядник Ростислав Ярославович Пилипчук. 2003 року вийшов друком лисенкознавчий доробок Дмитра Ревуцького «М. Лисенко. Повернення першоджерел», упорядник Валентина Кузик. Зокрема, тут вміщено і недруковані записки з окремими коментарями старшого науковця Музею Миколи Лисенка Марини Чуєвої. У 2004 році робітники музею упорядкували видання «М. Лисенко. Листи», куди увійшло 550 листів без купюр з докладними коментарями. І останнє, що вже видано у цій серії, це перша частина літопису – «М. Лисенко. Дні і роки» Марини Чуєвої. Тут зберігаються й дуже примітні видання: зупинимось у першому томі на 1902 році. Практично вже зараз готова до верстки і друга частина літопису, яка матиме назву «М. Лисенко. Десять років до вічності». Ці наукові видань, власне, є одним з основних центрів лисенкознавства на сучасному етапі [3].

Другий напрям – дуже вагомий і яскравий в житті музею. Це виховання молодого покоління українських музикантів. Адже музика жива лише тоді, коли вона звучить. Це багаторічна співпраця з Київським інститутом музики імені Глієра над концертними програмами і вечорами.

Причому це не просто концертні програми, а це музейні постановки опер Лисенка. В основному, музей співпрацює з класом Тамари Омелянівни Коваль і тепер вже Миколи Олексійовича Ковалю, також Катерини Іванівни Мамчур, завідуючої вокальним відділом. Ще у 2000-му році тут поставили оперу-хвилинку Лисенка «Ноктюрн». Це костюмована постановка, навіть за участю двох пар хореографічного училища (є в «Ноктюрні» сцена «Рожеві і блакитні сни», суто балетний фрагмент). Восени 2016 року відбулася нова прем'єра. Це вже п'ятий склад виконавців цієї опери. Другою оперою, яка тут була поставлена у 2009 році з нагоди 120-річчя Лисенкового клавіру, – «Наталка-Полтавка» [2]. Деякі учасники тих постановок тепер вже відомі оперні співаки в Україні та за кордоном.

У 2015 році відбулася презентація призабутої опери Лисенка «Енеїда», бо виповнилося 105 років постановки «Енеїди» на сцені театру Садовського. І другим стимулом для нас було 90-річчя Дмитра Михайловича Гнатюка – чудового Енея в спектаклі Київського театру опери та балету 1959 року. У музеї поставили декілька фрагментів з 2-ї дії (сцена на Олімпі) та 4-ї дії, зробили це як концертний варіант. Діти

в ролях богів-олімпійців вийшли всі у фраках і вишиванках, а у фіналі зняли фраки і «перетворилися» у троянців. Залучений до проекту був і хор. Але талановиті хлопці – чотири баритони і бас самі аранжували для себе коду. І коли співали у фіналі «Чекає нас в світі нев'януча слава», то наче хор звучав. Виконували «Енеїду» під фортепіано, звичайно. У нас блискучий концертмейстер Людмила Найдьонова. Як вона грає гопак на Олімпі – це було неперевершено.

Лисенківська меморіальна вітальня – не просто експозиційна кімната. Тут проводиться постійно цикл камерних концертів «Під звуки старого роялю». Оцей Лисенківський концертний «Bluthner», придбаний у 1895 році, він живий, він обігрується за порадою Ради Остапівни Лисенко, яка сказала колись, що якщо обігруються колекційні скрипки, то чому не можна обігрувати меморіальний рояль. Він у прекрасному робочому стані; це інструмент з розкішним звуком. І він у нас працює концертів 15 на рік, зокрема, у день пам'яті свого господаря, 6 листопада [3, с. 12].

Взагалі, в музеї відбувається близько 100 концертів на рік. Але, в основному, в другому залі, внизу, де стоїть рояль фірми «Weinbach». З 1980 року він несе величезне навантаження: окрім концертів тут відбуваються і репетиції більшості музейних програм, відкриті уроки, навіть Державні іспити Київського інституту музики імені Глієра.

Ще один рояль стоїть у меморіальній їдальні в куточку, ліворуч від балконних дверей. Це інструмент фірми «Tresselt». Це єдина в світі ліцензія Блютнера, дуже красивий, можливо, виставочний інструмент, з хорошим звуком, ще не реставрований, всі струни свої. Є підстави думати, що і він меморіальний. Він був придбаний у дочки Юхима Родіоновича Чернявського. Коли М. Лисенко помер, то діти не могли утримувати цю квартиру, роз'їхалися. А весь цей поверх найняв член Ради старійшин клубу «Родина» Юхим Родіонович Чернявський, дочка якого займалася по фортепіано з Лисенком. Рояль «Bluthner» з вітальні «доїхав» до школи М. Лисенка, пізніше – до консерваторії, а цей залишився тут і «переїхав» в інше помешкання вже після 1945 року з дочкою Ю. Чернявського [3, с. 14].

А на кресленні Остапа Миколайовича в цьому місці намальований рояль і записано: «другий». І ми саме шукали інструмент, бо якраз створювали експозицію третьої меморіальної кімнати – їдальні. Працівники музею всі цікаві ситуації і вдалі музичні заходи супроводжують словами: «Як хоче Бог і Микола Віталійович».

Справу Миколи Віталійовича вдало продовжують його діти. У М. Лисенка була велика сім'я. Його невінчана дружина, Ольга Липська, померла у 1908 році, народивши сина Тараса. І Микола Віталійович усі непрості сімейні проблеми цілком узяв на себе. А дітей було п'ятеро. Як склалася їхня подальша доля? Як уточнювала Р. Скорульська: «По-перше, дітей було семеро. Старша дитинка дуже швидко померла. Потім була друга дочка Катерина, а потім народився Богданчик, про якого М. Лисенко з колосальним боєм пише, що він захворів і помер. Ну, і далі – Галина, Остап, Мар'яна і Тарас.

Всі займалися музикою. Катерина Миколаївна не була концертуючою піаністкою, але грала прекрасно на фортепіано. Була співзасновницею нотного відділу Наукової бібліотеки Академії наук (тепер імені Вернадського). Тарас, до речі, теж там працював. Галина Миколаївна мала прекрасний голос, але Микола Віталійович

бідкався, що вона боїться виходити на люди. Вона закінчила музично-драматичну школу Лисенка і викладала фортепіано, так би мовити, по людях. В основному, працювала друкаркою. Вона була елегантна, дуже красива навіть в старості. Мар'яна Миколаївна закінчила Московську консерваторію по класу фортепіано у професора Ігумнова. Працювала у Києві і Львові концертмейстером в опері. Видала три фортепіанні збірки Лисенкових обробок народних пісень у перекладенні для дітей» [4, с. 33].

Остап Миколайович був шанований педагог в консерваторії Київській. Його дочка Рада Остапівна – піаністка, заслужена артистка України, професор, у 88 років (це було у 2012 році) блискуче виступила в Малому залі Національної академії у супроводі естрадно-симфонічного оркестру під керуванням її внучатого племінника Миколи Віталійовича Лисенка молодшого. Отже, енергетика Лисенкового роду колосальна – люди, які живуть зараз і працюють на майбутнє.

Отже, права Миколи Віталійовича Лисенка, як і його спадкоємці, як і його меморіальний музей живе активною пам'яттю про свого господаря. Вона сповнена музики, цікавих задумів і гарячого бажання зберігати у цьому домі творчий дух великого українського композитора. «Як хоче Бог і Микола Віталійович» – ці слова Роксани Микитівни Скорульської неможливо забути. І подумалося, а хіба не є підтвердженням такого бажання безоглядна відданість музею самої Роксани Микитівни, яка в своїй роботі завідуючої дивовижно поєднує відповідальність і сердечність.

Варто зацитувати Миколу Віталійовича-молодшого, ті слова, які він сказав під час молитви в день народження композитора, 22 березня: «Кожного разу, звертаючись до творчості Миколи Лисенка, я відчуваю, що вона постійно воскресає. Його музика невмируща, його дух невмирущий. Я б дуже хотів, щоб Україна як народ, як держава і як нація, як свідомо досвідчена нація воскресла в повноті своєї досконалості. І щоб музика Лисенка також прислужилася до цього» [3, с. 19].

Багато визначних людей, наших співвітчизників, дуже високо цінували творчість Миколи Віталійовича Лисенка. Так, Симон Петлюра у статті «Пам'яті М. Лисенка» написав: «Кращим показником цінностей є те, що Миколу Лисенка любило українське суспільство і визнавало його творчість великим внеском до капіталу національного життя. Це вища нагорода, яку може заслужити творець мелодій, створювач високих музичних образів».

За висловлюванням Михайла Грушевського «...він безсмертний. Він був вищим творцем краси, володарем чистих насолод мелодій, він став батьком української музики».

Сьогодні ім'я М. В. Лисенка носять вулиці в Києві та Львові, Львівська національна музична академія, Харківський державний академічний театр опери і балету (з 1944 року) і Полтавське музичне училище.

У 1962 році струнному квартету Київської державної філармонії було присвоєно ім'я М. В. Лисенка. У тому ж році був заснований музичний конкурс імені Миколи Лисенка, який мав до 1992 року статус національного, а з 1992 року став міжнародним.

29 грудня 1965 року поряд з Національною оперою України на Театральній площі було відкрито пам'ятник М. В. Лисенку (Скульптор А. А. Ковальов, архітектор В. Г. Гнезділов). Пам'ятник встановлено на батьківщині композитора, в селі Гриньки.

У 1986 році на кіностудії імені О. Довженка режисером Т. Левчуком було реалізовано кінопроект – історико-біографічний фільм «І в звуках пам'ять відгукнеться...», що показує окремі сторінки з життя Миколи Віталійовича Лисенка, його складні стосунки із цензурою, офіційною владою (поліцією), особисте життя композитора. Роль композитора у фільмі виконав Ф.М. Стригун. Щорічно українським музикантам присуджується Премія імені Лисенка, періодично в українській столиці проводиться Міжнародний конкурс імені великого маестро;

У київській квартирі М. В. Лисенка по вулиці Сакаганського, 95, було започатковано меморіальний музей, про який йшла вище мова у нашому дослідженні. У 1992 році Пошта України випустила поштову марку, присвячену 150-річчю від дня народження М. В. Лисенка, ушанувавши таким чином пам'ять композитора [3].

У 2002 році до 160-річчя від дня народження композитора Національний Банк України випустив ювілейну монету номіналом 2 гривні. На аверсі монети зображено нотний уривок з композиції «Молитва за Україну» (1885), на реверсі – портрет Миколи Віталійовича Лисенка.

Таким чином, популяризація творчості М. В. Лисенка в наші дні відбувається на всіх культурних і державних рівнях. М. Лисенко залишив після себе цілу плеяду талановитих послідовників (О. Кошиць, Демуцький). Його діти, внуки і правнуки достойно вшановували пам'ять композитора, примножили ниву української музики та виконавства. Ім'я М. Лисенка носять столичні вулиці та провідні музичні заклади України, окремі концертні одиниці, його ювілеї відзначалися на державному рівні. Музика Лисенка і сьогодні наповнює професійний музичний простір – на ній навчаються, її виконують, її з увагою слухають.

Список використаних джерел

1. Лисенко М. В. Опера «Наталка Полтавка». Клавір. URL: <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/natalka-poltavka/>
2. Сандут Ю. Микола Лисенко. Пробудження лева. Ч. 1. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-politics/2566297-evroparlament-rizko-zasudzue-rosiu-za-azov-i-govorit-pro-novi-sankcii.html>
3. Скорульська Р. Музей Миколи Лисенка в Києві. Київ : Музична Україна, 2017. 144 с.
4. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ : Музична Україна, 2015. 744 с.

Рената Винничук

*кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри культурології та методики
викладання культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ВИНИКНЕННЯ І РОЗВИТОК УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ: ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Головна роль у розвитку сучасної вищої освіти традиційно відводиться університетам (університетським комплексам). Історично університет як організація, що виникла у IX-XII століттях, став центром безперервної інтелектуальної діяльності, вищої освіти, осередком наукового прогресу, який приймав до себе представників усіх верств суспільства, продукував нові ідеї, готував їх як відомих мислителів і вчених свого часу.

Найстаршим постійно діючим вищим навчальним закладом у світі вважають університет Аль-Карауїн, розташований у Північній Африці в місті Фес (Марокко), який було засновано в 859 р. Спочатку на кошти купця Аль-Фіхрі було побудовано Соборну мечеть Кайруанців (Джамі аль-Карауїн), що стала одним із духовних та освітніх центрів ісламського світу. Творцями цього освітнього осередку стали мусульманські духовні провідники. Проте, крім богослов'я, тут вивчали також граматику, риторику, логіку, медицину, математику, астрономію, хімію, історію, географію і музику. Зі стін університету Аль-Карауїн вийшла низка відомих учених, філософів і богословів, таких як Іон Арабі, Ібн Хальдун, Аль-Ідріси, Маймонід, Лев Африканський, котрі зробили значний вплив на розвиток мусульманської і світової культури.

У цьому університеті навчався видатний учений, а згодом – Папа Римський Сильвестр II (950-1003 рр.); він поширив у Європі знання арабів про математику, астрономію та астрологію. Але, на відміну від європейських університетів, арабські університети не видавали дипломів від імені навчального закладу, тому європейці часто використовують цей факт як підставу для заперечення першості арабських університетів (Найдьонов, 2014).

У Європі вища освіта на початках була зосереджена в монастирських університетах, засновниками яких стали чернечі ордени. Це були часи традиційного суспільства, яке було повністю християнським. Релігійний світогляд і стійкі традиції забезпечували людям чітку систему цінностей і духовних орієнтирів. У XI-XIII ст. у всіх цих навчальних закладах вивчали богослов'я, право та медицину.

Середньовічні університети розвивалися під прямим впливом Церкви, яка шукало нові філософські джерела для розуміння Божого слова. Біблія надавала послідовникам низку вихідних догм, які потребували певних тлумачень тому, що людина мала розуміти, у що вона вірить, а також застосовувати біблійні знання при вирішенні життєвих і суспільних проблем. Перші введення християнської догматики в

контекст життя зробили апостоли; деталізовано здійснили це історичне завдання представники християнської патристики II-VIII ст. (Найдьонов, 2014).

Таким чином, християнський світогляд епохи Середньовіччя спричинив важливе явище – вищу освіту європейського зразка, яка забезпечила потребу в соціальному механізмі збереження, систематизації і передачі надбань християнської науки наступним поколінням. Головною метою університетів традиційного суспільства була християнська освіченість священнослужителів, а згодом і соціальної еліти.

Викладання велося латинською мовою. При наукових центрах організовувалися бібліотеки і скрипторії – спеціальні майстерні для переписування книг, де, крім Біблії, переписували книги християнських богословів, життєписи святих, уцілілі античні твори (без такого переписування до нас ці твори не дійшли б). Саме в цих центрах зародилася система середньовічної релігійно-філософської думки – схоластика, яка розвивалася впродовж IX-XV ст. як синтез знань, вибудованих на основі дослідження й осмислення священних текстів християнського віровчення, а також коментарів до них та логіки Аристотеля; ці знання називають ще богослов'ям або теологією.

Отже, найдавніші європейські університети виникли в Італії (Салермо і Болонья, пізніше – Паризький та інші французькі університети; ще пізніше – університети в Англії та Іспанії; Прага першою втілила цю ідею в Центральній Європі; німецькі університети виникли у другій половині XIV століття: у Відні (1365), в Ерфурті (1379), в Гейдельберзі (1385), в Кельні (1388); шотландські університети (Св. Андрія в Глазгої в Ебердині) були засновані у XV столітті.; у цей же час виникли університети в Копенгагені й Упсалі. До кінця XV століття в Європі існувало майже вісімдесят таких навчальних закладів (Історія педагогіки, 2004).

Список використаних джерел

1. Бондар В. І. Дидактика : підручник. Київ : Либідь, 2005. 264 с.
2. Історія педагогіки: курс лекцій: навч. посіб. Київ, 2004. 171 с.
3. Найдьонов О. Г. Філософські аспекти історичного розвитку концептуальних основ вищої освіти. *Гілея. Наук. вісник: зб. наук праць*. 2014. Вип. 87 (№8). С. 305-309.

Наталя Головіна

*кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри філософії
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка,
заслужений працівник освіти України
(м. Полтава, Україна)*

МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

У зв'язку з використанням інформаційних технологій мистецтво сьогодні існує в якісно новій соціокультурній ситуації. Технологічні зміни (нові музичні інструменти, відкриття в техніці живопису, вдосконалення технічних можливостей театральної сцени) впливали на оновлення художніх форм і раніше. Проте, до XX століття ці процеси були локальними.

Говорячи про сучасне мистецтво, потрібно відмітити, що це мистецтво, яке технічно і масово відтворюється. Винахід фотографії дав можливість репродукувати оригінальні твори мистецтва, масовий звукозапис знівельював неповторність концертного виконання. Цифрові ж технології не тільки довели відтворюваність до небачених масштабів, а й забезпечили цифрову тотожність оригіналу й копії.

Сьогодні процеси тиражування превалюють настільки, що найчастіше в цьому процесі губиться оригінал. На це першим звернув увагу Вальтер Беньямін у відомій праці «Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності». Він стверджував, що при механічному відтворенні мистецтво розсіюється, перетворюючись у безліч копій, що означає втрату автентичності як міри цінності або навіть як значимого поняття в мистецтві. Цей феномен має не тільки естетичну, але і соціальну природу, будучи пов'язаний з формуванням масових аудиторій і їх культурних потреб, які вже не може задовольнити елітарне «ауратичне» мистецтво. В. Беньямін як прогрес відмічає, що «технічна відтворюваність творів мистецтва змінює ставлення мас до мистецтва. З самого відсталого, скажімо, ставлення до Пікассо, воно перетворюється на передове, наприклад, перед обличчям Чапліна. При цьому відношення передове примітне тим, що радість споглядання і переживання безпосередньо й глибоко пов'язана у глядача з його позицією компетентного судді» [1]. Таким чином можливість масового відтворення перетворила мистецтво на мистецтво для всіх.

Сучасне мистецтво практично цілком існує в медіатизованому вигляді. «З одного боку, йде активний процес оцифровки всіляких текстів і пам'яток культури, з іншого – неймовірна інформаційна надмірність ускладнює процес вбудовування пам'яток спадщини в систему цінностей людини і суспільства, формування дбайливого ставлення до спадщини, виховання почуття гордості за ті тексти і пам'ятки, які належать вітчизняній і світовій культурі в цілому та її окремим регіонам» [3]. Особливо слід відмітити роль Інтернету, який просто став стала складовою частиною сфери мистецтва. З одного боку художники використовують технологічні мережі як інструмент виробництва та розповсюдження, що змінює звичні художні практики і канали поширення художніх творів. З іншого – «в процес творення будь-якого твору може бути залучено велику кількість людей, об'єднаних за допомогою ІКТ» [2, с.116]. При цьому кожен з користувачів комп'ютера може додати свою частку творчості.

Мистецтво інформаційної епохи має процесуальний характер. Його характерними рисами є інтерактивність, колективна гра, демократизація. А. В. Соловйов визначає сучасне мистецтво як «базу даних, яка постійно поповнюється, але ніколи не завершується» [2, с.117]. Твори такого мистецтва є «відкритими творами» (У. Еко) тому, що допускають безліч інтерпретацій, і тому, що вони відкриті до активного занурення публіки і матеріально пов'язані з іншими творами мережі.

Таким чином сучасні інформаційні технології змінюють уявлення і про те, як мистецтво створюється, і про те, якими є його предмет і функції в суспільстві. Твори мистецтва інформаційного суспільства важко поділити на елітарні, народні й масові. Тут наявна криза традиційної типології мистецтва, яка почалася з розвитком нових форм мистецтва.

Список використаних джерел

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. URL: <https://e-libra.ru/read/386699-proizvedenie-iskusstva-v-epohu-ego-tehnicheskoy-vosproizvodimosti.html>
2. Соловьев А. В. Динамика культуры информационной эпохи. РГУ: Редакционное издание, 2009. 236 с.
3. Шапинская Е. Н. Культура в эпоху «цифры»: культурные смыслы и эстетические ценности. *Культура культуры*. №3. 2015. URL: <http://cult-cult.ru/culture-in-digital-epoch-cultural-meanings-and-aesthetic-values/>

Валерій Данилевський

*здобувач кафедри історії та культури України
ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний
педагогічний університет імені Григорія Сковороди»
(м. Переяслав, Україна)*

УКРАЇНСЬКІ ЖУРНАЛИ ПЕРЕБУДОВЧОГО ПЕРІОДУ ЯК РУПОРІ НАЦІОНАЛЬНОГО ПРОБУДЖЕННЯ

Опрацювання значної кількості джерельної бази та різнопланової наукової літератури, дають нам підстави для висновку про те, що українська журнальна публіцистика у період перебудови (1985 – 1991 рр.) справила значний вплив на утвердження засад демократії і гласності, формування ідеології національного відродження, оновлення суспільства і майбутньої державної незалежності України.

У перебудовчий період умови функціонування української публіцистики характеризувалися складністю суспільно-політичної ситуації, яка мала тенденцію до ослаблення цензурного тиску, а згодом і втрати ідеологічної монополії комуністичної партії. В цей історичний період змінилася економічна основа суспільства, характер соціально-культурного середовища, його духовно-психологічна атмосфера, рухнули стереотипи старої ідеології, стала можливою реалізація громадянських прав і свобод.

Аналіз опублікованих на сторінках українських журналів («Київ», «Вітчизна», «Дніпро», «Дзвін» («Жовтень»), «Березіль» («Прапор») та ін.) публіцистичних матеріалів дає нам можливість скласти уявлення про перебудову їх редакційної політики щодо висвітлення суспільно значимих проблем. В процесі оновлення змістовно-тематичного наповнення часописів умовно нами виділяються три періоди: 1985 – 1986 рр. (зародження демократичних засад); 1987 р. (перелом і незворотність державотворчих процесів); 1988 – 1991 рр. (демонтаж командно-адміністративної системи і проголошення державної незалежності).

Трансформація української журнальної публіцистики щодо висвітлення проблем суспільної ідеології розпочалася зі зміни тематики матеріалів. В публікаціях дедалі менше місця відводилося партійним агітаційно-пропагандистським темам. Натомість, відбиваючи настрої суспільства і зміни у свідомості українців, на передній план виходили матеріали, присвячені переосмисленню та оновленню світоглядних уявлень та системи цінностей тодішнього радянського суспільства.

Опрацювання нами публікацій журналів показало, що на завершальному етапі перебудови гострій критиці піддається існуючий лад і подвійні стандарти панівної ідеології, набувають актуальності матеріали, в яких автори виступають за вихід із Союзу та суверенітет України, за єднання з українцями у всьому світі. Підтримуються національно-патріотичні вимоги і програми, головним змістом яких є політичне самовизначення української нації, схвалюються дії політичних сил, які виступають провідниками національної ідеї, передусім позиція Народного руху. Як важливі чинники формування суспільної ідеології журнальна публіцистика в роки перебудови розглядає релігію, національну символіку, історико-культурну спадщину українського народу.

Серед суспільно значимих проблем, які справляли значний вплив на процеси національного відродження і поступу України до державної незалежності важливе місце посідала тема формування інститутів громадянського суспільства – основи майбутньої правової і демократичної держави. На сторінках журналів йшла активна дискусія за участю політиків, письменників, представників широких кіл української інтелігенції щодо проблем демократизації існуючого ладу, а пізніше – й необхідності відстоювання державного суверенітету. Художньо-літературні і громадсько-політичні журнали виконували функцію своєї «кристалізації» суспільної думки і стали важливим чинником соціалізації мас, формування компетентної оцінки політичних процесів, що сприяло консолідації українців навколо ідей громадянського суспільства.

Віталій Дмитренко

*кандидат історичних наук,
доцент кафедри культурології та методики
викладання культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна),*

Віта Дмитренко

*кандидат історичних наук,
асистент кафедри культурології та методики
викладання культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

УТОПІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОЕКТ

Соціокультурні проекти є невід’ємною рисою сучасного життя. Засоби масової інформації рясніють повідомленнями про підготовку та проведення різноманітних дійств, що йменуються культурними чи соціокультурними проектами. Частота вживання цього терміну в публіцистичній та науковій літературі дозволяє погодитися з думкою Володимира Сидоренка про те, що «проектність є визначальною рисою мислення кінця ХХ сторіччя, однією з найбільш вагомих ознак культури» [10, с.87]. Утім, попри поширеність цього явища в сучасній соціокультурній сфері маємо низку

дискурсивних питань, пов'язаних із самим змістом поняття, його ознаками і функціями та його історичними варіаціями. Одним із таких суперечливих питань є дискурс про те чи можна вважати утопію соціокультурним проектом.

Утопічна традиція, закладена у XVI–XVII столітті в Англії гуманістами Томасом Мором, Френсисом Беконом, Джеймсом Гаррінгтоном та Джоном Вінстенлі, була продовжена й розвинута в низці трактатів мислителів XVIII століття. В цю добу, названу сучасною історикинею Наталею Яковенко «епохою самовпевненого Розуму», утопічні проекти усвідомлювалися як серйозні й реальні моделі устрою майбутнього суспільства. За підрахунками дослідників з Кембриджу, лише в Англії у вік Просвітництва було видано щонайменше 75 утопічних романів, повістей і публіцистичних творів [1, р. 36].

Утопія як явище європейської інтелектуальної культури привертала увагу науковців різних галузей – літературознавців, істориків, соціологів, політологів упродовж XIX та XX століть. Так, Оскар Вайлд зауважував, що: «Мапа світу, що не містить Утопії, не варта навіть погляду, бо не бере до уваги тієї єдиної країни, до чиїх берегів завжди пристає Людство. І коли Людство туди прибуває, воно оглядається довкола й, бачачи ліпшу країну та підіймає вітрила» [5]. В унісон йому висловлюється й письменник Анатоль Франс: «Без Утопій інших епох люди досі жили б у печерах, знедолені й голі. Це утопісти намалювали перше місто. Зі шляхетних мрій зродилися благодатні дійсності. Утопія – це підґрунтя всіякого прогресу та начерк ліпшого майбутнього» [3].

Встановлення тоталітарних режимів притишило науковий інтерес до утопії. Дослідники пов'язували утопічні проекти минулого зі спробами реалізувати їх на практиці в умовах авторитарних і диктаторських режимів й виопуклювали переважно негативні площини таких експериментів. Утім, на сьогодні вивчення цього феномену європейської інтелектуальної культури продовжується. Серед останніх досліджень, котрі розглядають утопію як соціокультурний проект виокремимо праці К. Гаджієва, Р. Дарендорфа, К. Маннгейма, К. Міллса, О. Петрушенка, Ж. Рансьєра, Т. Розової, О. Черткової.

Узагальнюючи погляди цих та інших науковців, із певними застереженнями, констатуємо наявність двох основних підходів у питанні розуміння утопії як соціокультурного проекту. Прихильники першого, серед яких О. Генісаретський, І. Бестужев-Лада, Т. Дрідзе, стверджують, що говорити про соціокультурний проект як самодостатнє явище можна виключно в реаліях XX століття. Зокрема, Тамара Дрідзе зауважує, що саме в цей час була випрацювана методологія, визначені й окреслені головні завдання й межі такого проекту. Тож утопію, на її думку, не можна вважати соціокультурним проектом, адже творці подібних опусів не виготовили методики для практичної реалізації своїх ідей [6]. Адепти такого підходу наголошують, що навіть за своєю етимологією термін утопія позначає місце, якого не існує в реальності. Вони апелюють до того, що навіть автори таких творів скептично ставилися до можливості їхнього практичного втілення. Тож і сприймати їх слід як оригінальні ідеологеми чи мрії про краще майбутнє людства, оформлені у відповідну літературну форму, але в жодному разі не як реальні, наукововивірені й обґрунтовані проекти.

Інші науковці, навпаки, вважають, що в утопіях ми вже маємо приклад соціокультурних проєктів. Приміром, Вадим Розін, аналізуючи книгу Томаса Мора, зауважує, що крім критичної частини вона містить й проєктну, котра детально змальовує контури ідеального суспільства та держави. Щоправда, дослідник зазначає, що сам автор Утопії скептично ставиться до можливості практичної реалізації проєкту, стверджуючи, що там є дуже багато бажаного, але досить мало очікуваного [8, с.15-31].

Розвиваючи тезу про можливість зреалізувати утопію, а, отже, й розглядати її як соціокультурний проєкт, Ольга Соколова підкреслює, що важливо при цьому отримати відповіді на питання: «...чи модель ... залишилася тільки моделлю, чи трансформувалася в дійсність у котрій ми перебуваємо?» [11, с.300]. Проаналізувавши твір Томаса Мора, дослідниця відзначає, що описані в творі деталі міського простору (принцип раціонального архітектурного планування міста), декларована насолода від життя як вищий сенс людського буття на землі, право громадянина на евтаназію та низка інших ідей є зреалізованими у сучасному суспільстві та складають невід'ємну частину культури сьогодення [11, с.300-306].

Відзначимо, що думку про часткову можливість зреалізувати утопічний проєкт висловлював іще Микола Бердяєв. Він стверджував, що «утопії набагато більш здійсненні, ніж це здається», а різні утопії володіють різним реалізаційним потенціалом, причому саме радикальні утопії є більш сприятливі для реалізації, ніж утопії помірковані. Такі міркування він підкріплював історичними візіями подій Великої Французької революції. Розглядаючи її ідеали як утопічний проєкт, М. Бердяєв наголошує, що успіху в його реалізації досягли не помірковані жирондисти, а радикальні якобінці. Тобто, в утопії як проєкті важливий не лише зміст, але й форма, котра визначає його справжні реалізаційні можливості [4, с.124].

Олександр Кан також наводить історичні аргументи на користь сприйняття утопії як соціокультурного проєкту. Він відзначає, що на описаних Томасом Мором принципах намагалися будувати своє суспільство перші англійські колоністи у Північній Америці. Зокрема, автор посилається на суспільний устрій північноамериканської колонії Джорджія, в основу якого було покладено принцип «аграрної рівності», відповідно до якого земля розподілялася серед колоністів порівну і подальше її придбання шляхом купівлі чи спадкування заборонялося. Втім, дослідник вказує на недовговічність таких проєктів. Поодиноким винятком із цього правила він вважає ізраїльські кібуци як вдалий досвід реалізації соціалістичної утопії [7].

У свою чергу, Олена Черткова вважає, що не всі утопії можна розглядати як соціокультурні проєкти. Зокрема, Томаса Мора дослідниця вважає утопістом лише за літературними канонами, а не за способом мислення. Вона зазначає, що для того, щоб утопія могла розглядатися як проєкт, вона повинна містити в собі два важливих складники: перший – це впевненість у необмежених силах людини, другий – апіорія про мінливість світу, що допускає довільну зміну природного і соціального світу людини. Таким чином, утопії Томаса Мора чи Томазо Кампанелли є лише бажаними ідеалами. Перехід від утопії-ідеалу до утопії-проєкту, на думку дослідниці, починається лише в XVIII столітті [12, с.73].

Підсумовуючи вищевикладене, стверджуємо, що головна причина розбіжностей у поглядах науковців на можливість сприйняття утопії як соціокультурного проєкту

лежить у площині розуміння самого поняття соціокультурний проект, його функцій і складових частин. Якщо відштовхуватися від тези відомого дослідника проектування Микити Алексеєва про те, що «у найсуттєвішому сенсі проектування слід розуміти як мислення щодо того, як повинно бути» то, безперечно, утопії можна розглядати як варіант соціокультурного проекту [2, с.86].

Коли ж під проектом розуміти конкретну дію, підготовлену на науковій базі та успішно реалізовану з допомогою точних методик, то маємо визнати правоту дослідників, які відмовляють утопіям у праві вважатися соціокультурними проектами. Однак, у такому випадку слід замислитися над питанням: чи лише науково й методично правильно організовану та успішно втілену ідею ми можемо вважати проектом?

Погоджуємося з вже неодноразово висловленою в науковій літературі думкою про раціональний характер утопій. Адже, «утопії є не стільки певна літературна форма, скільки напрям мислення, який в ній втілений» [9, с.94]. Так, утопія – це мрія, фантазія, перманентна подорож в «омріяну» країну, котра часто піддається науковій критиці скептиків і розбивається об історичні реалії буття. Однак, саме ця мрійливість і зближує її з проектами, бо засадничо кожен з них починається також із бажання втілити мрію.

Список використаних джерел

1. Claeys G. *Utopias of the British Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 262 p.
2. Алексеєв Н. Г. Проектирование и рефлексивное мышление. Развитие личности. 2002. №2. С. 85-103.
3. Бауман З. Утопія в добу непевності. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/utopiya-v-dobu-nepevnosty>
4. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. Москва: Республика, 1995. 375 с.
5. Вайлд О. Цитати. URL: <https://ru.citaty.net/tsitaty/653863-oskar-uaidl-ne-zasluzhivaet-dazhe-i-vzgliada-takaia-karta-mira-na/>
6. Дридзе Т. М. Основы социокультурного проектирования. Москва: Наука, 1995. 245 с.
7. Кан А. 500 лет «Утопии»: 10 фактов о великой книге и ее авторе. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-38241976>
8. Розин В. М. Этюды по социальной инженерии: От утопии к организации. Москва: Эдиториал УРСС, 2002. 320 с.
9. Розова Т. В. Утопия как социокультурный феномен. Одесса: Астропринт, 1996. 128 с.
10. Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры. Вопросы философии. 1984. № 10. С. 87-99.
11. Соколова О. В. Утопия и реальность: невозможность или осуществленность. Вестник удмуртского университета. 2017. Т. 27, Вып. 3. С. 300-306.
12. Черткова Е. Л. Утопия как тип сознания. Общественные науки и современность. 1993. №3. С.71-81.

Руслан Жалій

*старший викладач кафедри фізичного виховання
Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
(м. Полтава, Україна)*

ГУМАНІТАРНА СКЛАДОВА В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З КОМП'ЮТЕРНОЇ ІНЖЕНЕРІЇ В СУЧАСНОМУ ТЕХНІЧНОМУ ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Гуманітарна освіта сьогодні посідає важливе місце в освітніх програмах підготовки майбутніх фахівців усіх без винятку спеціальностей. Тому навіть у, здавалося б, «негуманітарних» освітніх (освітньо-наукових) програмах повинен бути передбачений компонент гуманітарної підготовки. Тому в матеріалах викладаємо своє бачення такої структурно-логічної схеми гуманітарної підготовки майбутніх фахівців з комп'ютерної інженерії.

Проблема, порушена в статті, не нова для сучасної теорії й методики професійної освіти, однак потребує уточнення й подальшої розробки. Так, у працях Т. Бабіної й Н. Хольченкової висвітлюються особливості формування здоров'язберігаючих компетентностей в сучасному освітньому просторі [1, с. 82; 7, с. 139]. У наукових розвідках Р. Жалій і Т. Жалій вказується на необхідність широкого використання інноваційних технологій та розкривається реалізація принципів диспозитивності й альтернативності в процесі підготовки майбутніх фахівців першого й другого рівнів вищої освіти в Україні [2, с. 32; 3, с. 24]. У статті Г. Кириленко актуалізується проблема формування здоров'язбережувальної компетентності майбутніх педагогів, а Р. Текалюк окреслює проблеми моніторингу здоров'язберігаючої компетентності сучасних підлітків [5, с. 120; 6, с. 18].

Якщо проаналізуємо норми освітнього законодавства, то знайдемо матеріал, що на педагогічних та науково-педагогічних працівників покладається низка обов'язків, визначених п.2 ст. 54 Закону України «Про освіту»: поважати гідність, права, свободи і законні інтереси всіх учасників освітнього процесу; настановленням і особистим прикладом утверджувати повагу до суспільної моралі та суспільних цінностей, зокрема правди, справедливості, патріотизму, гуманізму, толерантності, працелюбства; формувати у здобувачів освіти усвідомлення необхідності додержуватися Конституції та законів України, захищати суверенітет і територіальну цілісність України; виховувати повагу до державної мови та державних символів України, національних, історичних, культурних цінностей України, дбайливе ставлення до історико-культурного надбання України та навколишнього природного середовища; формувати у здобувачів освіти прагнення до взаєморозуміння, миру, злагоди між усіма народами, етнічними, національними, релігійними групами; захищати здобувачів освіти під час освітнього процесу від будь-яких форм фізичного та психічного насильства, приниження честі та гідності, дискримінації за будь-якою ознакою, пропаганди та агітації, що завдають шкоди здоров'ю здобувача освіти, запобігати вживанню ними та

іншими особами на території закладів освіти алкогольних напоїв, наркотичних засобів, іншим шкідливим звичкам [4].

Реалізація таких законодавчих покликань може бути реалізована за умови вивчення здобувачами вищої освіти низки історичних та суспільнознавчих дисциплін, які можуть пропонуватися як курси за вибором

Ми погоджуємося з думками науковців, що реалізація норм освітнього законодавства в контексті виховання якостей громадянина, патріота, фахівця-дослідника, прищеплення загальнолюдських цінностей та популяризація норм педагогічної етики, моралі й толерантності не може відбуватися винятково в позанавчальний час [3, с. 23]. Це повинна бути цілеспрямована освітня діяльність з вивчення норм Конституції та законів України, механізму захисту прав людини в нашій державі, їхнього гарантування та захисту.

Вважаємо, що після обов'язкового вивчення навчальної дисципліни «Історія України», структурно-логічна схема підготовки фахівця має бути продовжена вивченням курсів «Правознавства», «Конституційного права» й доповнена такими професійно-орієнтованими курсами як «Авторське право в професійній діяльності майбутніх інженерів», «Патентне право в професійній діяльності майбутніх фахівців з комп'ютерної інженерії», «Право інтелектуальної власності в професійній діяльності майбутніх інженерів» та ін.

З метою забезпечення спеціалізацій в межах цієї освітньої програми здобувам вищої освіти необхідно поглибити свої знання щодо права інтелектуальної власності в руслі створення вебсайтів та інтернетдодатків, програмування, систем штучного інтелекту, комп'ютерних ігор. Йдеться не лише про забезпечення та юридичне оформлення власних авторських прав (шляхом патентів, авторських свідоцтв тощо), а й непорушення прав на об'єкти інтелектуальної власності інших осіб.

Отже, наполягаємо на обов'язковому включенні в освітні програми майбутніх фахівців з комп'ютерної інженерії історичних та суспільнознавчих навчальних дисциплін, опанування яких сприятиме підвищенню рівня гуманітарної освіти сучасної молоді.

Список використаних джерел

1. Бабіна Т. В., Цвіркун Н. Г. Формування здоров'язберігаючих компетентностей. *Біологія*. 2019. № 23/24. С. 82-100.
2. Жалій Р. В. Інноваційні технології фізичного виховання здобувачів вищої освіти: поняття, види, практичні рекомендації для використання. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Педагогічні науки»*. 2018. №4. С. 31-37.
3. Жалій Т. В. Гуманітарна підготовка майбутніх фахівців першого й другого рівнів вищої освіти в Україні: альтернативи, диспозитивність, пріоритети. *Фізична реабілітації та здоров'язберігаючі технології: реалії і перспективи*: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції, 9 листопада, 2017 р. [гол. ред. Л. М. Рибалко]. Полтава : ПолтНТУ імені Юрія Кондратюка, 2017. С. 23-24.
4. Про освіту: Закон України від 05.09.2017 р. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>.
5. Кириленко Г., Кириленко О. Формування компетентності здоров'язбередження у майбутніх педагогів. *Оздоровлення засобами освіти*:

регіональний аспект : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., (Полтава, 27-28 листоп. 2008 р.). Полтава, 2008. С. 119-126.

6. Теклюк Р. В., Сергета І. В. Проблеми моніторингу здоров'язберігаючої компетентності сучасних підлітків. *Довкілля та здоров'я*. 2019. № 1. С. 17-22.

7. Хольченкова Н. М. Формування здоров'язбережувальної компетентності як сучасна науково-педагогічна проблема. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету*. 2017. Вип. 147, т. 2. С. 138-141.

Тамара Жалій

кандидат історичних наук,

доцент кафедри історії України

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(м. Полтава, Україна)

ГУМАНІТАРНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ІСТОРІЇ ТА СУСПІЛЬСТВОЗНАВЧИХ ПРЕДМЕТІВ В УМОВАХ НЕПЕРЕРВНОЇ ОСВІТИ

В умовах сучасного закладу вищої освіти стає очевидним меншовагісне ставлення до навчальних дисциплін гуманітарного циклу. Така проблема безпосередньо стосується підготовки майбутніх учителів історії та суспільствознавчих предметів, які в умовах неперервної освіти подекуди не отримують знання й не формують навички в тій послідовності, яка б визначала наступність та взаємозв'язок навчальних дисциплін (на рівні бакалаврату й магістратури).

У статті висвітлено власне бачення структурно-логічної схеми підготовки майбутніх учителів на прикладі гуманітарних дисциплін, як, як свідчить практика освітньої діяльності закладів вищої освіти, віднесені до курсів за вибором студентів. Проблема не є винятково новою, однак доволі актуальна сьогодні. Роль гуманітарної підготовки у процесі виховання досліджує Е. Бондаревська [1, с. 12]. Колективні монографічні видання щодо значущості гуманітарної освіти в технічних закладах вищої освіти й теоретико-методологічних засад модернізації змісту гуманітарної освіти у вищій школі України присвячені окремим аспектам впровадження гуманітарної складової в освітній процес сучасних закладів освіти [2]. У науковій розвідці Н. Демченко розглядаються етапи становлення гуманітарної освіти в рецепції сучасних дослідників [3, с. 52]. У низці своїх публікацій ми вказували на необхідність організації правовиховної та правоосвітньої діяльності серед молоді, здобувачів вищої освіти, школярів закладів загальної середньої освіти [4-6].

Оскільки майбутні вчителі історії та суспільствознавчих предметів повинні оволодіти всім спектром особливостей методики навчання учнів закладів загальної середньої освіти, то такі дисципліни повинні мати чітку й логічну послідовність. В іншому разі відбувається дублювання навчального матеріалу, «білі плями» в опануванні змісту навчальної дисципліни, неоднакове сприйняття та, відповідно, засвоєння знань та формування вмінь здобувачів вищої освіти. Тому вивчення таких дисциплін повинно починатися з пропедевтичних курсів «Методи навчання в ЗЗСО»,

«Методика роботи з учнями основної школи» тощо, однак у практиці освітньої діяльності закладів освіти, як правило, це обмежується лише вивченням курсу «Педагогіки» з відповідними темами в навчальних програмах дисциплін [5, с. 124]. Зважаючи на таку логіку, наступним етапом вивчення є опанування навчальними дисциплінами «Методики викладання історії», «Методики викладання правознавства», «Методики викладання громадянської освіти». Відповідно до Типової освітньої програми закладів загальної середньої освіти III ступеня, затвердженої наказом МОН від 20.04.2018 р. №408, обов'язковим предметом для учнів 10-го класу є предмет «Громадянська освіта (інтегрований курс)» в кількості 2 годин на тиждень, а згідно з Типовою освітньою програмою закладів загальної середньої освіти II ступеня, затвердженої наказом МОН від 20.04.2018 р. №405, обов'язковим предметом для учнів 9-го класу є предмет «Основи правознавства» в кількості 1 години на тиждень. Тому вважаємо, що методика навчання історії, правознавства, громадянської освіти є необхідною на рівні бакалавра для майбутніх учителів історії та суспільствознавчих предметів.

На рівні магістра для майбутніх фахівців спеціальності 014 Середня освіта (історія) є такі навчальні дисципліни як «Методика навчання суспільствознавства в старшій школі», «Методика навчання суспільствознавчих предметів в ЗЗСО», «Інноваційні методи навчання в умовах сучасних ЗЗСО» та ін. Наскрізним компонентом освітнього процесу мають бути відповідні професійно-орієнтовані дисципліни, метою яких є ознайомлення з публічними та приватними галузями права України, адже майбутній вчитель повинен мати уявлення про норми основних галузей права й уміти відслідковувати їхню динаміку. За рахунок вибіркового навчальних дисциплін студентам пропонуються «Конституційне право», «Сімейне право», «Цивільне право та процес», «Трудове право», «Гуманітарне право» та ін. Важливою, на нашу думку, є опанування навчальних дисциплін «Правові засади освітньої діяльності», «Освітнє право» та ін., вивчення яких є необхідним для логічного завершення опанування освітньої програми.

Отже, підбиваючи підсумок вкажемо про важливість наукового обґрунтування структурно-логічної схеми гуманітарної підготовки підготовки майбутніх учителів історії та суспільствознавства для формування професіоналів, педагогів, патріотів, які покликані реалізовувати запити держави на формування правосвідомих і небайдужих громадян своєї країни.

Список використаних джерел

1. Бондаревская Е. В. Гуманитарная методология науки о воспитании. *Педагогика*. 2012. № 7. С. 3-13.
2. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць. Вип. 34. Київ : Ун-т «Україна», 2016. 268 с.
3. Демченко Н. М. Гуманітарна освіта в рецепції вітчизняних дослідників: історія і сучасність. *Постметодика*. 2013. № 5. С. 51-55.
4. Жалій Т. В. Міжнародний день толерантності в системі правової освіти й правового виховання ВНЗ України. *Zbornik prispevkov z medzinarodnej vedeckej konferencie Prava a slobody cloveka obcana mechanismus ich implementacie a ochrany roznych oblastiach prava*. Bratislava, 2014. С. 47-49.

5. Жалій Т. В. Теоретико-методичні засади формування правової культури молоді в умовах педагогічного вишу. *Педагогічні науки : зб. наук. праць ПНПУ імені В. Г. Короленка*. Полтава, 2017. С. 123–134.

6. Жалій Т. В. Формування юридично-мовленнєвої компетентності майбутніх учителів у процесі вивчення правознавчих дисциплін в умовах педагогічного вишу. *Взаємозв'язок політики і управління: теоретичний і прикладний аспект* : матеріали круглого столу / за заг. ред. С. О. Шевченка. Дніпропетровськ : ДРІДУ НАДУ, 2016. С. 50-52.

7. Теоретико-методологічні засади модернізації змісту гуманітарної освіти у вищій школі України : монографія. Київ : Педагогічна думка, 2013. 282 с.

Зоя Захарчук

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри театральної режисури
Рівненського державного гуманітарного університету
(м. Рівне, Україна)*

СТВОРЕННЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДІЙОВИХ ОСІБ НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ МОВНО-ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ

Уміння «змалювати» характер дійової особи і на цій основі віднайти характерність – одне з головних умінь режисера-постановника. Значною мірою цій кропіткій роботі сприяє аналіз мовно-виражальних засобів кожного персонажу. Слова, якими наділив драматург своїх героїв, при ретельному розгляді «вказують» і на їх звички, і на думки, і на почуття і на їх вчинки. Тому для режисера – інтерпретатора п'єси, тобто її тлумача вищезазначений аналіз є актуальною навичкою у його повсякденній роботі з драматургічною текстовою тканиною.

Питання характеру та характерності піднімається в ряді праць театральних педагогів, як от : «Мастерство актера и режиссера» Захави Б. Є. (2015 р.), «Основы режиссуры» Карпа В. І. (2003 р.), «Шаг в профессию» Б. Г. Голубовського (2002 р.).

Характер – одна з ключових категорій театрального дійства: «В театрі, де життя зображується через дію, тобто через зіткнення і становлення характерів людей, їх світобачень, де суспільні процеси переломлені та відображені в образі людей, у їх свідомості, психології, характер сценічний є головним ключем до пізнання життя, його закономірностей, протиріч і зв'язків» [5, с.579].

«Але справжнє перевтілення заключається в тому, щоб передати на сцені зовнішній вид персонажу : актор розкриває духовний світ свого героя, показує його характер, висловлює його думки та переживання» [3, с.910].

Письменник Д. Фурманов у статті «Питання композиції» дав чітке формулювання щодо основ зображення характеру. Так, серед основних вимог, яких дотримуються всі письменники-реалісти, він зазначив такі : «У кожній дійовій особі повинен бути наперед визначений основний характер, і факти-слова, вчинки, форма реагування, реплікі, зміна настроїв і т. д. – повинні бути тільки природним виявом певної сутності характеру, якому ніщо не повинне протирічити, навіть найбільш неприродний на перший погляд факт» [7, с. 387].

Забалотна В., автор статті «Сім таємниць п'єси», описуючи драматургічну мову, націлює глядачів на специфічну мову п'єси, де авторських слів майже немає за виключенням назви п'єси, переліку дійових осіб та небагатьох ремарок. «Як же зрозуміємо ми суть характерів героїв, якщо автор нам не допоможе своєю думкою про них, своєю розповіддю? Доведеться, як в житті, судити про людей із їхніх вчинків, прислухатися до інтонацій, придивлятися до особливостей поведінки, вловлювати їхній настрій, слухати, що кажуть про них інші персонажі... Глядач має бути уважним і активним, щоб зрозуміти зміст того, що відбувається на сцені, щоб пізнати суть характерів персонажів» [2, с.13].

Як бачимо, скрізь наголошується на уважному ставленні до слова-факту персонажу: його мовлення, висловлювання думок та переживань. Саме тому аналіз мовно-виражальних засобів (лексико-стилістичний аналіз художніх засобів) кожного персонажу стає вкрай необхідним, особливо в такому жанрі п'єси, як п'єса-жарт, і ним слід керуватися як визначальним аспектом у створенні характеристики дійових осіб майбутньої постановки і його слід застосовувати як необхідну складову комплексного аналізу твору, який в повній мірі сприяє повноцінному розкриттю образного бачення подій, що відбулися, та їх головних героїв.

Проведемо зазначений аналіз мовно-виражальних засобів головних дійових осіб на прикладі п'єси С. Васильченка «На перші гулі», прослідкуємо за мовленням Савки – чоловіка літ під 40, як зазначено в переліку дійових осіб «Дійові люди», Василини – його жінки, Олени – їх дочки та Тимоша – парубка.

Оскільки п'єса «На перші гулі» – жарт, то автор підкреслює у ній дуже особливу рису українців – почуття гумору. Для змалювання і діалогів, і комічних сцен Степан Васильченко використовує і введення персонажів у анекдотичні ситуації, і різноманітні засоби комічного (гумор, жарт), й експресивну лексику, й просторічні слова і порівняння. Особливо це стосується образів діда Северина та Савки. У їх мовленні цілий «букет» засобів виразності, їх репліки пересипані просторічними та лайливими словами, зокрема у Савки : «...старе луб'я...»; «...горобців у дзвінниці драти...»; «Де ти в лихій години взявся, бусурменський парубче!»; «Та нехай Вашому чорт батькові!»; «А ти не цвіріньчи, вилупок!»; «Йди під три чорти!»; «Та чого ж ти скиглиш?»; «Чи тобі заціпить?»; «Тьху на вашого батька!»; «Які тобі у ката сиденьки?»; порівняннями : «... рученята як цівки, сама, як скрипка ...»; «... воно ходить тепер, як шалене...»; просторічними фразеологізмами : «Капля в каплю схожий»; «...тільки почала з печі злазити, а вже парубків принаджуєш?»; «А де були очі твої на той час?»; «...задурить їй голову»; «Не дочку, а тебе міряти батогом треба!»; «А батого не покуштуєш іще?»; «Очей не роздеру ніяк»; словами з переносним значенням : «Візьму батіг, та як поблагословлю!»; «...далі починає лапою шарудіти по виру...»; приказкою : «Тиха вода греблю рве».

Для створення комізму ситуації автор використовує у мовленні Савки й морфологічний прийом : займенник «воно» він уживає у значенні «він», «вона», а дієслова минулого часу середнього роду у значенні дієслів минулого часу чоловічого або жіночого роду : «...підійшло, давай кожуха розкривати. Розкрило кожуха, поводило по лобі, налапало вуса»; «бач, якої хлопці й дівчата затинають...»; «...немов не ходило й не робило...».

Підсилює експресивність та колоритність мовлення героїв велика кількість питальних та окличних речень, однорідних членів речення, вставних слів, звертань, неповних речень, вигуків : «Василино! Тимоше! Та чого ти скиглиш? Чи тобі заціпить? Чи ти чуєш, чи ні? Чи то пак...Тьху!»; «Годі! Тьху на вашого батька!»; «Ти цього сподіваєшся? А цього не хочеш?»; «Іди ж ото, вражий сину, та не оглядайся!»; «Ху!»; «Розумна яка вишукалася! Ти вже велика? Ти вже дівувати хочеш? Ти вже розумніша за батька? То йди собі хоч під шум! Хоч у прірву!».

Поєднання градації та пестливої лексики підсилює насмішкувате ставлення Савки до перших гульок дочки : «Почнеться вечірне стояннячко, північне обніманнячко, світове прощаннячко!».

Вищезазначений аналіз художніх засобів мовлення Савки дозволяє нам визначити характер Савки. Ось такий він, Савка: чоловік літ під 40, дуже правдивий тип селянина, голова родини, похмурий, впевнений у собі, іронічно-категоричний, але незлобивий, із почуттям гумору, працьовитий та хитрий. Він вирішує всі родинні справи і проблеми, його слово головне. Він людина твердих переконань, впевнений у собі, в правильності своїх вчинків. Із-за його твердого рішення і закручуються події п'єси.

Савка любить свою дочку і дружину, відчуває відповідальність за їх долю. Саме тому поставив собі за мету : Тимоша прогнати з двору, а доньку не відпустити на перші гулі : «Коли ж вона у нас іще зовсім дитина; ти поглянь на неї: рученята як цівки; сама, як скрипка, а почне ще на вулицю ходити, то й зовсім знидіє».

Оскільки песа «На перші гулі» – глибоко національна характерами, то щоб показати справжню українську хазяйку, дружину, матір, Степан Васильченко найбільш обдаровує яскравою мовною характеристикою образ Василини.

Це мудра, добропорядна жінка, якій властиве неабияке почуття гумору. В стосунках із чоловіком, дочкою, дідами, Тимошем вона доброзичлива, миролюбива, якщо потрібно – одполохне, підкаже, порадить; якщо потрібно – то й «крепким» слівцем обдарує, жартуючи.

Комічні ефекти в сценах, де задіяна героїня, також досягаються різними засобами художньої виразності. Її мова «найпишніша», адже містить найбільше українських народних фразеологізмів : «...бач, куди хилить!», «...чи ти в своїй льолі, дівко...», «...ах ти ж вражого виводу дитина!...», «парубок оком на тебе кидає...», «...не липни до парубка...», «парубок моргне – вона вже й лапки покладе...», «стала на порі – хай дівує...», «...ти тільки й того свята заживеш, що в дівуванні», «...допік до живих печінок...», «... не дери рота...».

Гумористичного забарвлення мови Василини додають просторічні, лайливі слова : «сучий син», «дівко», «старе луб'я», «дурна», «...трясця ж вашій мамі», «... а не пішов би ти під три вітри!..», «... іди й не базікай», «... кат його бери», «...ох ти ж, сибірний!..», «... тю на тебе...», «...іди, дурна.», «...ай ти ж пройдисвіте!..», «...це він його притирив...», «... чого тобі приспіло?..».

Вміло й доречно вкладає автор в уста Василини архаїчні слова : «Льоля», «...я тобі краще нараю..», «притьмом», «як візьму рогац...», «проходжала людина»; простонародні порівняння: «дівчина «як тєє пиво: почала шумувати – не борони»»,

вигуки ««А, леле!...», «...А бач...», «...Ох!»; старосвітські звернення : «дочко», «дівко», «старий (до чоловіка), «батьків сину», «пройдисвіте», «люб'я».

Народність п'єси підкреслюють синтаксичні конструкції.

У мові Васиlines домінують прості за будовою, спонукальні й питальні за метою висловлювання, окличні за інтонацією речення. Динаміці, експресивності мови героїні додає поєднання спонукально-окличних речень із питальними, їх чергування або накопичення : «...Як ти сказала? Чи ти в своїй льлі, дівко! Що це в тебе мати...відьма?... що вигадала вражого виводу дитина!», «...ти хіба не здолаєш посидіти?А, леле!», « а не пішов би ти...під три вітри?...бо як візьму рогац, то... не втрапиш!Чого тобі тут? Що ти забув у нас? Немає іншого місця сісти?», «Ось тобі! Ось тобі, шибенку! Я ж таки докажу тобі!».

Рясніє мова Васиlines й неповними та односкладними означено-особовими й називними реченнями, що створює певний темперамент епізоду : «То й кажи», «Ну, та нехай, побачимо», «Та й чого тобі приспіло?», «...хай тобі про це й не сниться...», «...раз подивитися привітненько, ...коли вийди до нього... поводи його... Отак треба з ними. Ну а тепер признавайся : принадила?...», «не дери рота, іди сядь...», «а хіба часинки не здолаєш,... виспишся іще...», «Це чисте диво», «...сиди, тобі кажу...», «Стій, часом ти не до нашої?», «Чого тобі треба?», «не велів слова сказати... із цілуванням липне...», «Вже і на скрипку розжилися», «Хоч до самісінького ранку сиди, не пушу», «Ні, не втечеш!».

У поширених репліках Васиlines домінують складні, складносурядні, складнопідрядні речення : «Я тобі краще нараю: коли помітиш, що парубок оком на тебе накидає, не липни до його зразу», «Не роби так, як буває інші, що тільки парубок моргне їй, вона вже й лапки покладе...», «старі люди... багато дечого накажуть, та хіба всьому і віри йняти?».

Ретельна увага до мови Васиlines допомагає визначити її особливості характеру: Василина – слухняна дружина Савки : без поради чоловіка не приймає рішень, жінка веселої вдачі, віддана своїй родині; любить свою дочку, розуміє її, довіряє їй, вірить, що вихована в добрі та слухняності дочка не зробить недостойних вчинків. У конфлікті з Оленою та Тимошем підтримує чоловіка, хоч і співчуває Олені. Тому пристає на думку чоловіка, і, як і він, не хоче пускати Олену на вечорниці, намагаючись бути заодно з Савкою в його намаганні віднадити Тимоша від дочки. Зерно образу Васиlines – слухняна жінка і любляча мама.

Олена – проста селянська дівчина. Автор акцентує на тому, що її душевна краса – в її простоті та скромності.

В образі героїні С. Васильченко втілює одну з найкращих рис українських дівчат – шанобливе ставлення до матері, батька, послухання у всьому. Розумінню цього сприяє мовлення Олени, подане у народно-поетичному ключі. Наприклад, звертається до матері дівчина не інакше, як ласкавим словом «мамо», а до батька «тату», зі споконвічним ушануванням батьків – звертанням на «ви» : «Чого вам, мамо?»; «Ой мамо моя, коли б ви знали»; «Загнала, тату». Автор підсилює значимість цих слів прийомом тавтології : «Мамо, мамо, я хочу вам щось сказати.»; «Мамо, мамо, навчіть мене чарувати».

Ніжне серце, добру душу Олени письменник показує, збагативши її мовлення емоційно забарвленою лексикою. «Мамонько, голубонько, пустіть...»; «Ой мамо моя, матусенько»; «Ой, мамо ріднесенька...», «Всі подружечки будуть гуляти...», «Ой мамо, в Матвієвому саду соловейко співає...»; «сиди та рукавицями тільки сльози витирай...»; «Жменька того віку дівочого...»; «Ой, мамцю, музика».

Відтворення простоти характеру й належності дівчини до звичайних сільських людей сприяє її просторічна та архаїчна лексика, вживання емоційно забарвлених вигуків: «Кажуть, що мене й досі кашею молочною кормлять»; «Одчепіться од мене...»; «...як тяжко той вечір сподіваний утеряти...»; «...сьогодні обіщався надійти...»; «Наталя казала...»; «Серце моє розірветься на дві половини!»; «Дурна! Завжди я у вас дурна!»; «Нащо ж ви людей туманите!»; «Острамите на все село, осоромите...»; «Ох! ...пустили...»; «Ой, мамо моя...»; «Ой, мамцю...»; «Ой, мамо рідненька, пустіть...»; «Ой-ой-ой!...»; «Ех, та й що казати...»; Ну, дарма...»; «Ой, не тисни дуже!»; «Ой, лишечко!...».

Використання автором анафори в поєднанні з градацією увиразнює образ Олени, підкреслює її душевний стан, її емоційність. «Чи я у вас неслухняна? А чи я лінива? Чи я у вас наймичка? Чи я у вас у черниці наречена?».

Динамічність емоційності, яскравості мовлення Олени, а відтак і її характеру, сприяє використання автором не тільки лексичних засобів, а й синтаксичних. Репліки героїні – це різноманітні за метою висловлювання прості речення : і розповідні, і спонукальні, і зокрема питальні: «Скільки мені років?»; «Чому ж ви мені нічого не скажете?»; «То я велика вже?»; «Може, мені на вулицю ходити не можна?»; «Чого, мамо?»; «Кажіть, можна?»; «Чи я ... наречена?»; «Цілуєш мене?»; «Дуже скучив». Розповідні та спонукальні окличні: «Сьогодні пустіть!»; «Ппустили! Ппустили!»; «Ох!»; «Дурна!»; «Мамо! Мамо! В Матвієвому саду соловейко співає!»; «Ой, лишечко!»; «...вітер листом має!»; «Ма-мо! Що ви робите! Осрамите на все село!».

У мовленні героїні немає домінант простих чи складних за конструкцією речень. Гармонійне чергування їх створює особливу красу мови Олени. Тут є і прості односкладні речення, ускладнені вставними словами, однорідними членами; поруч із ними – як складносурядні, складнопідрядні, так і складені безсполучникові речення.

Як бачимо, Олена – дочка Савки та Василяни, це дівчина на першій порі дівування, яка закохана в Тимоша і дуже хоче з коханим піти на гуляння, однак, це слухняна донька своїх батьків. Наполеглива в своєму бажанні піти на перші гулі, Олена терпеливо просить дозволу в батьків піти на вечорниці, хоче догодити їм, щоб вони відпустили її.

Не менш яскравим образом п'єси є Тимош. Це позитивний герой, доброзичливий, гарний, проворний, і головне – дотепний. Його образ також змальовано з використанням у мові героя мовно-стилістичних засобів, особливо бурлескного тону, коли Тимош про свою розбишацьку поведінку чи парубоцькі походеньки розказує повагом, серйозно, надаючи своїм вчинкам виваженості. Так створюється комізм ситуації.

Коли він кашляв, викликаючи Олену, то на зауваження Савки, чи він не захворів (Савка теж його під'юджував), Тимош відповідав, тримаючи серйозний тон: «..та, застудився, копав рівчак на городі...», «випив кухоль холодної води і кашель напав...»; «...А я собі парубок смирний. Думаю вернуся додому, висплюся, – завтра до церкви».

піду»; «...я змалку любив до церкви ходити, хіба ж ви мене не знаєте?»; «Я й слухати соромлюся, як хто про цілування говорить, то ж од Бога – гріх, од людей – сором...»; «У нас... немає того, як буває в інших, щоб пустощі заводили... поспіваємо трохи, потанцюємо та й спати підемо...».

Хитруючи й піддобрюючись до матері Олени, Тиміш вдається до пестливої лексики: «тіточко», «...хатиночка як лелечка, біленька, веселенька...», «тьютю», «дядюшка», «свіженький тютюнець», «...як заграє дрібнісінько, тонісінько...».

Аби добитися свого й таки забрати Олену на вечорниці, моторний, привабливий весельчак пускає в хід і жарти, і дотепи. Багато говорить, забиває баки Василя, випрошуючи в неї дочку на побачення, править казку: «...був собі чоловік, та жінка, та була в них дочка...»; народні приговорки й обрядові чаклунські примовки: «...давайте я вам пошепчу... Кури-кури рябенські, у вас голови маленькі, а в... раби божої Василя голова велика. Скрикніть ви сон...на рожену й хрищену».

У сцені з опудалом, коли Тиміш уявляє, що воно – дядько Савка, і вступає з ним в діалог, автор для створення комічної замальовки, наділяє парубка народнописаним урочистим стилем мовлення, характерним думам, баладам: «...Писарів скликали, на папері писали, до Савки Щербини пересилали,... ви Олени не баріть, не гайте, на ніч не ховайте, до нас швидше на вулицю пускайте...».

Є в Мові Тимоша і простонародні порівняння: «...роби, як віл...», «хатиночка, як лелечка», «...скрипочка, як душа!»; слова на означення шанобливого ставлення молодих до старших: «...вже й дядько Савка встали, – рано схопилися...», «...ви вийшли, спасибі вам...», «...не журіться, дядьку...», «...ви, тітко, не заснули?»; архаїчні слова: «обіщались», «ломига», «добривечір»; фразеологізм: «...дядьку, не на того напали».

У мові Тимоша домінують складні речення з різними видами зв'язку (складнопідрядні; складносурядні; сполучникові та безсполучникові). «...Ось слухайте: був собі чоловік та жінка і була в їх дочка...», «у нас, тітко немає того... як в інших, щоб пустощі заводили або плескали непотрібне...».

Використано також і прості речення, ускладнені звертаннями, вставними словами та однорідними членами речення: «Там скрипка, тіточко, скрипочка!..», «...Ви ще, тітко, не заснули?», «...Це вам, тіточко, мухи спати не дають?..», «Нудно, дядюшка, самому отут сидіти...», «Може, ви гадаєте...», «...Та, мабуть, таки застудився...», «...це я, бачите, навідався на вулицю...», «Може, дядьку, покуримо...», «Мабуть, краще я піду», «...вернуся, висплюся, ... до церкви піду...», «...не баріть, не гайте, на ніч не ховайте, ... на вулицю пускайте...».

За метою висловлювання мова Тимоша насичена і розповідними, і спонукальними, і питальними, і окличними реченнями: «Бач, які порядки заводяться! Роби цілий тиждень – ні, так воно не буде!», «...тіточко, що ви кажете!.. Хіба ж я цього не знаю?..?», «Тіточко, скрипочка! Як душа! Як заграє... то так і тягне до танку!..», «...а тоді пустите?..», «...без музиків?..», «...ви ще не заснули?», «Та чого ви панькаєтесь із нею? Ломигою її!».

Вищезазначені слова вказують на такі ознаки характеру Тимоша, молодого парубка: добрий, веселий, завзятий, проворний. Він – мастак на всілякі витівки. Виріс у селі і змалечку звик працювати, але, маючи веселу вдачу, любить співати і

танцювати. Велике бажання допомогти Олені «вирватися» на вечорниці стає причиною наполегливого розігрування батьків дівчини різними засобами.

Таким чином, аналіз мовно-виражальних засобів, використаних автором у мовній характеристиці персонажів, допомагає виявити, змалювати характери типових представників української родини початку ХХ століття : батька Савки й матері Василюни, дочки Олени, парубка Тимоша; вказує на неповторні особливості їх мовлення, на їхні думки, прагнення, вподобання, переживання, мотивує їх вчинки.

Список використаних джерел

1. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Загальне літературознавство : навчальний посібник для вузів. Рівне, 1997. 544 с.
2. Заболотна В. Сім таємниць п'єси. *У світі Мельпомени* / упор. Фіалко В. О. Київ: Молодь, 1982. 112 с.
3. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів : навчальний посібник із літературознавства за оновл. прогр. для вчителів та учнів серед. шк., проф. уч-щ, ліцеїв, гімназій. Київ : Український письменник, 1997. 230 с.
4. Театральная Энциклопедия. Москва : Просвещение. Т. 5. С. 579.
5. Театральная Энциклопедия. Москва : Просвещение. Т. 3. С. 910.
6. Українська класична п'єса. Київ : Мистецтво, 1953. Т. 3. 607 с.
7. Фурманов Д. Вопросы композиции. *Фурманов Д. Собрание сочинений*. Москва : Просвещение, 1961. Т. 4. С. 387.

Олександр Зубченко

*магістрант факультету технологій та дизайну
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка*

(науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри культурології та методики
викладання культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка Литвиненко А. І.)
(м. Полтава, Україна)

ЯПОНСЬКА ПОЕЗІЯ ЕПОХИ ХЕЙАН

Епоху Хейан (794–1185) японіологи по праву називають «золотою добою японської культури». Вважається, що саме на цю епоху припадає розквіт японського мистецтва, зокрема літератури.

Початок хейанського періоду пов'язують з перенесенням столиці імперії з міста Нара, де на той час поширення набули антидержавні буддистські рухи до міста Хейан-Кьо (сучасний Кіото). Від назви цього міста й походить назва епохи.

У японській історіографії епоху Хейан також прийнято називати «часом миру та спокою», адже саме в цей час майже повністю припиняються громадські війни, що охоплювали країну з давніх давен. Після остаточної поразки правлячої сім'ї Тайра у 1185 році епоха світської культури закінчилася, поступившись місцем новій добі в історії японської держави – епохи Камакура (1185–1333). Це був час першого

сьогунату, появи суспільного стану самураїв, розквіту дзен-буддизму, а також початку нового циклу кровопролитних війн та руйнувань, що продовжувались аж до фінальної битви при Секігахарі у 1600 році [6].

Панівною верхівкою, що й визначала напрямок розвитку тогочасного мистецтва була імператорська родина, а також придворні особи – аристократи. Японське мистецтво хейанської доби не було привілеєм лише еліти суспільства, а вважалося всенародним. З палаців культура потрапляла до простого люду, де зазнавала природні трансформації, а звідти поверталася назад до знаті яка удосконалювала та упорядковувала твори мистецтва. Саме в такому вигляді японське мистецтво існує нині.

Насамперед це стосується японської поезії епохи Хейан, специфіка чякої зробила її неповторною навіть для японського середовища, де така «всенародність» та «вседоступність» культури, в принципі, завжди була нормою [2; 3].

Характеризуючи японську поезію епохи Хейан слід виокремити такі основні риси. **Аристократизм.** Як ми вже зазначали, культура Японії епохи Хейан, у цілому, розвивалася при імператорському дворі. Читаючи вірші авторів того часу, ми бачимо, що багато з них написані з притаманною для японської аристократії величчю та піднесенням [2]. **Витонченість та жіночність.** Поезія епохи Хейан, що використовувала складову абетку – хірагану (нову, японську мову), як найчастіше була притаманна саме жіночим поетичним творам. Саме жінки внесли в неї глибокі почуття, тонкість сприйняття краси природи та ніжність і витонченість. Вірші написані на хірагані були більш проникливі та чуттєві, крізь них сочилася сумна чарівність речей (моно-но-аваре), захопленість прекрасним, але з легкою тугою, що доносить до читача швидкоплинність часу та краси. Згодом, чоловіки також охоче перейшли від китайського письма до японського, зберігши у своїх ліричних творах цю неповторну нотку жіночності [2]. **Японізація.** В епоху Хейан відбувся остаточний відхід від китайської писемності, а також розповсюдження японської абетки в широкий загал. Тодішній поетичний стиль – кансі (вірші на китайський манер) ще з виходом у світ поетичної антології «Манйошю» (759 р., епоха Нара (710-794 рр.)) почали поступатися новим суто японським поетичним формам, таким як вагаута й танка. А з виходом у світ «Кокінвакашю» (922 р.), кансі остаточно відійшла в минуле [2; 5]. **Доба миру та спокою.** Після напружених війн за територію та об'єднання всіх розрізнених князівств в єдину країну – Ямато, а також численних повстань проти імператорської влади, саме в епоху Хейан нарешті наступив довгоочікуваний мир. Люди всіх верств населення охоче підтримували та насолоджувались гармонією та спокоєм в країні. Цей фактор став вирішальним у напрямі літератури того періоду. Захоплені любовні історії («Гендзі-моногатарі»), казки про різноманітних міфічних персонажів («Такеторі-моногатарі»), щоденники («Макура-но-соші») та інші твори хейанської доби, на відміну від літератури епох Ямато (250-710 рр.), Камакура (1185-1333 рр.) або ж Муромачі (1333-1573 рр.), сповнені неперевершеної краси та умиротворення [6].

Найхарактернішою віршованою формою в хейанський період є танка. Танка – коротка пісня, вважається прародителькою всіх наступних форм японської поезії. Танка має наступний порядок складів: 5-7-5-7-7. Інколи форма може трішки змінюватись, але загальна кількість складів (31) залишається незмінною [1; 5]. Як зазначається в

«Кодзікі» («Записи про діяння данини») – японській історичній хроніці та по сумісництву найбільшій пам'ятці давньояпонської літератури, священної книги синтоїзму, перша танка буда складена самим Богом бурь і морів Такехая-Суса-но-о-микото. В дослівному перекладі на українську мову, вона звучить так [4]:

«В Ідзумо, де в вісім гряд хмари встають,
Покої в вісім огорож,
Щоб укрити жінку свою,
Покої в вісім огорож спорудив я.
Так, ті покої в вісім огорож!» [4]

«Кокінвакашю» – «Збірка старих та нових пісень Японії» – найвідоміша імператорська антологія японської ліричної поезії, що була видана у 922 році одним з «36 безсмертних поетів», родоначальником жанру щоденників (ніккі) та філологом Кі-но Цураюкі (866-945). Основним естетичним принципом даної збірки є так звана моно-но аваре (сумна чарівність речей). «Кокінвакашю» складається з 20 сувоїв, що нараховують 1111 пісень – танка. Усі ці пісні-п'ятивірші розділені по темам [1; 5]: Пісні про пори року (сувої I–VI); Хвалебні пісні (сувій VII); Пісні про розлуки (сувій VIII); Пісні про мандрування (сувій IX); Пісні про назви (сувій X); Пісні про кохання (сувої XI–XV); Пісні про скорботу (сувої XVI); Різні пісні (сувої XVII–XVIII); Пісні змішаних форм (сувій XIX); Пісні із збірки «Палата пісень» (сувій XX) [5].

Як приклади поезії Кокіншю, розглянемо наступні вірші-танка в авторському перекладі Ченець Сосей: Сувій 1, пісня 6 – «Сніг на деревах»

«Початок весни.
Ллється пісня солов'я
З засніженої гілки.
Прилетів поглянути
Чи це квіти біліють...» [5].

У японській ліриці велике значення завжди відводилося описам краси природи, зміні сезонних циклів та невблаганному плину часу. Це ми й бачимо у вірші буддиського ченця Сосей «Сніг на деревах». В ньому розповідається про пробудження природи на самому початку весни, тому образ білого снігу проходить червоною стрічкою через увесь вірш, перекикуючись з образом першого вістника весни – соловейка та квітів сливи, які з'являються найпершими. Кі-но Цураюкі, сувій 3, пісня 162.

«Склав, слухавши в горах пісню зозулі...»
«Співає зозуля
На горі Мацуяма.
Заслухався її.
Серце повниться любові
В очікуванні коханої...» [5].

Образ зозулі, а також квітки унохана є символами любові у хейанській поезії. В Японії ще з давніх давен спів зозулі наприкінці весни, коли вона тільки прилітає до селищ, асоціювався з образом молодої, сором'язливої, недосвідченої в коханні дівчини, бо тільки-но прилетівши зозуля зникає до нової місцевості і її спів ще несміливий, тихий як перші почуття дівчини. А вже літньої пори, зозуля співає впевнено, гучно, її

спів чується далеко. І образ співаючої літом зозулі в японській поезії пов'язують із почуттями більш досвідченої молодшої жінки, яка впевнена в собі та знає чого хоче від життя. Ось і в цьому вірші поет звертається до даного символізму, щоб показати свої почуття до коханої жінки. Він милується голосом зозулі, що співає десь на горі Мацуяма у сосновому лісі і його серце томиться в очікуванні зустрічі з коханою.

Отже, як ми бачимо, японська поезія епохи Хейан є оригінальним феноменом як у японській, так і у світовій літературі. Вона має свій неповторний, притаманний саме для цього часу, колорит. Їй властиві: вишуканість, елегантність вираження почуттів, витонченість і лаконічність форм, а також символізм, що базується на природно-естетичних поглядах народу. Поезія даної доби, а саме наведена нами імператорська антологія «Кокінвакашю», навіть і сьогодні не втрачає інтерес у читачів, дослідників і поетів. «Кокінвакашю» це не просто ідейний нащадок «Манйошю». Ця поетична збірка якнайкраще відображає прагнення японського народу до тонкого сприйняття світу, вмінні розпізнати прояви краси у кожній миті буденного життя.

Список використаних джерел

1. Gian Piero Persiani. *Waka After the Kokinshū: Anatomy of a Cultural Phenomenon*. Колумбійський Університет, 2013. Р. 274.
2. Библиотека всемирной литературы: Повесть о прекрасной Отикубо; Записки у изголовья; Записки из кельи / переклад зі старояпонської мови В. Маркової, М. Конрада, В. Сановича. Москва: Ескмо, 2014. 656 с.
3. История культуры Японии / укладач Тадзава Ютака. Міністерство іноземних справ Японії, 1989. 120 с.
4. Кодзики: Мифы Древней Японии / укладач В. Харітонов. Є. : У-Факторія, 2007. 256 с.
5. Японская классическая библиотека: Кокинвакасю. Собрание старых и новых песен Японии / переклад зі старояпонської мови О. А. Доліна. Санкт-Петербург: Гіперіон, 2001. 432 с.
6. Японская цивилизация / переклад з французької мови І. Ельфондом. Є.: У-Факторія, 2006. 528 с.

Анна Карнаухова

*магістрантка Навчально-наукового інституту
культури і мистецтв Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
(м. Полтава, Україна)*

МУЗИЧНО-ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА XVII – XVIII СТОЛІТЬ ТА ЇХНЄ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ КОМПОЗИТОРІВ НАСТУПНИХ ЕПОХ

Народження та еволюція європейської опери в XVII – XVIII століттях найкраще виявляється при дослідженні рукописів оперних клавирів, починаючи від творчості діячів флорентійської «Камерати» і закінчуючи такими майстрами XVIII століття, як Христові Віллібальд Глюк і Вольфганг Амадей Моцарт. Незважаючи на те, що не всі оперні клавирі повністю збереглися, достатньо й тих їхніх фрагментів, щоб зрозуміти, який вигляд мало відтворення давньогрецької комедії чи трагедії у ці два століття.

Опрацьовуючи джерельну базу дослідження, ми класифікували джерела за хронологічним і змістовим принципами. Відповідно до хронологічного принципу було виділено три етапи у становленні європейської опери як поривання до відродження давньогрецького театру – це кінець XVI століття, XVII століття – становлення опери як професійного жанру музичного театру, XVIII століття – відточення складових частин оперного спектаклю, відмирання застарілих і недосконалих форм і найвищий злет оперних творів на античні сюжети.

Хоча практика музично-драматичного театру в XVI столітті у Європі вже існувала (достатньо пригадати англійські «Маски» як прообраз майбутньої опери), але той жанр, який народився у співпраці флорентійської «Камерати», був принципово новим і мав унікальну мету та призначення. І все ж у XVI столітті спостерігаємо лише один його прояв – оперу Якопо Пері «Дафна» (1594). Вона далека від досконалості і збереглася, на превеликий жаль, не повністю, але це єдиний твір у XVI століття. І пройде ще шість років до того часу, доки буде реалізованою в театральній постановці опера «Еврідіка» Якопо Пері [5].

XVII століття ствердило оперу як провідний жанр аристократичного музично-драматичного театру. Відтепер монархи Європи просто повинні були мати при своїх палацах оперні трупи. Таким чином, народившись у камерному невеличкому гуртку високоосвічених митців Флоренції, опера переступила через його межі і стала лідером у мистецтві аристократичних салонів, королівських палаців і палаців родової знаті.

Проте оперних композиторів у XVII столітті було ще не так багато, їм робили щедрі замовлення, запрошували до найреспектабельніших королівських дворів того часу. Лідерство опери у XVII столітті продовжує за собою зберігати Італія. 1600 року у Флоренції силами «камератівців» була поставлена «Еврідіка» Якопо Пері з прологом і текстом, написаним О. Рінуччіні. Постановка опери у багатому будинку Джованні Барді викликала такий розголос, що трупу запросили повторити виставу на вінчанні Марії Медичі з Генріхом IV [4, с. 14].

Опера Якопо Пері мала відверто пасторальний характер, що нашттовхнуло Джуліо Каччіні створити твір із такою ж назвою, але набагато більше драматичний. Через два роки він закінчив свою «Еврідіку», також присвятивши її своїй співвітчизниці – Марії Медичі.

Через п'ять років після «Еврідіка» Джуліо Каччіні була поставлена нова «Дафна» (1605), автором якої став італієць М. да Гальяно. За основу був узятий сюжет (лібрето) того ж О. Рінуччіні, проте музика відрізнялася більшою драматичною насиченістю. Прем'єра опери відбулася в міському театрі Мантуї і мала великий успіх. Упродовж 1608-1609 років вона була поставлена понад 70 разів. Клавір повністю не зберігся.

Проте перераховані нами опери мали дійсно вигляд ускладнених давньогрецьких трагедій. У них були лише речитативи, арії, хори й оркестровий супровід. Малі вокальні форми (дуети, тріо, квартети та ін.) були відсутніми. Оркестр теж навряд чи можна було б назвати оркестром у сучасному розумінні цього слова. До нього входило 8-14 чоловік (іноді навіть менше) нерідко однорідних інструментів.

Перша «революція» в молодому оперному мистецтві була здійснена Клаудіо Монтеверді, який увів до складу оркестрової групи практично всі музичні інструменти,

що були на той час. Окрім того, саме в його операх («Орфей», 1607, «Коронація Поппеї», 1642) з'явилися перші вокальні дуети, а музика перестала бути просто супроводом театральної драми, а стала ведучою силою музичного дійства. У К. Монтеверді також хор припинив бути «констататором» і «оцінювачем» сценічних подій, а перетворився на активного учасника всієї сценічної дії опери. Рукописи опер К. Монтеверді також збереглися не повністю, але дають уяву про арії у стилі *lamento* – «плачу» («Плач Аріадни»), про інструментальні вступи до опери (прообраз майбутньої увертюри) та оркестрові «інтермедії» («Коронація Поппеї»). І все ж у Клаудіо Монтеверді продовжує панувати арія у форму «*da capo*», відповідно до якої третя частина продовжує вперто повністю повторювати першу. Ця форма прийшла з інструментальних жанрів і вона навіть не була відображенням давньогрецьких форм трагедії [3].

Друга половина XVII століття принесла в оперу суттєві зміни. Серед основних титанів опери цього періоду варто зупинитися на творчості французького композитора італійського походження – Жані Батисті Люллі та англійці – Генрі Перселлі, чий клавир опер вже майже повністю збереглися.

Ж. Б. Люллі став родоначальником нового виду опери – ліричної трагедії (*opera seria*). У його операх «Тезей» (1675), «Арміда і Рено», «Альцеста» (1686) продовжують домінувати антично-міфологічні давньогрецькі сюжети. Лібретистом Ж. Б. Люллі переважно виступав драматург і поет – Ф. Кіно. Аналізуючи нововведення французького композитора, на нашу думку, необхідно зупинитися на його музичних вступках до опер, які вже мають назву «увертюра». Безумовно, це не є увертюра в класичному її розумінні. Вона швидше за все нагадує твір поліфонічного характеру, що складається із трьох частин – прелюдії, фуги та постлюдії. Проте увертюри Ж. Б. Люллі мають вже наскрізний розвиток, а їхня «поліфонічність» пояснюється близькістю до інструментальних жанрів того часу [1; 2].

Підкупає і лірико-трагічне спрямування розвитку характерів головних героїв опер Ж. Б. Люллі. Особливо це відчутно в його творі «Арміда і Рено» (1686), який справедливо вважають вершиною оперної творчості композитора. Музика «Арміди і Рено», особливо вокальна партія головної героїні, має велично піднесений, героїчний характер. Яскраво вираженими виступають боротьба почуття і відповідальності, різких змін у душевному стані. Це споріднює ліричну трагедію Ж. Б. Люллі з трагедіями популярних у той час Жана Расіна і П'єра Корнеля.

Заслуженим спадкоємцем англійських «Масок» А. Феррабоско та братів Лоус вважають англійського композитора Генрі Перселла. Особливо заслуговують на увагу його твори – комічна опера «Королева фей» (за мотивами комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі») та опера на античну проблематику «Дідона і Еней» (1688) за мотивами твору Вергілія [3].

«Дідона і Еней» – одна із вершин світової музичної творчості. Геніальне *lamento* Генрі Перселла – арія Дідони, яка прощається з життям, сповнене вишуканої туги і простоти. Вражає закляття відьом, котрі з'явилися перед Енеєм і є досконалим жіночим хором (ансамблем). Не перестає й сьогодні дивувати своєю глибиною сцена відплиття Енея, а смерть Дідони належить до шедевральних зразків англійської оперної музики. Сьогодні клавир отримав нове життя завдяки вдалій редакції опери Б. Бріттеном.

Повертаючись до Італії другої половини XVII століття, варто зупинитися на оперних композиторах венеціанської та неаполітанської шкіл. Тут теж відбулися значні зміни і в першу чергу з'явилися віртуозні арії, що вже вимагали професійної підготовки. Яскравими представниками венеціанської школи були Франческо Каваллі і Марк Антоніо Честі. Обидва композитора були прекрасними вокальними педагогами. Твори Каваллі рясніють виразними речитативами, співучими аріозо та аріями: його «Весілля Фетіди і Пелея» (1639) вперше було публічно названо «оперою», що в перекладі з італійської означало – вироб (праця). У 1637 році в Венеції відкривається перший демократичний оперний театр «Сан Касьян». До кінця століття кількість театрів різко зросла, підвищилися гонорари артистам, з'явилася конкуренція, що сприяла розвитку оперного мистецтва [4, с. 16].

Неаполітанська оперна школа як би підсумувала досягнення римської і венеціанської шкіл. Справжнім родоначальником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатті. Композитор створив 115 опер, де були різнохарактерні арії (lamento, буффон, віртуозні), речитатив *secco* (сухий) і *accompagnato* (аккомпанований – мелодійний, чітко ритмізований із розвиненим супроводом). А. Скарлатті (1660-1725) став творцем класичного зразка опери *seria*, тобто «серйозної» опери, написаної на героїко-міфологічний або легендарно-історичний сюжети, з переважанням сольних номерів. Вокальні партії опер *seria* характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком, із використанням різних, часто широких інтервалів, поєднанням кантиленного та віртуозного начал. Творчість А. Скарлатті і його послідовників сприяли розквіту вокального мистецтва, який отримав визначення *bel canto* – прекрасний спів. Яскравими представниками венеціанської школи були Франческо Каваллі і Марк Антоніо Честі. Обидва композитора були прекрасними вокальними педагогами. Твори Каваллі рясніють виразними речитативами, співучими аріозо та аріями: його «Весілля Фетіди і Пелея» (1639) вперше було публічно названо «оперою», що в перекладі з італійської означало – виріб (праця). У 1637 році в Венеції відкривається перший демократичний оперний театр «Сан Касьян». До кінця століття кількість театрів різко зросла, підвищилися гонорари артистам, з'явилася конкуренція, що сприяла розвитку оперного мистецтва [4, с. 17].

Неаполітанська оперна школа як би підсумувала досягнення римської і венеціанської шкіл. Справжнім родоначальником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатті. Композитор створив 115 опер, де були різнохарактерні арії (lamento, буффон, віртуозні), речитатив *secco* (сухий) і *accompagnato* (аккомпанований – мелодійний, чітко ритмізований із розвиненим супроводом). А. Скарлатті став творцем класичного зразка опери *seria*, тобто «серйозної» опери, написаної на героїко-міфологічний або легендарно-історичний сюжети, з переважанням сольних номерів (опери «Дочки Лота» та «Іонафан»). Вокальні партії опер *seria* характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком, із використанням різних, часто широких інтервалів, поєднанням кантиленного та віртуозного начал. Творчість А. Скарлатті і його послідовників сприяли розквіту вокального мистецтва, який отримав визначення *bel canto* – прекрасний спів [8, с. 111].

Стосовно продовження музичних форм і сюжетів «камератівців» і грецького театру в європейській оперній спадщині XVIII століття, зазначимо, що всі вони (тобто, оперні клавіри) збереглися. Ми не будемо на них детально зупинятися, оскільки цій проблемі ми присвятили Розділ 3 нашого дослідження. Зазначимо лише, що сюжети давньогрецького театру та музичні форми продовжували жити в творчості наступних композиторів: «Кастор і Поллукс» Ж.Ф. Рамо (1737), «Арміда» Ф. Кіно, «Орфей» (1726) Георга Філіпа Теллемана, «Алкід і Галатея» (1762) та «Філемон і Бавкіда» Йозефа Гайдна, «Парис і Олена» (1770), «Орфей і Еввідіка» (1662), Іфігенія в Авліді» (1774) та «Іфігенія в Тавриді» (1779), «Альцеста» (1767)) Х. В. Глюка, «Мітрідат» (1770), «Луцій Сулла» (1772), «Ідоменей, цар Криту» (1781), «Аполлон і Гіацинт» (1767) В.А. Моцарта, «Медея» Л. Керубіні (1997) та ін. Тож, XVIII століття продовжувало наслідувати традиціям давньогрецького театру і це підтверджують клавіри означених вище джерел.

До джерел ми також відносимо теоретичні праці того часу, що дозволяють нам орієнтуватися в основних напрямках розвитку музично-театрального мистецтва та оперного мистецтва. Це, в першу чергу, праця Й. Маттезона «Музична критика» (1725), де відомий музичний теоретик і критик свого часу дає власну оцінку оперним творам XVIII століття, визначається із власною класифікацією опер (*seria*, *buff*, музична драма тощо) [31]. Праця нідерландського теретика Й. Тінкторіса XVII століття «Визначник музичних термінів» (1576) став у нагоді при тлумаченні поняття «музична драма» та розумінні її відмінностей з першими операми членів флорентійського гуртка «Камерата» [7]

Зазначимо, що за змістовим принципом ми можемо зовсім по-іншому класифікувати обрані нами для дослідження музичні джерела. Таким чином, нам здається доцільним поділити їх на три великі групи: грецькі міфологічні джерела, історико-античні джерела і біблійні джерела. Хоча всі вони, певною мірою, між собою переплітаються.

До грецьких міфологічних джерел серед оперних творів кінця XVI – XVIII століть належать «Дафна» (1594) та «Еввідіка» (1600) Якопо Пері, «Еввідіка» (1602) і «Дафна» (1605) Джуліо Каччіні, «Орфей», (1607) К. Монтеверді, «Тезей» (1675), «Арміда і Рено», «Альцеста» (1686) Ж.Б. Люллі, «Кастор і Поллукс» Ж. Ф. Рамо (1737), «Арміда» Ф. Кіно, «Орфей» (1726) Георга Філіпа Теллемана, «Алкід і Галатея» (1762) та «Філемон і Бавкіда» Йозефа Гайдна, «Аполлон і Гіацинт» (1767) В. А. Моцарта, «Медея» Л. Керубіні (1997) та ін. Як ми бачимо, ця група музичних джерел найбільша, бо грецькі міфологічні сюжети продовжували домінувати в драматичному й оперному мистецтві впродовж зазначеного часу.

Чимало оперних клавірів цього часу склали історико-античні музичні джерела. Сюди ми відносимо «Коронація Поппеї» (1642) К. Монтеверді, «Дідона і Еней» (1688) Г. Перселла, «Мітрідат» (1770), «Луцій Сулла» (1772), «Ідоменей, цар Криту» (1781) В. А. Моцарта. Проте ставлення до давньогрецької історії в лібрето перерахованих опер було тенденційним і мало чим відрізнялося від міфологічних інтерпретацій. Щодо мелодичного малюнку арій і хорів, то грецький мелос у них зовсім не простежується, швидше національні наспіви з елементами поліфонічного багатоголосся.

Стосовно біблійної проблематики, порушеної в музичних першоджерелах, то можемо зазначити, що релігійні сюжети залишаються прерогативою церковної музики, світських кантат і ораторій. Опер на біблійну тематику в цей час писали дуже мало. У вищому товаристві вважалося блюзнірством використовувати подібні сюжети для світського розважального театру. І все ж вони зустрічаються. Це, в першу чергу «Дочки Лота» (1679) та «Іонафан» (1681) А. Скалатті. І знову ми бачимо, що композитори звертаються до сюжетів «Старого Заповіту», принципово уникаючи євангелійської проблематики [6, с. 22].

Наприкінці зазначимо, що композитори XIX століття, яке за стилем тяжіло до романтизму і реалізму, практично відійшли від давньогрецьких сюжетів. Якщо й збереглися поодинокі опери продовжувачів традицій флорентійської «Камерати», то шедеврами з них можемо назвати лише дві – «Троянці» Г. Берліоза (1863) та «Нерон» А. Рубінштейна (1879). Зате в XX столітті простежується нове піднесення інтересу до проблематики давньогрецького театру. З'являється ціла низка опер із подібними сюжетами – «Цар Едіп» Ж. Кокто (1927), «Електра» Р. Штрауса (1909), «Знущання над Лукрецією» Б. Бріттена (1946), «Дафна» (1938) Р. Штрауса, «Антигона» К. Орфа та ін.

Таким чином, першоджерела нашого дослідження представлені головним чином оперними клавірами творів кінця XVI – XVIII століть. Деякі з них збереглися повністю, деякі – фрагментарно. Ми їх класифікували за хронологічним і змістовим принципами. Відповідно до хронологічного принципу XVI століття представлено єдиною оперою – «Дафна» (1594) Якопо Пері, поетико-музична сутність якої передбачала відродження давньогрецьких традицій і реально була музичною драмою, де музика ще не виступала рушійною силою сценічного дійства. У ній були розмовні речитативи і відсутні малі форми – вокальні дуети, тріо, квартети. Розвиток опери у XVII столітті удосконалив її музичну структуру: зростає кількість інструментів у музичному супроводі, з'являються вокальні дуети та тріо, практично зникають розмовні речитативи. До найкращих оперних зразків цього часу можна віднести наступні твори – «Коронація Поппеї» (1642) К. Монтеверді, «Дідона і Еней» (1688) Г. Перселла, «Альцеста» (1686) Ж. Б. Люлли. Опера XVII століття виходить за географічні межі Італії стає загальноєвропейським надбанням. У XVIII столітті реформацію оперних музичних форм здійснює В. Х. Глюк («Фігенія в Тавриді» (1779)), перетворивши музику в ній на рушійну силу сценічного дійства, а найвищого злету сюжети давньогрецького театру сягнули в творчості В. А. Моцарта «Аполлон і Гіацинт» (1767).

Класифікація музичних джерел за змістовим принципом дозволила визначити три їхні основні групи: грецькі міфологічні джерела («Дафна» (1605) Джуліо Каччіні, «Орфей», (1607) К. Монтеверді, «Філемон і Бавкіда» Й. Гайдна, «Медея» Л. Керубіні (1997) та ін), історико-античні музичні джерела («Коронація Поппеї» (1642) К. Монтеверді, «Мітрідат» (1770), «Луцій Сулла» (1772), «Ідомей, цар Криту» (1781) В. А. Моцарта та ін.) і біблійні музичні джерела («Дочки Лота» (1679) та «Іонафан» А. Скалатті (1681).

Список використаних джерел

1. Люлли Ж. Б. Армида и Рено. Оперный клавир. URL: https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/253_zhan-batist_lyulli/

2. Люлли Ж. Б. Альцеста. Оперный клавир. URL: https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/253_zhan-batist_lyulli/
3. Мотеве́рди Клаудио. Коронация Поппеи. Оперный клавир. URL: <https://primanota.ru/monteverdi-klaudio/opera-koronaciya-poppei-sheets.htm>
4. Опенько В. В. Науково-методичні засади італійської вокальної школи: посібник для студентів навчальних закладів мистецького спрямування. Полтава: видавництво «Формат+», 2018. 58 с.
5. Перселл Генри. Дидона и Эней. Оперный клавир. URL: <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/didona-i-enei/>
6. Покровский Б. А. Беседы об опере. Москва : Просвещение, 1981. 192 с.
7. Тинкторис Й. Определитель музыкальных терминов. Р. Бальмер. Готика и музыка. Москва : 2001. С. 142-160.
8. Федосеев И. С. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720-1728): Исследование. Москва : Сударыня, 1996. 160 с.

Іванна Касянчик

*магістрантка факультету іноземної філології
Рівненського державного гуманітарного університету
(науковий керівник – кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики німецької і
французької мов Рівненського державного
гуманітарного університету Терещеко Т. В.)
(м. Рівне, Україна)*

ЕФЕКТИВНІСТЬ ВИКОРИСТАННЯ ХУДОЖНЬОГО ФІЛЬМУ НА УРОКАХ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ

Мета: дослідити ефективність використання відеозасобів на уроках німецької мови; розглянути асортимент короткометражних фільмів для вивчення іноземної мови; вивчити тематичне спрямування фільмів.

Завдання: ознайомитися із відео як відносно молодого технологією, що слугує для створення позитивного мовного середовища на уроках; розглянути у який спосіб відеофільми підвищують мотивацію учнів більше ніж класичні методи навчання.

Презентація учбового матеріалу за допомогою відео характеризується певними особливостями. До таких особливостей відносяться наступні [3, с.180]:

- інформація передається засобами мистецтва, що обумовлює наявність моделі введення матеріалу. Основною характеристикою цієї моделі є наявність сюжету та композиції. Даний факт підкреслює поєднання образної моделі до мистецтва з одного боку, а з іншого – відмінність такої моделі від традиційних методів навчання іноземних мов. Використання відео на уроці сприяє виникненню «ефекту співучасті та співчуття з героями», що в свою чергу утворює умови реальної мотивованої комунікації;

- інформація подається динамічно, що посилює результативний аспект навчання, збільшує щільність спілкування на заняттях. Динамічність та емоційність введення матеріалу сприяє запам'ятовуванню інформації, збільшує вірогідність сприйняття і використання даного змісту в майбутньому;

- використання аутентичних відеоматеріалів.

З метою найбільш ефективного використання відео в процесі навчання іноземної мови необхідно з'ясувати переваги даного засобу навчання та його обмеження в ряду інших технічних засобів навчання.

Дейв Уїлліс (D. Willis) [4, с.17] виділяє наступні позитивні характеристики використання відео в процесі навчання: відео надає можливість використання різних режимів роботи, наприклад, робота зі стоп-кадром, робота з відео доріжкою (при вимкненій аудіодорожці) і т.д; відеоматеріали легко використовувати для різних видів роботи: індивідуальної, парної, групової, колективної.

Беручи до уваги тривалість художнього фільму, яка становить в середньому 1,5 години, величезний мовний матеріал, складність розуміння як його форми, так і змісту, використання всього художнього фільму є малоефективним. [3, с. 220] Більш продуктивною є робота з уривками, що містять діалоги і полілоги, як моделі мовно-поведінкових актів. Використання фрагментів з художніх фільмів в процесі навчання у порівнянні із застосуванням аудіозаписів має ряд переваг: можливість використання декількох звукових доріжок на різних мовах; моментальний доступ до будь-якої з використовуваних мов; безперешкодне перемикання з однієї мови на іншу; використання субтитрів на різних мовах; комбінування мов за допомогою звукового ряду і субтитрів; моментальний доступ до будь-якого фрагменту фільму; уповільнення темпу відтворення відео і звукового ряду; прискорення темпу відтворення відео і звукового ряду.

Дві останні характеристики – «уповільнення» і «прискорення» – покладені в основу розробки вправ інноваційного типу для навчання та вдосконалення аудитивних умінь. Уповільнення темпу усного іноземного мовлення певною мірою полегшує його сприйняття, дозволяє сконцентруватися на декодуванні змісту тексту, що звучить на аналізі його акустичного образу.

Використовуючи уповільнення звуку, учень може самостійно семантизувати акустичний образ лексичних одиниць, граматичних конструкцій і тим самим уникнути смислових помилок сприйняття.

Слід зазначити, що застосування [4, с.15] на уроці відеофільму є однією з важливих форм навчання іноземної мови ще й тому, що відеоряд доповнює аудіо і містить таку важливу невербальну інформацію, як міміка, артикуляція, жести і т. д. Особливе значення також має контекст і умови протікання комунікації. Це обумовлено тим, що розмовне спонтанне мовлення значною мірою обумовлене зовнішніми факторами, які впливають як на тематику бесіди, так і на мовні комуніканти, що використовуються. Дослідження процесів аудіювання показує, що навіть при дворазовому прослуховуванні тексту без візуальних опор рівень розуміння значно нижчий, ніж при однозначному сприйнятті відеодокумента.

Однією з основних характеристик, що впливають на успішність аудіювання, є темп мовлення, який, в свою чергу, безпосередньо впливає на кількість прослуховуваної інформації. Таким чином, чим нижче темп мови, тим простіше її розуміти, чим вище – тим складніше.

У процесі використання автентичних відео- і аудіодокументів, як правило, не виникає проблем з розумінням загального змісту. Складність полягає в повноті і точності розуміння аудіотексту.

Для забезпечення максимально повного розуміння документа [2, с.32], що прослуховується, потрібно багаторазово відтворювати його (5 або 6 разів, якщо це необхідно) для того, щоб засвоїти всі його елементи.

Найбільш важливим критерієм у вивченні іноземної мови вважається розуміння на слух іншомовної автентичної розмовної мови, тобто мовлення, що притаманне для носіїв мови.

Звукова інформація, яку учні чують з екрану в супроводі відеоряду, значно покращує умови сприйняття іноземної мови на слух. Тому відео широко застосовується саме для навчання аудіювання, одного з найскладніших видів мовленнєвої діяльності. Труднощів розуміння можливо уникнути шляхом вибіркового аудіювання окремих фрагментів звукового супроводу. В особливо складних ситуаціях можливе попереднє читання сценарію, діалогів тощо. Використання такого методу виправдано під час перегляду художніх фільмів німецькою мовою.

Художній фільм – найбільш складний для сприйняття відеоматеріал. Розширення міжнародних зв'язків та поява на наших ринках німецьких учбово-методичних комплексів, які містять відео фрагменти, фільми, відео уроки, значно розширили можливість використання аудіовізуальної техніки. Вчитель має можливість використовувати розробки зарубіжних колег. Під час навчання учнів сприйняттю таких фільмів рекомендую починати з учбових відеофільмів. Для учнів середньої та старшої школи рекомендую використовувати диск до підручнику «Planet». Його теми зрозумілі та близькі учням: Школа. Хоббі. Спорт. Мій день. Покупки. Допомога вдома. Сюжети створено з гумором і вони не містять великого об'єму нової лексики. Темп мовлення достатньо повільний. Сюжет триває приблизно 5 хвилин. Крім тренування навичок аудіювання, письма та обговорення фрагментів вони дають можливість побачити на власні очі як живуть підлітки в Німеччині. З художніх фільмів для молоді я пропоную показати фільм режисера Левіса Майлстоуна «На західному фронті без змін» (Im Westen nichts Neues), знятого на основі антивоєнного роману Еріха Марії Ремарка. В ньому чітко відображені життя німецької молоді під час Першої Світової, а саме, як насаджувалася молодим людям нацистська ідеологія. Щоб ознайомити із сучасним життям молоді – фільм про підлітків «Fuck ju Göthe» написання англійською мовою назви фільму є некоректним, бо така задумка режисера Бори Дагтекін, у фільмі розповідається про колишнього грабіжника, який звільнившись із в'язниці вирішив стати учителем, щоб забрати гроші, що заховав у школі. Щоб показати дорослим дітям серйозність життя і які рішення слід обдумувати довго – фільм Анни Цори Берхед «24 тижні». Драма, що висвітлює історію подружжя, які чекають на дитину.

Якщо говорити про загальні тенденції, то в сучасній методиці викладання іноземних мов спостерігається тенденція скорочення часу перегляду відеозапису з 30 хвилин до уривків тривалістю 3-5 хвилин, які забезпечують достатній матеріал для адекватного розуміння та використання в мовленні, стимулюючи висловлювання учнів з опорою на запропоновану у відеозапису ситуацію.

Скільки разів переглядати відеозапис? На початковому етапі завдання може виконуватися після 2-3 переглядів. Але кожен перегляд має бути цілеспрямованим. Такий підхід потребує від вчителя як певних навичок роботи з відеофільмами, так і

наявності методичних розробок, роздаткового матеріалу. Перегляд відео не має базуватися лише на тому, що відеозапис зроблено іноземною мовою.

На відміну від аудіо- або друкованого тексту, які можуть мати високу інформативну, освітню, виховну і розвиваючу цінність, відеотекст має ту перевагу, що поєднує в собі різні аспекти акту мовної взаємодії. Крім змістовної сторони спілкування, відеотекст містить візуальну інформацію про місце події, зовнішній вигляд і невербальну поведінку учасників спілкування в конкретній ситуації, обумовленій найчастіше специфікою віку, статі та психологічними особливостями особистості мовців. Візуальний ряд дозволяє краще зрозуміти і закріпити як фактичну інформацію, так і чисто мовленнєві особливості мови в конкретному контексті.

Висновки. Відеоматеріали надають практично необмежені можливості для проведення аналізу, побудованого на порівнянні і зіставленні культурних реалій і особливостей поведінки людей в різних ситуаціях міжкультурного спілкування (за умови, що відібрані відеотексти дають необхідну основу для такого порівняння). Наочна подача лексичного матеріалу, вживаного у реальних життєвих ситуаціях, що відображені у художньому фільмі сприяє кращому його засвоєнню учнями. Художній автентичний фільм ознайомлює дітей з культурою та суспільним устроєм країни, мову якої вивчають діти. Це один із аспектів навчання дітей розмовної живої мови.

Список використаних джерел

1. Вишневський Д. І. Діяльність учнів на уроці іноземної мови : посібник для вчителів. Київ : Радянська школа, 1989. 224 с.
2. Верисокин Ю. И. Видеофильм как средство повышения мотивации школьников при обучении иностранному языку. *ИЯШ*. 2003. №5. С. 31-34.
3. Зимняя И. А. Психология обучения иностранным языкам в школе. Москва, 1991. 220 с.
4. Willis D. The potentials and limitations of Video. *Video-applications in ELT*. Oxford: Pergamon Press, 1983. P. 17.

Юлія Кербут

*асистент кафедри теорії і методики
технологічної освіти Полтавського
національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОРУВАННЯ ПИСАНОК

Далеко за межами України славиться її самобутнє декоративне мистецтво з його чи не найбагатшим і у світі народним розписом. Українське народне мистецтво виникло в сиву давнину серед чарівної природи, краса якої наповнювала душу працьовитого народу мрією про щастя, дарувала творчу наснагу. Краса писанок – шедеврів народного мистецтва чарує людей вже, мабуть, не одне тисячоліття.

Писанкарство – один із найдавніших видів народного декоративно-прикладного мистецтва, в якому яскраво відобразились усі сторони життя народу – історія, звичаї,

вірування, естетичні уявлення, поетичне бачення життя. Писанка є одним з найяскравіших культурних символів України.

Традиція виготовлення писанок – розписаних пташиних яєць сягає далеко в глибину століть. Культ пташиного яйця як символу життя, як уособлення його зародження і продовження виник на ранніх стадіях розвитку людського суспільства. Звичай розписувати яйця поширився задовго до розповсюдження християнства і відомий у багатьох народів світу. В народних звичаях і обрядах, особливо весняного циклу, яскраві декоративні писанки відігравали вельми важливу роль.

Звідки ж пішла традиція оздоблювати яйце в Україні?

Досліджуючи матеріали археологічних експедицій з вивчення трипільської культури (V–II тис. до н. е.), вчені побачили на кераміці орнаментальні малюнки, які дуже нагадують орнамент на сучасних українських писанках. Так, зображена на малюнку богиня Лада дуже нагадує образ Березини, їх поєднують благальне піднесені догори руки та інші характерні елементи.

Біля села Лука Врублівецька було знайдено декілька керамічних яєць з так званими торохкальцями – маленькими камінчиками, що вільно торохтіли всередині яйця, їх використовували як засоби, що відлякують злих духів. Завдяки цій важливій знахідці вчені змогли визначити, коли почав розвиватися рослинний і геометричний орнамент.

У I тисячолітті н. е., коли відбувався перехід від первіснообщинного ладу до феодалізму, мистецтво східних слов'ян було важливою потребою побуту, що виявилось в орнаментах, які мали певний зміст у системі язичницьких вірувань. Декоративні візерунки, створені людиною, мали призначення – оберігати її від лиха, допомагати в житті та праці. Найбільш поширеними й улюбленими орнаментами давніх слов'ян були: розетка – символ Сонця, хвиляста лінія – вода, жінка з руками-гілками, яка знаменувала велику богиню землі, праматір Березиню [4, с.5].

На території України писанкарство набуло найбільшого поширення за часів Київської Русі, в X–XIII ст.

Запроваджуючи християнство на Русі, церква вдало використала язичницькі вірування і народні звичаї, в тому числі й святкування Великодня навесні як пробудження всього живого на землі, що збіглося з християнськими пасхальними святами на честь воскресіння Ісуса Христа.

Через крихкість матеріалу давні розписані пташині яйця не збереглися. Від XI–XIII століть до наших днів дійшли керамічні писанки, на які нерідко натрапляють археологи під час розкопок. Ці писанки робились звичайно порожніми всередині. В порожнину майже завжди вставлялась керамічна кулька. Вони мали досить значне поширення у Київській Русі і зустрічаються як під час розкопок поселень, так і в похованнях.

Звичайне куряче яйце недовговічне, тому в Київській Русі майстри майоліки у великій кількості виготовляли керамічні розписані яйця, і це дало змогу багатьом поколінням милуватися ними. Найулюбленішим мотивом був мотив сосонки – яскраво-зеленої травички, що найперша прокидається після зими і плететься, сповіщаючи про прихід весни. Улюбленими кольорами майстрів були жовтий та світло-зелений на темному, здебільшого коричневому або чорному, тлі. Рідше траплялися комбінації

білого, червоного і чорного кольорів. Такі писанки можна побачити у Державному музеї історії України. Татаро-монгольська навала на Русь припиняє діяльність ремісничого цеху, який репродукував українські писанки з глини, що експортувалися в інші країни. У цей період поступово розвивається писанкарство, починається розподіл традицій мистецтва за регіонами. За період з XIII до другої половини XIX століття у писанкарстві майже не виникає нових елементів. Найдавніші писанки, виготовлені з курячих яєць, зберігаються в музеях і датовані другою половиною XIX – початком XX ст. Вони мають характерні ознаки кожного регіону їх виготовлення.

В Україні писанки відзначаються поліфункціональністю, виконуючи обрядову, ігрову, декоративну та інші функції. Обрядова функція писанки пов'язана зі святкуванням перших днів Пасхи. Зі свячених писанок починався великодній обід, їх дарували на знак поваги, любові, з побажанням добра. Писанки були своєрідним оберегом у хаті, тому їх намагалися зберегти до наступної весни.

В Україні з писанками чинили магичні дії. Дбаючи про майбутній урожай, на весняного Юрія писанки котили по зеленій пшениці і закопували їх у землю. У великодній ранок молоді вмивалися водою, в яку перед тим клали крашанки і срібні монети, що мали надавати їм сили й краси. Писанки були оберегом житла від грому й вогню, а людей і тварин охороняли від лихого ока.

Прикрашені відповідними узорами, писанки водночас були яскравою оздобою кошика з харчами, який несли до церкви святити, а потім їх виставляли на видному місці на столі. З випорожнених писанок виготовляли так звані голуби, додаючи з кольорового паперу хвіст, крила, а голову робили з тіста. Цими голубами та писанками, нанизаними на шнурочки, прикрашали житло, насамперед поблизу ікон.

У 20–30-х роках XX ст., у часи войовничо-атеїстичної пропаганди, писанки були зараховані до шкідливих культових атрибутів, а ті, хто їх виготовляв, заслужували зневаги, висміювання, а пізніше – покарання.

Виготовлення писанок припинилося у центральних та східних, а потім і західних областях, за винятком віддалених карпатських сіл.

У 60-х роках XX ст. у зв'язку з посиленням інтересу до народного мистецтва відновилося й писанкарство. Навесні, перед великодніми святами, у Вишніці, Косові та Коломії народні майстри продавали писанки на ярмарках, сприяючи цим стихійному виникненню писанкарського промислу. Проте писанкарство не сягало далі Прикарпаття і відроджувалося дуже повільно, оскільки було майже повністю забуте і втрачене [1, с.78].

У 70-х роках писанки як твори народного мистецтва вже експонувалися на виставках. З'явилися приватні колекції писанок. Відновилося виготовлення писанок із дерева, відоме у XVIII-XIX ст.

У 80-х роках до писанкарства звертаються професійні художники, народні майстри старшого покоління.

У містах виникають музеї писанок (м. Коломия). Великі експозиції писанок має Львівський музей етнографії та художніх промислів України – понад 11 000 штук з 20 областей України. Українські писанки можна побачити за межами України: в Лондонському королівському музеї, у Санкт-Петербурзі в колишньому музеї етнографії народів СРСР, в музеях Праги і Кракова.

Писанкарство виникло як своєрідне відображення уявлення людини про Всесвіт. Ще з часів язичництва для одних орнаментальна писанка символізувала світ, що пішов від яйця, була схемою його побудови, іншим вона нагадувала сонце, служила його символом (згадаймо, наші предки – язичники – то сонцепоклонники, які за головного бога мали Сонце). З прийняттям християнства почалося витравлювання колишньої релігії, внаслідок чого загинуло багато стародавніх пам'яток – храмів, скульптур, рукописів, власне, загинула ціла культура. Але християнство не змогло здолати багатьох атрибутів і ритуалів язичництва: згадаймо язичницьке свято Івана Купала, писанки, що стали атрибутом християнства, символом Великодня [3, с. 142].

Дослідження візерунків писанок XVI-XVII ст. свідчать про те, що кожний з них – це не просто орнамент-фантазія окремих людей. Візерунки мали алегоричний зміст і відповідали іграм-молитвам на святі весни – гаївкам, веснянкам – та іншим звичаям і ритуалам.

Наші пращури вірили, що писанка має магічну силу, наділяли її особливою святістю, яка приносить добро, щастя, здоров'я, захищає людину від усього лихого, і відповідно розмальовували ту чи іншу писанку. Яйце птаха – це зародок життя, символ Бога – Сонця.

Фарби «писанки» символічні. Червоне яйце – любов, радість, життя; жовте – місяць, зорі; блакитне – небо, повітря, здоров'я; зелене – весна, воскресіння природи; бронзове – земля; чорне з білим – пошанування духів – душ померлих. Писанки тісно пов'язані з багатьма юнацькими іграми – «Закликання весни», «Молодята», «Воротарі», «Сорок клинців» тощо.

Своїм походженням писанка пов'язана зі стародавніми народними обрядами, ще язичницькими, присвяченими весняному пробудженню природи, зародженню життя, початку сільськогосподарських робіт. Поширений здавна в Україні звичай розписувати пташине яйце пов'язаний із дохристиянським народним обрядом зустрічі весни. Було це свято радості, перемоги життя над смертю – весни над зимою.

За елементами розпису писанки починаючи з архаїчних елементів, що символізують зображення сонця – джерела всього суцього на землі, а також квітки, зірки, води, дерева, серця, риби, бджоли тощо, можна простежити дуже довгий, складний і цікавий шлях розвитку українського народного розпису [2, с.279].

Фарби виготовляли вдома або використовували куплені. Частіше їх готували із місцевих рослин. Жовта фарба – це відвар із кори дикої яблуні, лушпиння цибулі, іноді із квіток бузини. Синя виходила із відвару товчачиків, гречаної полови, сухих квітів синьої мальви. Зелену фарбу отримували із ягід чорниці чи дикої бузини (змішували їх з жовтою фарбою), із бруньок осини чи верби, із листя жита, пролісків чи моху, або з квітів темно-брунатної рожі в поєднанні з жовтим барвником. Чорна фарба з сизим відблиском виходила із кори вільхи або з молодого листя чорноклена. Червона фарба добувалась із місцевої кошенілі чи «червеця». Мрамурова одержувалась із суміші навару сухого листя з сотовим медом. Нерідко замість неї використовували кольоровий папір чи ситець. Для червоної і синьої фарби часто брали анілінові барвники. Для знебарвлення використовували хлібний, буряковий чи капустяний квас або розчин галуни (квасци). Тому писанки називають ще галунками.

Кожен із регіонів України має свій вид орнаментики з характерними особливостями і за змістом, і за формою, і за кольоровою гамою. Так, писанки Поділля (кінець XIX ст.) мають типові, рослинно-геометричні орнаменти. Колорит стриманий, переважають чорний, червоний та білий кольори. Зазвичай їх роблять чорними, що символізує родючу землю. Використовують також й інші темні барви, на кшталт фіолетового чи коричневого. Сам візерунок наносять чорними, червоними та білими кольорами. Рідше – жовтими та зеленими. З візерунків тут можна зустріти ті, що прикрашають рушники, вишиванки та гончарні вироби. Також на них зображають місяць, зірки, дубове листя, курячі лапки, вишеньки, огірочки та черепашки. В залежності від місцевості, тут зустрічаються і геометричні орнаменти, і тваринні та рослинні мотиви [5].

Окрім того особливі символи зображувались на писанках, які планували комусь подарувати. Наприклад, бджілок малювали для пасічників, колоски – для тих, хто очікує хорошого врожаю, квіточки дарували діткам.

Писанки Київщини і Полтавщини надзвичайно багатобарвні: ясно-зелені, жовті з червоним, коричневим, зеленим і чорним розписом. Цікаві писанки майстра Ю. Безпалька з с. Червона Мотовилівка на Київщині, розписані «зірками», «курячими лапками», «трикутниками». Часто трапляються в них квітковий орнамент, а також композиція з вазонами.

У Полтаві, наприклад, яєчка розфарбовують білими, жовтими та зеленими барвами, з червоним, коричневим, чорним і зеленим розписом. Різноманіття рослинних орнаментів тут доповнюється зображеннями людей і тварин.

Такі ж тенденції спостерігаються в Київській області. З візерунків тут найчастіше зустрічаються зірочки, трикутнички та курячі лапки, а ще квіти. Зазвичай малюнки тут крупні. Київські писанки вирізняються яскравими зображеннями солярних знаків та рослинних мотивів.

У композиціях писанок Дніпропетровщини майстерно поєднані геометричний і рослинний мотиви. Таким чином виникає яскрава і виразна гама з інтенсивних кольорів.

Мешканці Наддніпрянщини зображали рослинні символи на чорному, темно-вишневому, червоному, а подекуди і зеленому тлі. Писанку розділяли на поля. Квіти завжди зображувались розгорнутими і розмальовувались в основному трьома кольорами: білим, жовтим та червоним. Для розпису використовувались широкі лінії

Серед писанок Черкащини виділяються писанки, виконані технікою «воскового письма»; як символ нового життя виразно читається мотив сходу сонця.

Для писанок Чернігівщини характерний чіткий орнамент графічно витонченого малюнка, заповненого червоним та чорним кольорами з білим контуром. Для чернігівських писанок характерна різноманітність технічних прийомів. Найбільшого поширення набула традиційна воскова техніка, яка дозволяла виконувати орнаменти в кілька кольорів [5].

На Тернопільщині вражають красою коричневі, червоно-білі, темно-червоні писанки з с. Присівці і м. Зборів, розписані «хвильками», «сосонками», «безконечником», стилізованими розетками, багатопелюстковими квітами.

Писанки Прикарпаття, особливо Космача, Калуша, Яворова, Косова, захоплюють складністю орнаменту і насиченістю кольорової гами з характерними жовтими, червоними і чорними барвами.

Мешканці Прикарпаття люблять жовті, оранжеві, червоні та чорні кольори. На місцевих писанках є багато різнобарвних елементів. Зокрема, можна зустріти зображення церков і хрестиків, свастики та розп'яття зі схематично зображеною людиною.

На Бойківщині різноманіття писанкових орнаментів чимале: тричвери, зірки, кривульки... Їх нараховується тут близько ста. Кожен зображений на писанці символ мав своє особливе значення. Наприклад, кривульки та спіралі асоціювалися з «ниткою життя», вічністю сонячного руху. А свастика (арійський символ сонця) була насправді побажанням щастя і довголіття.

На Гуцульщині раніше надавали перевагу жовтогарячим барвам. Однак сьогодні гама доповнилась блакитними, червоними, рожевими та фіолетовими кольорами. Темні тони символізують святу землю; червоні – життя та силу, здоров'я і любов; білий колір – це чистота та праведне життя; жовтий – колір достатку та сонця, що захищає від темних сил; а зелений – весна та пробудження природи від зимового сну.

У розписі використовують як геометричні фігури, так і рослинні та тваринні мотиви: дубові листочки, колоски, оленята, пташки, баранячі ріжки, баранці, коники. Малюнки дуже ніжні, мініатюрні та тоненькі. Кожен символ має своє значення: безконечник, наприклад, означає вічність; хрест є символом Бога; трикутник символізує чоловіка та жінку у сім'ї; драбинка розповідає про людину, яка прагне до вищого; дерево на писанці перетворюється на дерево життя. Сьогодні до вже традиційних орнаментів додалися ікони, образи Ісуса та Діви Марії. Такі писанки потребують професіоналізму та точності, однак вони дуже цінуються.

Гуцульська писанка вважається найскладнішою для розуміння, адже переважно передає багато інформації про життя людей.

Космацькі писанки – наче і різновид гуцульських, але дещо відрізняється від них, зокрема своїми барвами. Здавна на них зображували геометричні візерунки, поєднуючи їх з деревом життя (гілочка з птахами), гуцульською хатою, кониками, козликами, баранчиками, метеликами, курочками, корівками, оленятками, півниками і, як не дивно, рибками. Часом їх прикрашають квітами-ружами. Часто зустрічаються писанки з безконечником, двома оленятками і деревом життя між ними.

При цьому оленячі ріжки символізують проміння сонця; риба – символ життя та смерті; півень – сповіщає про прихід нового дня, світла. Є тут і блискавки, і Боже око, церкви і монастирі, що символізують Небесну гору. Дуже часто тут зустрічається поєднання геометричних візерунків: зубчиків, прямокутників, ромбиків і т.д.

Писанки Покуття вирізняються великими малюнками, зображеними на зеленому, синьому, червоному, коричневому чи жовтому тлі, забарвлення якого є домінуючим. Мотиви тут переважають рослинні. Часто писанку ділять навпіл або на більше частин лініями. Цікавою ознакою місцевих писанок є складне тло, коли по всій площині яйця роблять яскраві кольорові плями контрастного кольору.

На Буковині популярністю користуються геометричні орнаменти та, здебільшого, доволі великі малюнки. Серед орнаментів тут популярні смужки та розети, зображені на темному червоному або чорному фоні [5].

Український декоративний розпис, зокрема писанковий, поряд з іншими видами народного мистецтва – це наша гордість, безцінне духовне надбання нашого народу. Наше першочергове завдання детально вивчати, накопичувати та передавати нашим нащадкам ці безцінні знання та неповторну майстерність створення писанки.

Список використаних джерел

1. Боплан Гійом Левассер де. Опис України. Львів: Каменяр, 1990. С.78-79.
2. Державний музей українського народного декоративного мистецтва УРСР: Альбом. Київ: Мистецтво, 1983.
3. Макарова Т. И. О производстве писанок на Руси. *Культура Древней Руси*. Москва: Наука 1966. С. 141-143.
4. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян / сост. Н. А. Маркевич. Київ: Час, 1991. С.5-6.
5. <https://uamodna.com/articles/vid-mista-do-mista-osoblyvosti-ukrayinsjkyh-pysanok-v-riznyh-regionah-ukrayiny/>

Тетяна Коваленко

*студентка III курсу факультету технологій та дизайну
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
асистент кафедри культурології та методики викладання
культурологічних дисциплін Полтавського національного
педагогічного університету імені В. Г. Короленка Яремака Н. С.)
(м. Полтава, Україна)*

ЗАСТОСУВАННЯ СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ОЗНАЙОМЛЕННІ З ТУРИСТИЧНИМИ МАРШРУТАМИ ПОЛТАВИ

На сьогодні використання інформаційних технологій та телекомунікацій стало повсякденним у житті суспільства. Мережа Інтернет стала доступною кожному, тому збільшилося інформаційне поле користувачів. Кожен сам для себе вирішує як використовувати ці ресурси, з користю чи просто згаяти час. Людство іде в ногу з часом та використовує Інтернет.

Інтернет – це всесвітня (глобальна) система сполучених комп'ютерних мереж, що базується на комплексі інтернет-протоколів. Багато в чому стан інтернету визначає сучасний розвиток держави і місце, яке воно займає серед інших цивілізованих країн. На сьогодні у сфері новітніх інформаційних технологій переважає два напрями, які найбільш інтенсивно розвиваються в останнє десятиліття. Це геоінформаційна системи та Інтернет.

Геоінформаційні системи – призначені для аналізу даних, які описуються географічно, тобто характеризуються чіткою територіальною прив'язкою [1].

Переваги інтернету в порівнянні з іншими засобами комунікацій, особливо для туристів дуже значні. Перш за все, це можливість знаходити і отримувати фактичні дані з будь-якого регіону земної кулі. Друга перевага – можливість швидкого ознайомлення з новими інформаційними джерелами (статті, книги, дискусії на форумах та соціальних мережах).

Щоб відбудувати туристичний маркетинг, користувачі можуть скористатися спеціалізованими сайтами, де розміщена вся інформація про країни, міста, заповідники, архітектуру та інше.

Якщо ви спланували свою подорож до мальовничого міста Полтава, то хорошим порадиником стане веб-сайт «Полтава туристична» (www.tourism.poltava.ua). Зайшовши та сайт відразу відкриється зрозуміла структура категорій дозвілля та відпочинку у цьому місті. На сайті радять знайомитися з порадами для подорожуючих, щоб поїздка була вдало спланована та отримання від неї 100% насолоду.

Всі добре знають, що кожна пора року наповнена чудернацькими святами, на сайті можна відслідкувати, який фестиваль, свято, дійство відбувається на даний момент часу. Здавалося маленьке містечко, що може бути тут незвичного, та ні – все ж є, щоб відвідати всі архітектурні споруди, які мають вагомє значення не лише для міста, а й для країни, радять подивитися стрічку зняту про це місто – «Сім чудес Полтави».

Кожен турист приїжджає до міста, щоб побачити щось незвичне, цікаве, те, що він бачив на фото, відео з розповідей знайомих, тепер він сам хоче пересвідчитися в цьому. На сайті створено такі розділи: музеї, пам'ятники, історичні місця, архітектурні пам'ятки, видатні полтавців. Також вказані інші категорії з допомогою яких ви зможете приїхати до міста, комфортно переночувати та посмакувати традиційними стравами, а це: сувенірні крамниці, готелі, ресторани, місця відпочинку, дозвілля, транспорт, туристичні агенції та вокзали [2].

Проте це не єдині можливості, щоб дізнатися про місто. Якщо ви не скористалися веб-сайтом, а приїхали в місто поблукати вуличками то на допомогу вам стане смартфон та QR-код, який ви побачите просто посеред пішохідної доріжки. У 2015 році у Полтави в рамках проекту «Історія полтавських вулиць» встановили інформаційні таблички з QR-кодами у історичних місцях Полтави. Консультативна рада з питань охорони культурної спадщини при Полтавській облдержадміністрації визначила 22 об'єкти, на яких будуть таблички. Це Біла альтанка, пам'ятник коменданту Келіну, Тарасу Шевченку, Музей авіації та космонавтики, краєзнавчий музей та інші. Інформація надана українською та англійською мовами. Тексти підготували фахівцями Полтавського краєзнавчого музею[3].

Ще один досить цікавий спосіб з використанням інноваційних технологій з допомогою, яких ви дізнаєтеся більше про міста та місця, які вас цікавлять – це блогери-туристи, які подорожують світом за бюджетним варіантом. Їх досить легко знайти у мережі, а особливо на сайтах YouTube, Instagram та Facebook. Найпопулярнішими є «Русский в Украине», тревел-блогери Христя Жук та Сергій Чекмарьов, а також телепередачі «Міста», «Ревізор». Перед тим як випустити відео, відвідати місто, блогери вивчають історичний матеріал, щоб потім розповісти глядачам, влаштовують опитування, щоб дізнатися куди краще сходити та що

відвідати, на основі цього роблять свій власний маршрут, бронюють квитки та готель (хостел), де будуть перебувати.

Подорожуючи, блогери можуть розглядати місто у певних критеріях, щоб перевірити чи місто розвинуте, привабливе для туристів та чи варто його відвідувати, а якщо і приїздити то куди потрібно сходити.

На даному етапі інформаційні технології мають велике значення. З їх допомогою досить легко відвідати місто віртуально, зазирнути на кожну вуличку, побачити архітектуру, скульптури ще XVII століття, яка добре відреставрована та красується містом. Полтава маленькими кроками готується до прийому іноземних туристів. Для цього розробляє веб-сторінки іноземними мовами, створює відеоматеріал з субтитрами, розміщує QR-коди вуличками та приваблює свого туриста колоритом, загадковістю та таємничістю. Сучасні інформаційні технології на високому рівні, тому кожному потрібно вирішити як подорожувати світом віртуально: переглядати відео репортерів та ведучих, фото в Інтернет чи читанням статей, або ж наяву: купити квиток та на свої власні очі побачити красу світу.

Список використаних джерел

1. http://tourlib.net/statti_ukr/blaschak.htm
2. <http://www.tourism.poltava.ua>
3. <https://ua.igotoworld.com/ua/news/>

Олександр Комарніцький

доктор історичних наук, доцент кафедри історії України Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, академік Національної академії наук вищої освіти України (м. Кам'янець-Подільський, Україна)

ДО ПИТАННЯ ПРО НАВЧАЛЬНУ ДІЯЛЬНІСТЬ СТУДЕНТІВ ПОЛТАВСЬКОГО ПЕДАГОГІЧНОГО ВИШУ У 20-30-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ

Після приходу до влади більшовиків розпочалося становлення нового суспільства, побудова якого без учителів була неможливою. Оскільки саме вони мали нести комуністичні ідеї в учнівське середовище, формувати світогляд учнів, виховувати в молоді відданість радянській ідеології. Зважаючи на це, велику увагу радянська влада приділяла підготовці учителів, яку проводили педінститути і технікуми. У Полтаві учителів готували у 20-ті рр. ХХ ст. – інститут народної освіти (ІНО) і педтехнікум, а в 30-ті рр. – зпочатку інститут соціального виховання (ІСВ), а згодом – педінститут.

Нам вдалося віднайти низку джерел, у яких йдеться про навчальну діяльність молоді вишу. В одному з них йдеться про роботу студентів у справі українізації. У 1932-1933 н.р. в ІСВ провели «декадник боротьби за культуру слова». Інший документ повідомляє про методи навчання, зокрема, бригадно-лабораторну систему. В ІНО у

1925-1926 н.р. 26,4% годин, передбачених навчальним планом педагогічного циклу, витрачалися на лекції, 71,6% – практичні роботи, 2% – екскурсії; суспільствознавчого циклу – відповідно 47,4%, 48,7%, 3,9%; природничо-математичного – 39,8%, 42%, 18,2%. Мали місце випадки, коли студенти складали в один день по 5 предметів, що, звісно, призводило до їхнього перевантаження. У порівнянні з іншими вишами у Полтаві досить високою була відвідуваність занять. У 1922-1923 н.р. вона становила 76% (у більшості вишів ці показники не перевищували 70%).

Частину студентів отримували незадовільні оцінки. Деяких за неуспішність залишили на повторний термін навчання. Студентка ІНО О. Кальна дуже болісно відреагувала на зміну свого статусу і позбавила себе життя, яка, за словами її матері, «не мала змоги перенести це лихо».

Однією із складових навчальної діяльності студентів було проходження педпрактики. Наприклад, студенти педтехнікуму у першому семестрі 1925-1926 н.р. досліджували дитячі колективи, організацію роботи закладів, у другому – засоби фізичного і естетичного виховання дітей, методи викладання, у третьому методи викладання. Для студентів ІНО організували екскурсії на виробничі об'єкти міста, зокрема, на паровозоремонтні майстерні, електростанцію. Молодь педтехнікуму виїжджала за межі міста і відвідала Дніпропетровські металургійний, залізно-лопатний, скляний заводи, паперову фабрику, Одеські суднобудівний завод і порт. Практикували, зокрема в ІНО, проведення екскурсій до сільськогосподарських дослідних станцій, ветеринарні пункти, на підприємства сільськогосподарського машинобудування. Організувалися екскурсії загальноосвітнього та навчального характеру. Наприклад, у 1924 р. студенти ІНО, а в 1926-1927 н.р. молодь педтехнікуму відвідали Москву і Ленінград. Перші з них побували у школах, дитячому будинку, Московському педінституті ім. О. Герцена, де вивчали стан викладання циклу педагогічних дисциплін. Для частини студентів педтехнікуму організували екскурсії у Крим, до державного заповідника «Асканія-Нова» (тоді – державний заповідник ім. Петровського), де вони мали можливість познайомитися з рослинним і тваринним світом цілиного степу. Студенти ІНО навесні 1924 р. проводили біологічні спостереження у степу Червоноградського округу. Для студентів розробляли екскурсійні маршрути. Наприклад, студенти педтехнікуму в 1925 р. здійснили подорож за маршрутом: Полтава – Дніпропетровськ – Дніпровські пороги – Запоріжжя – Каховка – «Асканія-Нова» – Дніпро – Одеса – Полтава.

Студенти-випускники виконували дипломні роботи. Мали місце випадки, коли ці роботи, захищалися через декілька років після закінчення вишу, коли випускники набували педагогічного досвіду. Наприклад, студент ІНО А. Козаченко, закінчивши виш у 1924 р. і попрацювавши у місцевій торговельно-промисловій школі, лише 27 грудня 1927 р. захистив роботу на тему «Полтавщина як об'єкт історико-культурних екскурсій». Згодом він став відомим істориком.

Володимир Кондель

*кандидат технічних наук, доцент кафедри
виробничо-інформаційних технологій та безпеки
життєдіяльності Полтавського національного
Педагогічного університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

МЕТОДОЛОГІЯ ТА ЗАСТОСУВАННЯ ЗАГАЛЬНОНАУКОВИХ МЕТОДІВ У ПРОЕКТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Наукова діяльність у вищих навчальних закладах України є невід'ємною складовою освітнього процесу й здійснюється з метою інтеграції наукової, навчальної та виробничої діяльності у системі вищої освіти. Головними завданнями наукової діяльності є: органічна єдність змісту освіти й науки; створення стандартів вищої освіти, підручників і навчальних посібників з урахуванням досягнень науки й техніки; упровадження результатів наукових досліджень у практику; безпосередня участь суб'єктів навчально-виховного процесу в науково-дослідних роботах, що проводяться у вищому навчальному закладі; організація наукових, науково-практичних, науково-методичних семінарів, конференцій, олімпіад, конкурсів науково-дослідних, курсових, дипломних та інших робіт учасників навчально-виховного процесу. Успішність наукової діяльності неможлива без знання її методології, теорії, технології, методів та організації. Ці знання потрібні студентам, аспірантам, докторантам, співробітникам наукових підрозділів факультетів, всім тим, хто бере участь у навчальному й науковому процесі [4, с. 3].

Однією з головних рис розвитку сучасної науки є її зближення із суспільною практикою та виробництвом. Як відомо, раніше техніка і виробництво суттєво випереджали розвиток науки. Вони давали науці вже готовий матеріал для аналізу та узагальнення, ставлячи перед нею завдання, які диктувала практика. Але швидкі темпи розвитку науки у ХХ і на початку ХХІ ст. стимулювали створення наукознавства, яке вивчає закономірності функціонування й розвитку науки, структуру та динаміку наукової діяльності, економіку й організацію наукових досліджень, форми взаємодії з іншими сферами матеріального та духовного життя суспільства [4, с. 12].

Характерною ознакою сучасної науки є зростання ролі методології при вирішенні проблем зростання і розвитку спеціалізованого знання, зокрема, при опануванні загальнотехнічних навчальних дисциплін. Існують суттєві причини, які породили цю особливість науки, а саме: складність структури емпіричного і теоретичного знання, способи його обґрунтування та перевірки; тісне переплетення опису властивостей матеріальних об'єктів з абстракціями, що штучно вводяться, ідеальними моделями тощо [4, с. 23].

Процес пізнання, як основа будь-якого наукового дослідження, є складним і вимагає концептуального підходу на основі певної методології та застосування загальнонаукових методів, у структурі яких можна виділити такі три рівні: 1. Методи емпіричного дослідження. 2. Методи теоретичного пізнання. 3. Загальнологічні методи і прийоми дослідження (аналіз, синтез, абстрагування, ідеалізація, узагальнення, індукція, дедукція, аналогія, моделювання, вірогіднісні (статистичні) методи,

системний підхід) [4, с. 23-30]. Саме системний підхід використаємо в процесі проектування деревообробних підприємств.

Системний підхід – це сукупність загальнонаукових методологічних принципів (вимог), в основі яких лежить розгляд об'єктів як систем, а саме:

а) виявлення залежності кожного елемента від його місця і функцій у системі з урахуванням того, що властивості цілого не можна звести до суми властивостей цих елементів;

б) аналіз того, наскільки поведінка системи зумовлена як особливостями її окремих елементів, так і властивостями її структури;

в) дослідження механізму взаємодії системи і середовища;

г) вивчення характеру ієрархічності, притаманного даній системі;

д) забезпечення всебічного багатоаспектного опису системи;

е) розгляд системи як динамічної цілості, що розвивається [4, с. 33].

Усі вищезгадані методологічні принципи (вимоги) використовуються для якісного викладання технічних навчальних дисциплін, зокрема, курсу «Проектування деревообробних підприємств». Цю дисципліну студенти факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка опановують за спеціальністю 015 Професійна освіта (Деревообробка). Навчальний процес передбачає вивчення методологічних та організаційних основ проектування виробничих будівель, основ проектування технологічних процесів при виробництві, складу та обсягу проектних робіт, методики їх проведення тощо [2, с. 3].

Зараз готується матеріал, необхідний для успішного опанування дисципліни: перелік лекційних та лабораторних занять з питаннями для самоконтролю знань і самостійного опрацювання тем; порядок і критерії оцінювання знань студентів; система нарахування додаткових балів за видами робіт (участь у конкурсах і олімпіадах, у роботі наукових студентських конференцій тощо); відповідні тестові завдання до кожної теми; перелік питань до підсумкового контролю; список інформаційних джерел тощо [3, с. 159]. Набуті вміння і навички після вивчення предмету стануть у нагоді студентам під час подальшої їх роботи в професійній діяльності.

Для набуття навичок проектанта, конструктора, макетувальника, виконавця експериментальних зразків, який професійно володіє графічними і технічними засобами передбачено виконання студентами індивідуально-дослідного завдання [1, с.3-16], наприклад, з проектування деревообробного цеху. При виконанні завдання слід визначити необхідні розміри цеху, санітарно-побутових приміщень, які повинні відповідати будівельним нормам.

Плануючи розміщення робочих місць в цеху, студенти мають враховувати наступні вимоги: раціональне використання площі цеху; забезпечення максимального комфорту і безпеки роботи виконавця; наукову організацію праці на робочому місці; найкоротший шлях руху предметів праці в процесі обробки виробу.

Початковими даними для розміщення устаткування і робочих місць є: організаційно-технологічна схема процесу, схема руху деталей на робочих місцях, тип процесу. Перед виконанням планування вибирають типи і розміри робочих місць за операціями процесу. У основі вибору робочих місць приймається вільне розміщення предметів праці. Тип робочого місця повинен забезпечувати вільні і короткі рухи рук

виконавців при виконанні робіт. Розміщення виробничого устаткування, початкових матеріалів, заготівель, деталей, агрегатів, готової продукції, відходів виробництва і тари у виробничих приміщеннях і на робочих місцях не повинно представляти небезпеки для персоналу.

Відстані між устаткуванням, а також між устаткуванням і стінами виробничих будівель, споруд і приміщень повинно відповідати вимогам діючих норм технологічного проектування, санітарних та будівельних норм і правил. Загальна площа цеха та робочих місць визначається за укрупненими показниками на одиницю устаткування і одне робоче місце. Розміри будівель вибираються за рекомендаціями до основних будівельних параметрів будівель деревообробних цехів.

Проектуючи цех, студенти мають дотримуватися норм розміщення устаткування і робочих місць, ширини цехових проходів і проїздів, які враховують ергономічні вимоги наукової організації праці на робочому місці, проїзд механізованого транспорту, збиральних машин, забезпечення правил техніки безпеки та пожежної безпеки.

Студенти мають також пам'ятати, що у габарити устаткування, від яких визначаються нормовані відстані і ширина проїздів, проходів і робочих зон, включаються крайні положення частин, що рухаються, дверей, що відчиняються, кришок устаткування, постійні огороження, електрошкафи, пульти управління і тому подібне, що становлять невід'ємну частину устаткування.

Розташовуючи верстати на індивідуальних фундаментах, відстань від колон, стін і між верстатами слід приймати з урахуванням взаємного положення, конфігурації і глибини фундаментів верстатів, стін і колон будівель, пам'ятаючи, що норми відстаней не враховують розмірів каналів для промислових трубопроводів (води, пари, стиснутого повітря), електропроводок транспортних пристроїв (конвеєрів, місцевих кранів тощо).

Розроблені методичні рекомендації до виконання індивідуально-дослідного завдання з проектування деревообробних підприємств [1, с. 3-16] дозволять студентам, які навчаються за напрямом підготовки бакалавра 6.010104 «Професійна освіта (Деревообробка)», не тільки успішно виконати планування деревообробного цеху з урахуванням вищенаведених принципів (вимог) системного підходу, але й набути навичок висококваліфікованих фахівців, здатних розробляти оригінальні за дизайнерським задумом та виконанням наукові проекти, творчо вирішувати різноманітні композиційні і технічні завдання.

Список використаних джерел

1. Калязін Ю. В. Проектування деревообробних підприємств : методичні рекомендації до виконання індивідуально-дослідного завдання. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2014. 16 с.
2. Кондель В. М. Проектування деревообробних підприємств: програма навчальної дисципліни підготовки здобувачів освітнього ступеня «бакалавр». Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2017. 12 с.
3. Кондель В. Особливості викладання дисципліни «Проектування деревообробних підприємств» з використанням сучасних інформаційних технологій.

Дизайн-освіта майбутніх фахівців: мат. II Всеукр. наук.-практ. заочн. конф., 21-22.03.2017 р. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2017. С. 157-163.

4. Основи методології та організації наукових досліджень : навч. посіб. для студентів, курсантів, аспірантів і ад'юнтів / за ред. А. Є. Конверського. Київ: Центр учбової літератури, 2010. 352 с.

Любов Кравченко

*доктор педагогічних наук, професор кафедри культурології
та методики викладання культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

КОМПЕТЕНТІСНО-ПРОФЕСІЙНИЙ ПІДХІД ДО ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Соціокультурний менеджмент як вид діяльності окремої групи людей має свою специфіку, організаційну і психологічну, здійснюється при певному співвідношенні стихійних і взаємоузгоджених дій суспільних суб'єктів з різним ступенем усвідомленості ними своїх потреб, інтересів, соціально значущих завдань, місії організації культури. За відомими класифікаціями професій [1; 2] ця діяльність переважно відноситься до типу соціальних (людина – людина), причому менеджер соціокультурної сфери – це значною мірою гуманізована професія, оскільки метою і результатом його праці є задоволення потреб [3, с. 9].

Менеджер соціокультурної сфери є особистістю і специфічним інтелектуальним товаром, здійснює свою діяльність у складному соціально-культурологічному просторі. Інтегрована підготовка таких менеджерів як професіоналів у сфері управління культурою та індустрією дозвілля має орієнтувати особистість на розуміння конструктивних і деструктивних тенденцій розвитку організації, на оптимальне регулювання відносин і розв'язання суперечностей, комфортність спільного соціально-психологічного простору, що забезпечує кінцевий результат – задоволення різноаспектних дозвіллевих потреб значної кількості людей та ефективне функціонування закладів і структур, дотичних до організації культури.

Отже, менеджер соціокультурної сфери розглядається нами як особистість, що має спеціальну підготовку, володіє креативними й організаторськими здібностями лідера, є професіоналом у сфері управління, наділений відповідними владними повноваженнями з боку держави чи власника. Він керує колективом закладу (підрозділу, установи) відповідно до мети, освітнього стандарту й соціально значущих вимог; здійснює моніторинг зовнішнього і внутрішнього педагогічного середовища; забезпечує рентабельність і конкурентноздатність послуг, проводить їх маркетинг; налагоджує ефективні зв'язки з громадськістю; володіє відчуттям нового, займається впровадженням інновацій у практику діяльності закладу (підрозділу, установи) [4].

Зазначене передбачає низку компетентнісних вимог до фахівців із соціокультурного менеджменту. Це першочергове оволодіння ними функціями: маркетингу державного, регіонального та місцевого ринків соціокультурних послуг; досягнення конкурентноздатної позиції на ринку послуг та інтелектуальних ресурсів завдяки пристосування кількості та якості продуктів до рівнів попиту й конкретних вимог замовників; пошуку та створення інновацій із подальшим їх упровадженням у процес реалізації послуг і продуктів, систему керівництва та роботи з навчання персоналу; стратегічного прогнозування напрямів і етапів розвитку підпорядкованого підрозділу на підставі аналізу тенденцій розвитку суспільства, світового й національного ринку та провідних положень державних нормативних документів; підготовки та прийняття управлінських рішень щодо кожного з провідних видів діяльності (виробничої, науково-дослідної, соціально-просвітницької, професійної, фінансово-господарської, адміністративної); перспективне, щорічне, щомісячне, тижневе та оперативне планування; організації виконання прийнятих рішень, делегування повноважень і реалізації комерційних операцій; регулювання, мотивування та виховання ділових, партнерських, професійних, соціально-економічних, правничих, комерційних, міжособистісних відносин між членами колективу та зовнішнім середовищем; обліку і контролю виконання прийнятих рішень; моніторингу якості послуг і діяльності, функціонування кожного з підрозділів на основі застосування нових інформаційних технологій та комп'ютерної обробки управлінської інформації; популяризації та рекламування базових і додаткових соціокультурних послуг, творчих досягнень з усіх видів діяльності, рівня сервісу, формування соціокультурного іміджу [5].

Такий менеджер як компетентний фахівець ефективно реалізує провідні принципи, розроблені школою наукового менеджменту і класичною адміністративною школою:

- розподіл праці (в основі – чітка конкретизація мети діяльності кожного працівника);
- повноваження і відповідальність (кожному працівникові делегуються повноваження, достатні для того, щоб нести відповідальність за виконання дорученої роботи);
- підпорядкування інтересів (інтереси організації вважають більш важливими, ніж інтереси індивіда);
- дисципліна (працівник підкоряється умовам договору між ним і керівництвом, менеджери застосовують справедливі санкції до порушників порядку);
- єдиноначальність (працівник отримує розпорядження і звітується лише перед одним, безпосереднім начальником);
- єдність дій (усі дії, що мають спільну мету, мають бути об'єднані в групи і здійснюватися за єдиним планом);
- стимулювання персоналу (справедлива моральна і матеріальна винагорода працівників за якісно виконану роботу);
- централізація (єдиний порядок в організації);
- скалярний ланцюг (нерозривний ланцюг команд, яким передаються всі розпорядження і здійснюються комунікації між усіма ступенями ієрархії);

- порядок (кожен працівник знаходиться на своєму місці, кожна дія відбувається вчасно);
- справедливість (реалізація встановлених правил і угод на всіх рівнях скалярного ланцюга);
- стабільність персоналу (установка працівників на лояльність до організації і на довготермінову роботу);
- ініціатива (стимулювання незалежних думок і підходів підлеглих у межах делегованих їм повноважень);
- корпоративний курс (гармонія інтересів персоналу й організації, єдність зусиль) [4; 6].

Ці принципи є досить жорсткими, тому в процесі компетентнісної підготовки менеджера враховуємо, що принциповими комплексними ознаками сучасного управління соціокультурною сферою, є:

- корпоративність (відхід від команд, директив, розпоряджень і перехід до корпоративної організаційної культури, яка базується на єдиних інтересах, загальнолюдських цінностях і меті діяльності закладу чи структури, партнерстві, співробітництві, взаємодії і взаємодопомозі, а не лише на владі й підкоренні; зростання кількості співробітників, що залучаються до вироблення управлінських рішень; ототожнення працівників із організацією, її інтересами і принципами, постійне навчання персоналу в ході діяльності; поглиблення неформальної сутності управління, створення атмосфери спільності корпоративних та індивідуальних інтересів; робота спеціальних робочих груп, що здійснюють вироблення спільних цінностей; доцільне поєднання авторитарності керівника з демократичною колегіальністю);
- інноваційність (підвищення готовності кожного працівника до інновацій, оновлення, постійний пошук альтернативних варіантів розвитку послуг; використання нестандартних режимів роботи персоналу та нових способів стимулювання праці й новаторства, орієнтованих на індивідуальні, групові, соціальні потреби; підкреслена й підкріплена практичними діями постійна й цілеспрямована підтримка індивідуальної і колективної (групової) ініціативи працівників, спрямована на суттєве покращення процесів; опора на систему гнучкого лідерства серед персоналу й особисті контакти працівників у навколишньому середовищі; використання співробітництва і співтворчості, новаторської природи людини, визнання її обдарованості, зацікавленість у постійному зростанні компетентності і кар'єри підлеглих);
- активне якісне управління (децентралізація управлінських дій з метою забезпечення єдності органічно взаємодіючих структур, які тісно співпрацюють, але наділені широкою самостійністю; здійснення програм довготривалого професійного розвитку провідних груп працівників включно з плануванням кар'єри, питаннями роботи з кадровим резервом; активне формування мислення підлеглих з орієнтацією на динамічні, швидкі зміни в суспільстві і в характері діяльності структури, фірми, закладу; активне використання інноваційних ідей удосконалення і розвитку соціокультурних послуг; використання принципів і технологій реінжинірингу);
- технологічність (використання людинознавчих технологій активного якісного управління: індивідуальної роботи з персоналом; стимулювання ділової активності і кар'єри; виявлення професійної придатності і вдосконалення компетентності кожного

працівника; особистісної привабливості менеджера; ортобіозу; попередження й подолання конфліктів; усвідомлення технологічної ефективності управління; логічне проектування персонал-технологій, заснованих на власному стилі керівництва; знання вимог до культури впровадження технологій у практику роботи підпорядкованого підрозділу).

Такі вимоги компетентісно-професійного наукового підходу до підготовки фахівців з соціокультурного менеджменту є базовими, узгодженими з позиціями провідних шкіл наукового менеджменту й соціального управління та потребують своєї адаптації у досвіді вітчизняних фахівців цієї сфери.

Список використаних джерел

1. Климов Е. А. Введение в психологию труда. Москва: Изд-во МГУ, 1988. 200 с.
2. Климов Е. А. Как выбирать профессию. Москва: Просвещение, 1984. 160 с.
3. Коломінський Н. Л. Психологія менеджменту в освіті (соціально-психологічний аспект): монографія. Київ: МАУП, 2000. 286 с.
4. Кравченко Л. М. Неперервна педагогічна підготовка менеджера освіти: монографія. Полтава: Техсервіс, 2006. 420 с.
5. Цокур О. С. Педагогіка вищої школи. Вип. 2. Педагогічний менеджмент. Одеса: Юридична література, 2002. 76 с.
6. Шегда А. В. Основы менеджмента. Киев: Т-во «Знання» КОО, 1998. 512 с.

Юлія Кулімова

*кандидат біологічних наук, асистент кафедри
початкової освіти, природничих і математичних
дисциплін та методик їх викладання
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СУЧАСНОГО ВЧИТЕЛЯ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ: ЕСТЕТОТЕРАПЕВТИЧНИЙ ВИМІР

Формування і розвиток гармонійно розвиненої особистості є головним стратегічним завданням сучасної вітчизняної освіти. Людина третього тисячоліття повинна мати гострий розум, здатність швидко адаптуватися до умов оточуючого середовища, критично та нестандартно мислити, бути соціально компетентною та стійкою до деструктивних чинників, мати стійкий духовний та соціальний інтелект. Все це вимагає від носіїв Добра, Краси та Істини – педагогічної громадськості, особливої професійної підготовки, заснованої на засадах життєтворчості та людиноцентризму. Фундаментальна роль у даному контексті належить вмінню вчителя налагоджувати позитивний контакт із школярами, їх батьками та колективом, уберегти учнів від агресивних впливів соціального середовища, підтримати їх прагнення до саморозвитку та самопізнання. Відтак, актуалізується роль фахової освіти вчителя початкової школи, який за специфікою своєї роботи реалізує різноманітні соціально-виховні функції:

регулює освітній процес, формує погляди і переконання школярів, здійснює педагогічну підтримку соціального розвитку учнів та сприяє захисту їхніх прав і свобод. Відтак, важливим показником успішності професійної підготовки педагога є не лише теоретико-практична компетентність, а й вміння ефективно вибудовувати стосунки в системі «Я – суспільство», бути готовим до будь-яких соціальних варіацій, розуміти оточуючих та презентувати себе – тобто мати високий рівень соціально-комунікативної компетентності.

Ефективним засобом розв'язання означених завдань є імплементація в освітній простір особливої особистісно зорієнтованої інноваційної психотерапевтичної практики – естетотерапії, яка в процесі двовекторного впливу на усіх учасників навчально-виховної взаємодії, здатна не лише підвищити ефективність професійної підготовки вчителів школи I ступеня, а й створити сприятливі умови для їх успішного фахового, соціально-психологічного, морально-духовного та культурно-естетичного розвитку.

Науковим підґрунтям професійної освіти майбутніх педагогів початкової школи стали праці О. Будник, О. Дубасенюк, І. Зязюна, Т. Кравченко, В. Кременя, Ю. Пастир, О. Савченко, Л. Хомич, Л. Хоружої та ін. Особливості використання естетотерапевтичних технологій у психолого-педагогічній діяльності із діагностики соціально-психологічних проблем особистості, корекції її психоемоційного стану, оптимізації соціальної взаємодії та ін., висвітлено в численних вітчизняних і зарубіжних дослідженнях (Дж. Бюдженталя, І. Вачкова, Л. Гребенщикова, І. Давидової, У. Дутчак, Ю. Дрешер, О. Захарова, Т. Зінкевич-Євстігнєєвої, О. Копитіна, Л. Лебедевої, К. Роджерса, Я. Морено, В. Петрушина, Н. Сакович, С. Шушарджана, О. Федій, О. Філь та ін.).

Для розуміння сутності соціально-комунікативної компетентності варто проаналізувати цю дефініцію крізь призму аналітичного підходу. Так, дане поняття у наукових дослідженнях має значну кількість інтерпретацій. Це пояснюється тим, що воно містить дві складові – соціальну та комунікативну компетентності. Так, термін «соціальна компетентність» тлумачиться як розуміння відносин «Я – суспільство», вміння обирати соціальні орієнтири та відповідним чином організовувати власну поведінку [6]; здатність людини вибудовувати стратегії взаємодії з іншими людьми в оточуючій соціальній реальності, яка змінюється [7]. Деякі вчені вважають поняття «соціальна компетентність» синонімом поняття «соціальна зрілість», що уміщує в собі сукупність компетенцій (громадянську, побутову, комунікативну, компетенцію саморегуляції та самостійної пізнавальної діяльності) [4]. На переконання Г. Білицької, соціальна компетентність має своєрідну структуру, що складається із мотиваційного (відношення до іншої людини як до вищої цінності), когнітивного (пізнання іншої людини, здатність зрозуміти її особливості, інтереси, потреби), поведінкового (вміння адекватно та етично спілкуватися) компонентів [1]. Соціальну компетентність умовно поділяють на суспільну (здатність людини розуміти та виконувати вимоги суспільства, в якому вона існує), інтерактивну (здатність до ефективної взаємодії з іншими людьми) та автономну (здатність формувати відносини із собою) [7].

Комунікативна компетентність являє собою «знання, вміння та навички, необхідні для розуміння чужих і породження власних програм мовної поведінки,

адекватним цілям, сферам, ситуаціям спілкування, здатність, сформована у взаємодії людини з соціальним середовищем, в процесі придбання ним соціально-комунікативного досвіду» [2]. У наукових дослідженнях відмічається, що комунікативна компетентність складається з трьох компонентів: лінгвістичного (фонологічні, лексичні, граматичні знання та уміння), соціолінгвістичного (сполучна ланка між комунікативною та іншими компетенціями) та прагматичного (екстралінгвістичні елементи, що забезпечують спілкування (міміка, жестикуляція тощо) [7]. Відтак, соціально-комунікативна компетентність – це здатність особистості забезпечувати власні потреби і цілі шляхом створення партнерських відносин з іншими, згідно з їхніми очікуваннями, потребами і цілями в межах суспільно прийнятної поведінки, а також завдяки ефективній комунікації [7].

Основою для формування соціально-комунікативної компетентності вчителів початкової школи є створення сприятливого психо-емоційного освітнього середовища, яке сприяє накопиченню необхідних соціальних знань, умінь і навичок фахівців. Так, потужним естетико-терапевтичним та дидактико-виховним плацдармом для реалізації освітленої мети слугують технології естетотерапії. В арсеналі естетотерапевтичної науки виділяють низку різноманітних засобів та видів, які на переконання О. Федій слід умовно розділити на засоби природного, соціального та мистецького походження. Як зазначає дослідниця, вони можуть «об'єднувати у собі два або три одночасно: наприклад, анімалотерапія (природні і соціальні засоби), ігрова терапія (природні і соціальні), пісочна терапія (природні і мистецькі)» [10, с. 284]. Специфіка формування соціально-комунікативної компетентності вчителів школи I ступеня у світлі естетотерапевтичної парадигми полягає у тісному взаємозв'язку теорії та практики, адже у процесі естетотерапевтичної діяльності вчитель у цікавій, невимушеній та доступній формі подає навчальний матеріал та одночасно будує з учнями соціальні відносини, від яких залежить успішність освітнього процесу. Так, у Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка на кафедрі початкової освіти, природничих і математичних дисциплін та методик їх викладання під керівництвом професора О. Федій здійснюється естетотерапевтична підготовка майбутніх вчителів початкової школи, метою якої є опанування студентами теоретичними знаннями, формування гуманістичних соціальних установок щодо освітнього процесу та його суб'єктів тощо [10]. Схарактеризуємо можливості основних видів естетотерапії щодо формування соціально-комунікативної компетентності вчителя початкової ланки освіти.

Арт-терапевтичні технології базуються на використанні мистецьких засобів (ліплення, малювання, вишивки та ін.) з метою гармонізації відносин, творчого самовираження, вирішення освітньо-виховних та корекційно-розвивальних завдань. І. Давидова [3] зазначає, що арт-терапія сприяє налагодженню відносин, позбавляє від негативних почуттів, підвищує самооцінку, дозволяє отримати вичерпний діагностичний матеріал про особистість. Так, в процесі естетотерапевтичної освіти майбутні фахівці коригують ставлення до себе й оточуючих, «приглушують» конфліктність, замкнутість, удосконалюють комунікативні навички, формують активну життєву позицію тощо.

Технології музикотерапії через образно-звукову форму дозволяють вчителю (і його учням) краще самовиразитися та пізнати оточуючий світ. В. Петрушин [8] з цього приводу актуалізує здатність музики лікувати шкільні неврози, удосконалювати соціально-комунікативні вміння, попереджувати виникнення різних девіацій, формувати позитивне світобачення. В той час, як А. Сохор [9], визначає естетико-соціальний вплив музичного мистецтва, що акумулює в собі його фізіологічний, біологічний та психологічний рівні. Використання музикотерапії в процесі фахової освіти вчителя початкової ланки освіти сприяє підвищенню соціальної активності, зміцненню відносин, удосконаленню комунікативних, адаптаційних і емпатійних умінь, забезпеченню естетичного, психосоціального та інтелектуального розвитку.

Соціально-комунікативна сила технологій лялькотерапії полягає у механізмі соціального заміщення, яке допомагає створити комфортний психоемоційний освітній майданчик для інтеграції та адаптації педагогів у соціальному середовищі. На переконання Т. Зінкевич-Євстігнеєвої лялькотерапія характеризується проєктивно-діагностичною дією та є живим процесом співтворчості і співрозуміння [5]. Тому психолого-педагогічний потенціал лялькотерапії свідчить про її особистісно-соціальну та інформаційну наповненість, що підтверджує необхідність її застосування в професійній освіті вчителів початкової школи.

Ще один із найбільш ефективних способів формування соціально-комунікативної компетентності вчителя початкової ланки освіти є використання технологій логотерапії (від давньогр. *logos* – смисл) – вид естетотерапії, спрямований на надання духовного сенсу буття, актуалізації уваги на моральні та культурні життєві цінності [10]. Основними категоріями логотерапії, що утворюють людинознавчу компетентність є: норма (як засіб і наслідок соціальної взаємодії особистості та процесу її соціалізації), свобода (як засіб і підсумок індивідуального прояву людини) та щастя, яке має стати результатом її життєдіяльності. Відтак, провідним гаслом фахової діяльності вчителів початкової школи має бути «формування вільної творчої особистості, яка здатна бути самою собою та відчувати своє «Я» [10].

Таким чином, у результаті здійснених наукових розвідок із дослідження феномену соціально-комунікативної компетентності у світлі естетотерапевтичної взаємодії, ми виявили той факт, що використання широкого арсеналу естетотерапевтичних засобів і видів, сприяє здійсненню значного впливу на соціально-психологічний стан сучасного вчителя. Висвітлені засоби і види естетотерапії є досить актуальними у формуванні в сучасного вчителя навичок ефективного налагодження зв'язків з оточуючими, уникнення конфліктів, здатності продуктивно співпрацювати з іншими людьми, виконувати різні ролі і функції у колективі.

Список використаних джерел

1. Белицкая Г. Э. Социальная компетенция личности. Сознание личности в кризисном обществе. Москва. 1995. С. 42-57.
2. Белл Р. Т. Социоллингвистика: Цели, методы, проблемы / под ред. А. Д. Швейцера. Москва : Международные отношения, 1980. 50 с.
3. Давыдова И. В. Развитие творческого потенциала личности будущего учителя средствами арт-терапии: дис. ... канд. псих. наук. : 19.00.07. Москва, 2006. 233 с.

4. Дементьева И., Зубарева Н. Степень социальной ответственности подростков в полной и неполной семье. *Воспитание школьников*. 2003. Вып. 10.
5. Зинкевич-Евстигнеева Т. Д., Грабенко Т. М. Игры в сказкотерапии. Санкт-Петербург : Речь, 2006. 208 с.
6. Коблянская Е. В. Психологические аспекты социальной компетентности: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.05. Санкт-Петербург, 1995. 210 с.
7. Ковальова О. А. Модель соціально-комунікативної компетентності. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. Київ : Інститут обдарованої дитини, 2014. Вип. 11 (30). С. 27-33.
8. Петрушин В. И. Музыкальная психология : учеб. пособ. для вузов. 2-е изд. Москва : Академический Проект : Трикста, 2008. 400 с.
9. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования : в 2 т. Т. 2. Ленинград : Ленинг. отд. Сов. Композитор, 1981. 294 с.
10. Федій О. А. Підготовка педагогів до використання засобів естетотерапії: теорія і практика : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2009. 404 с.

Валентин Лазуренко

*доктор історичних наук, професор,
проректор з гуманітарно-виховних питань
Черкаського державного технологічного університету,
академік Національної академії наук вищої освіти України
(м. Черкаси, Україна)*

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ, НАПРАВЛЕНІ НА ПОШУК КРИПТИ ГЕТЬМАНА БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО, ЯК РЕАЛЬНЕ НАБЛИЖЕННЯ СУСПІЛЬСТВА ДО УСВІДОМЛЕННЯ НЕОБХІДНОСТІ СТВОРЕННЯ ПАНТЕОНУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ УКРАЇНСЬКИХ ГЕРОЇВ

Новітні, реальні пошуки крипти великого державотворця України Богдана Хмельницького, які з кінця 2018 р. і до нині проводяться в Іллінській церкві села Суботів Чигиринського району Черкаської області, на наше переконання, при правильній інформаційній політиці може слугувати активним поштовхом до наближення українського суспільства до усвідомлення необхідності створення Пантеону Національної Пам'яті українських героїв, чого нині бракує в нашій державі.

«Практично всі сучасні європейські держави створили власні національні пантеони, які не лише відіграють роль усипальниці видатних державників, а й слугують одним з незримих чинників національної інтеграції і державного самоствердження». Погоджуюсь із думкою Павла Подобеда, що «Пантеон – це не алея почесних поховань... Головне призначення пантеону – об'єднати живих, стати місцем, де пересічна людина відчуватиме гордість за свою країну, причетність до історії великого народу.... Пантеон стане важливим і дієвим інструментом виховання української молоді, місцем найважливіших церемоній та урочистостей...» [1].

Політика національної пам'яті, яку нині активно провадить Україна, вимагає пошуку та відновлення могил видатних діячів України, як в межах нашої країни, так і за кордоном. Адже основним місцем пам'яті кожного народу є могили предків, а ставлення до них суспільства показує як національну зрілість самого суспільства, так і

його державотворчий потенціал. З релігійної точки зору, відправлення панахид біля гробу перетворює церкву з меморія у мартирій, що має велике значення в історії України та української духовності [2].

«... На жаль, і до цього часу Українська держава, яка постала завдяки могутній волі та харизмі гетьмана Богдана Хмельницького 370 років тому, не має Пантеону своїх героїв-засновників.... Такі історичні Пантеони мають Італія, Франція, Польща та інші провідні країни світу, а ми – сучасні українці, перебуваємо тільки на початковому шляху створення таких важливих для нашої країни місць пам'яті. Зрозуміло, що місця пам'яті неможливо створити без проведення ґрунтовних наукових досліджень. Відтак початком практичного втілення ідеї створення Національного Пантеону вважаю максимальне сприяння ініціативам вчених та громадськості щодо локалізації місця поховання Великого Гетьмана, а також її подальшої музеєфікації» [2], – так висловився з приводу продовження пошуків місця поховання Богдана Хмельницького один з найкращих біографів гетьманів України, директор Інституту історії України Національної академії наук України Валерій Смолій.

Як за життя постать гетьмана Богдана Хмельницького була оповита багатьма легендами і міфами, так і після його смерті вона залишила по собі для нащадків чимало незрозумілого і втаємниченого, а в деяких аспектах – обросла міфами і типовими фальсифікаціями. Богдан Хмельницький згідно з різними історичними джерелами, будував Іллінську церкву в Суботові як свою майбутню усипальницю (за різними даними) протягом 1651 – 1656 рр. [3, с. 532]. Іллінська церква в Суботові стала усипальницею в серпні 1657 р. [4]. Адже в цей рік там було привселюдно, на чому засвідчують літописні джерела [5], поховано гетьмана. Сторічні, і, до речі, короткотривалі у часі археологічні дослідження, які проводились в Іллінській церкві в Суботові, наближали і віддаляли (з різних причин, в т.ч., і політичних) від встановлення реального місця поховання гетьмана Богдана Хмельницького, та перетворення його на своєрідне місце «української мекки» патріотизму і гордості за власну націю.

У 2018 – 2019 рр. за ініціативи та підтримки ГО «Фонд Великий Лях» (голова – Павло Костенко) розпочалось обстеження всередині Іллінської церкви. У результаті новітніх георадарних вимірювань фахівці Інституту геології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в Іллінській церкві виявили контури склепіння та підлоги підземної поховальної споруди розмірами 3х1,3 м і висотою від підлоги до стелі приблизно 1,6 м, ймовірно, викладеної зсередини цеглою і майже повністю засипаної ґрунтом. Споруда орієнтована по напрямку захід-схід. У привхідній частині церкви, між стовпами, які підтримують хори, наявні ознаки вхідного колодязя до поховальної споруди [6, с. 58].

В останні дні серпня 2019 р. проводились дослідження внутрішньої частини південно-західної стіни будівлі Іллінської церкви на наявність замуrowаних порожнин та проходів за допомогою свердління отворів діаметром до 20 мм та наступного вивчення отворів за допомогою інспекційної відеокамери з підсвіткою. На даному етапі дослідження вдалось виявити ряд порожнин і встановити, що виявлені порожнини не можуть бути випадково незаповненими будівельним розчином ділянками мурування стін. Їх величина значна і фотоінспекційною камерою свідчать, що порожнини утворені

у процесі замурування якихось камер чи проходів. Необхідно виконати наступні дослідження, але вже розвідково-інвазійного характеру: зондажі зі зняттям тиньку у попередньо визначених місця для виявлення швів та неперев'язаних ділянок стін, колишніх прорізів і т.п. [7]. Пошуки крипти тривають.

Отже, як бачимо, у 2019 р. – вчені реально наблизились до ймовірного сенсаційного відкриття. До речі, результати досліджень 2018 – 2019 р. підтвердили провідні фахівці світового рівня з археологічної геофізики таких країн як Швеція, Польща, Іспанія. Пошук праху великого державотворця України Богдана Хмельницького на сьогодні має не лише історичне, а і політичне значення. Адже його можливе віднайдення – стане потужним джерелом і запорукою до єдності нашої нації. А також – це реальний шлях до створення величного Пантеону пам'яті великого державотворця України. А Чигиринщина у новому контексті перетвориться на реальне державотворчо-ментально-історичне місце нашої нації.

Список використаних джерел

1. Подобед П. Коли немає часу на мертвих – виходить, немає діла і до живих. *Дзеркало тижня. Міжнародний громадсько-політичний тижневик*. 2016. № 1077.
2. Відділ Середньовіччя Інституту історії НАНУ. URL: <https://www.facebook.com/Інститут-історії-України-Відділ-Середньовіччя>
3. Сказания о населенных местностях Киевской губернии или Статистические, исторические и церковные заметки о всех деревнях, селах, местечках и городах, в пределах губернии находящихся / собрал Л. Похилевич. Біла Церква: Видавець О. В. Пшонківський, 2007. ХХІІ+642 с.
4. Смолій В. А., Степанков В. С. Богдан Хмельницький (Соціально-політичний портрет). 2-ге вид., перероб. Київ: Либідь, 1995. 624 с.
5. Літопис Самовидця. URL: <http://litopys.org.ua/samovydy/sam02.htm>
6. Обстеження Іллінської церкви та прилеглої до неї території у с. Суботів Чигиринського району Черкаської області із застосуванням неруйнівних геофізичних методів: звіт з виконання наук.-техн. експертизи. Київ, 2019. 62 с.
7. Звіт з виконання архітектурно-археологічних досліджень в приміщеннях пам'ятки архітектури національного значення охор. №770 – церкви Св. Пророка Іллі в с. Суботів Чигиринського району Черкаської області, об'єкта Національного заповідника «Чигирин» / керівник теми: доктор архітектури, професор, завідувач кафедри архітектури та реставрації Національного університету «Львівська політехніка» Микола Бевз. Львів, 2019. 45 с.

Марина Лебединська

*кандидат педагогічних наук, музичний керівник
вищої категорії початкової школи №45
Полтавської міської ради
(м. Полтава, Україна)*

МОДЕЛЮВАННЯ ПІД ЧАС МУЗИЧНОГО ЗАНЯТТЯ З ДІТЬМИ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Дошкільний вік – важливий період в житті людини. У віці від 3 до 7 років формується основа майбутньої особистості, задатки фізичного, розумового, морального розвитку дитини. В умовах сучасного суспільства, коли технологічні процеси, новітні

технологічні розробки стрімко входять в наше життя, дошкільників необхідно навчати мислити логічно, тобто точно і послідовно. Вчити вміти оперувати поняттями і символікою.

Чимало педагогічних досліджень присвячено вивченню умов ефективного застосування різних засобів навчання, які б сприяли його інтенсифікації. Саме до таких засобів належать, зокрема, моделі. Використання моделювання у ДНЗ дає чудові результати, завдяки єдності наочності і слова педагога, яке спрямовує дітей на головне, вчить використовувати найістотніше.

Метод моделювання відкриває перед педагогами, в тому числі і перед музичними керівниками дошкільних закладів, ряд додаткових можливостей в розумовому вихованні, в тому числі і в розвитку музичних здібностей дошкільників.

Моделювання – наочно-практичний метод навчання. Модель представляє собою узагальнений образ суттєвих рис об'єкта, що моделюється. Він полягає в тому, що мислення дітей розвивають за допомогою спеціальних схем, моделей, які в наочній і доступній формі відтворюють приховані властивості і зв'язки того чи іншого об'єкта [5, с.5].

Для послідовного і ефективного застосування методу моделювання, музичному керівнику необхідно в першу чергу враховувати особливості розумового розвитку дітей певного віку. Розумовий розвиток дитини можна умовно розділити на ряд якісних характеристик, кожна з яких має суттєве значення для застосування методу моделювання. Ось ці характеристики:

- Пізнавальна активність – особливість здорової психіки дитини, так як засвоєння моделі сполучено з активними пізнавальними обслідувальними діями, зі здатністю до заміщення предметів за допомогою умовних знаків, символів. До речі, необхідно враховувати вміння дошкільника абстрагуватися від несуттєвих ознак при пізнанні предмета.

- Розвиток мислення. На протязі дошкільного віку сприйняття готує мислення, дає йому «їжу» для аналізу, порівняння, узагальнення, висновків. Мислення, в свою чергу, позитивно впливає на розвиток і вдосконалення сприйняття, посилюючи його ціленаправленість, продуктивність.

Отже, найважливішими задачами розумового виховання дітей дошкільного віку є: сенсорне виховання (розвиток), розвиток розумової діяльності (оволодіння пізнавальними процесами, здібностями), – становлення мови. Використання ж методу моделювання сприяє розвитку вміння послідовно висловлюватися, обирати найбільш доцільні слова для складання своєї розповіді.

В молодшому дошкільному віці використовується умовно-образний метод моделювання: дитині пропонується модель, що буде максимально доступна сприйняттю маленької дитини. В роботі ж з дітьми старшого дошкільного віку доречно використовувати наочно-образні моделі, що доречні саме характерному для цього віку виду мислення.

Саме ці аспекти повинен враховувати музичний керівник під час музичних занять у дошкільному закладі. Без використання моделювання надто складно навчати дітей елементів музичної грамоти. Метод моделювання – це спосіб або механізм навчання дітей музичної грамоти. Моделюватись різними способами можуть ритмічні та звуковисотні відношення, темп, ритм тощо [2, с. 11].

Використання методу моделювання на занятті з музики неможливе без поєднання його з розвитком творчості дошкільника. Заняття з розвитку творчих музичних здібностей дітей слід проводити, поєднуючи два таких важливих розділи, як навчальне та творче музикування.

1. *Навчальне музикування* – це ознайомлення дітей з найпростішими елементами музичної мови та навчання дітей вмінню практично використовувати їх у роботі над формуванням звуковисотного слуху та метро ритму.

2. *Творче музикування* – це імпровізаційно-творча «гра в музику» в найрізноманітніших формах, поєднуючи музику, мову та рух. Мета цього музикування полягає в розвитку творчих здібностей дітей та їх навчання дії. Саме тому воно формою та змістом більшою мірою відповідає природі дітей дошкільного віку та принципам ігрових методик, наявних у світовій практиці.

Основними видами діяльності на заняттях з елементарного музикування є: спів, гра на дитячих музичних інструментах, мовно-ритмічні ігри та вправи, творчість у пластиці та русі.

Окремо потрібно розглянути такий розділ, як активне слухання музики. Сучасна дитяча музична педагогіка дедалі частіше рекомендує не просто пасивно слухати музику, а поєднувати сприйняття музики з будь-яким рухом. Слухати музику і одночасно чути її, реагувати діями на окремі її елементи – метр, ритм, динаміку тощо – це і є активне слухання музики. Під час слухання рухова активність дітей стає моделлю, дитина за допомогою пластики відтворює певний образ, що з'явився в її уяві під час слухання музики [4, с. 115].

Починати творчі музичні заняття можна з комунікативних ігор. Що таке комунікативні ігри? Це ігри для формування навичок спілкування дітей. Такі ігри допомагають не тільки створенню відповідної атмосфери на занятті, а й вирішують цілий комплекс педагогічних, моральних, та психологічних завдань. Це свого роду розминка, що залучає та заохочує всіх дітей до спільної діяльності. Багатим і мудрим джерелом таких комунікативно-рухливих ігор є український фольклор, як поетичний, так і музичний.

На музичному занятті дитині потрібно дати можливість бути самим собою. Дітям потрібна музика, а не розмови про неї. Хіба це не найважливіше?

Тому головним на музичних заняттях не є створення музичних шедеврів, а сам творчий процес. Творчість дітей тут розуміється як вміння і бажання зробити щось по-своєму. «Зіграй, станцюй, як ти хочеш», – ці магічні слова відчиняють перед дитиною ворота у світ фантазії. Важливо співати, гратись, рухатись, придумувати, змінювати, слухати власне виконання та виконання інших дітей. Можливість зробити по-своєму (добре придумав, цікаво продемонстрував, гарно повторив) дає змогу дитині бути індивідуальною, неповторною.

Творче музикування допомагає грати багатопланово – грати і гратись: грати на інструментах з елементами музики (ритмом, тембром, динамікою), грати один з одним, розігрувати сюжети пісень, грати разом, створювати ту неповторну атмосферу спілкування, в якій всім затишно і весело [7, с. 57].

Велику увагу на музичних заняттях приділяють музикуванню з використанням «звуків жестів». Звукові жести – це гра звуками свого тіла: плескання, клацання,

тупання, цокання, що також стають моделями. Ці «інструменти», якщо їх можна так назвати, надані людині природою. Наприклад, на занятті діти пригадують невеличкий вірш, можна запропонувати його озвучити. На допомогу приходять „звучні жести”. Діти розуміють, що вірш можна декламувати і водночас плескати руками по колінах або клацати пальчиками першу частину, а другу тупати ногами. Можна лише уявити собі, скільки варіантів складають діти. Цей вид музичної діяльності доступний, і важливо те, що він розвиває творчі здібності кожної дитини, особливо у взаємозв’язку з мовою і рухом.

Результатом творчої діяльності на занятті стають різні види імпровізації. Рухові, інструментальні, інтонаційно-мовні імпровізації та різні їх комбінації, правильно організовані муз керівником, допомагають практично вирішити питання, важливе для музичної педагогіки – вчити і виховувати через творчість. Дитячі імпровізації є колективними. Вони дають можливість кожній дитині знайти своє місце, незалежно від рівня її музичних здібностей. Роль дитини може бути дуже невеликою, або й навіть простою. Але важливою є участь у музикуванні.

Окремо потрібно наголосити на музичних інструментах. Використовуючи звичайні, фабричні інструменти, потрібно використовувати також інструменти, виготовлені з природного матеріалу. Музичні іграшки допомагають дитині зрозуміти, звідки і як саме народжуються звуки. Ігровий світ дитини можна озвучити звичайними ігровими інструментами, що і стануть моделлю-замінником. Наприклад, прокидається вранці сонечко – легеньке побрязкування на залізній паличці. Голос Кікімори діти можуть показати, зігравши на звичайному свистку [3, с. 20]. Творчо підійшовши до використання саморобних музичних інструментів, можна навіть озвучити якусь казку.

Один з видатних західних психологів А. Маслоу писав: «Ми мусимо вчити дітей бути творчими особистостями, здібними до сприйняття нового, а також до вміння імпровізувати» [6, с. 37]. Нам нині потрібно виховувати дитину, яка відчуває себе сильною, сміливою. У час швидких змін діти мають вірити в свої сили, не боятися пробувати і помилятися, варіювати, аж поки не буде знайдено правильне рішення.

Список використаних джерел

1. Базовий компонент дошкільної освіти в Україні. *Дошкільне виховання*. 1999. №1. С. 6-37.
2. Ватаманюк Г. Спільні проекти вихователя та музичного керівника. *Палітра педагога*. 2008. №1. С. 10-13.
3. Еманова З. Музично-виконавська діяльність: сучасні підходи. *Дошкільне виховання*. 2009. №3. С. 20-23.
4. Зимина А. Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста. Москва : Владос, 2000. 302 с.
5. Федорович Л. Дидактичні принципи моделювання. *Рідна школа*. 1999. №9.
6. Чулкова Н. Всесвіт музичних звуків. *Палітра педагога*. 2007. №4.
7. Костина Є. П. Музыкальное воспитание и развитие ребенка раннего возраста / *Костина Є. П. Педагогика раннего возраста : учебное пособие*. Москва: Академия, 1998. С. 57-58, 63-64, 71-72, 81-82, 259-280.

Алла Литвиненко

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри культурології та методики
викладання культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ПОЛТАВЩИНА ЯК ОСЕРЕДОК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

В історичній літературі кінець ХVІІІ – початок ХХ століття охарактеризовано як період українського національного відродження. На думку багатьох істориків, від 1880-х років і до перших десятиліть ХХ століття – це кульмінаційна фаза націотворчого процесу на українських землях, що характеризувалася виникненням української нації як самостійного суб'єкта історії. Означення цього періоду як найщасливішої у новітній історії доби «безперервного й усестороннього українського підйому» дає й історик І. Лисяк-Рудницький [6]. Для України це був нелегкий час становленням української державності, пов'язаний із загостренням національно-демократичних рухів й активізацією національної самосвідомості у багатьох сферах культури. Невпинно зростала соціально-політична активність, інтелігенція ініціювала діяльність численних наукових установ, товариств, комісій, видавництв.

Кінець ХІХ – початок ХХ століть був часом активного соціокультурного становлення Полтавщини – одного із центральних культурних регіонів України, потужного осередку формування національно-культурної ідентичності українців. Про це свідчить низка важливих історичних фактів і подій із культурно-мистецького життя регіону.

Зокрема, саме Полтавщина тримала першість за появою на Лівобережній Україні перших україномовних періодичних видань (часопис «Рідний край» (Полтава, 1905–1907), газета «Хлібороб» (Лубни, 1905)) та впровадження перших європейських форм освіти (Полтавський інститут шляхетних дівчат (1818). До прикладу, Інститут шляхетних дівчат у Києві було засновано лише у 1837 році).

З другої половині ХІХ століття соціокультурний розвиток Полтавщини відбувався під впливом широких суспільно-політичних рухів, діяльності «Громад», ідеї яких були спрямовані на пропаганду української культури, просвітництво, поширення освіти серед народу. Вагомим здобутком «Громади» стала організація у Полтаві першої в Україні недільної школи (1858), поява якої за часом випереджала організацію подібного навчального закладу у Києві (1859).

Полтавські українофіли активно протистояли тогочасним урядовим наказам (Валуєвський циркуляр 1863 року та Емський указ 1876), за якими заборонялося поширення українського літературного друкованого слова, і продовжували розповсюджувати книжки, часописи, закордонні національні видання українською мовою. За доповідною начальника полтавської поштово-телеграфної контори

губернатору, тільки у 1878 році поштові служби вилучили кілька десятків «вкладень недозволеного змісту» [2].

Наприкінці XIX століття Полтавська губернія була однією з найбільш досліджених у галузях фізичної географії та геології завдяки активній діяльності Полтавського губернського земства [3, с. 64-66]. У дослідженні історико-культурної спадщини полтавського краю велику роль відігравала Полтавська Губернська вчена архівна комісія – своєрідне «архівне ельдорадо» й головний науковий осередок Полтавщини 1903 – 1919 років [7, с. 69].

На межі XIX–XX століть активною громадянською позицією й національним забарвленням характеризувалася діяльність працівників освіти, видавничої справи й різноманітних мистецьких організацій Полтавщини. Стосовно освіти це проявлялося як у збереженні суто регіональних, так і у формуванні загальнонаціональних традицій. Зокрема, рішенням Полтавського губернського земства було оголошено український будівничий конкурс на «проект народної школи в українському стилі» [8]. Зауважимо, що проведення цього конкурсу за часом випереджало постанови царського уряду про дозвіл друкування українською мовою (1905) й упровадження в межах Російської імперії обов'язкової загальної освіти (1908–1910). Уперше в Україні з науковим обґрунтуванням цієї проблеми виступив український етнограф, графік, засновник українського архітектурного стилю, фольклорист, бандурист, мистецтвознавець і педагог, автор 98 проектів земських шкіл Лохвицького повіту Опанас Георгійович Сластіон (1855–1933).

Яскравим виявом національної самосвідомості й шанобливого ставлення до культурного минулого рідного краю стало відкриття у Полтаві першого в Україні україномовного навчального закладу – «меморіальної» народної школи імені І. П. Котляревського (збудована в 1903–1905 роках). Бажання місцевої влади увіковічнити імена видатних земляків диктувалося також і необхідністю заснування у регіоні навчального закладу з глибокими традиціями національної освіти і виховання [4]. Поширення національно-освітніх традицій активізувало видання у регіоні україномовної літератури, зокрема шкільних підручників. У Полтавському приватному видавництві «Книгарня» українського культурно-освітнього й громадського діяча Григорія Іпатовича Маркевича були опубліковані «Коротка граматики української мови» П. Залозного (1906), «Український початковий букварець» І. С. Пухальського (1906), «Рідна мова: український буквар» О. Базилевич (1907), «Арихметика, або щотний задачник» О. Степовика (1906). У друкарні Ф. Шіндлера (Полтава) упродовж лише одного 1907 року побачили світ «Арихметика, або щотниця для українських шкіл» О. Кониського, «Коротка українська граматики для школи» Г. Шерстюка, «Грамаатка (Буквар)» С. Черкасенка.

Національні пріоритети у розвитку української культури рубежу XIX – XX століть характеризувалися яскравими подіями і на терені мистецького життя Полтавщини. Майже в усіх містах регіону (Кременчуці, Лубнах, Лохвиці, Гадячі й інших) організовувалося святкування ювілеїв видатних українських діячів культури й мистецтва (Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, М. Гоголя, Є. Гребінки). Активними організаторами й учасниками заходів, виступали місцеві музиканти-аматори, хоріві й драматичні колективи у яких брали участь корифеї

української сцени, видатні митці (Микола Лисенко, Микола Садовський, Марко Кропивницький, Марія Заньковецька, Олександр Мишуга) [66, с. 10].

Міжнародного резонансу набули події, що відбулися у серпні 1903 року під час відкриття у Полтаві пам'ятника І. Котляревському. Яскравим національним акцентом свята став урочистий концерт, у якому взяли участь провідні вітчизняні колективи і музиканти-солісти. У виконанні архієрейського хору Полтави, хорового колективу трупи М. Садовського та київської капели прозвучали: кантата «На вічну пам'ять Котляревському» М. Лисенка під керуванням автора та історична пісня часів Богдана Хмельницького «Гей, не дивуйте, добрії люди». Виступ об'єднаного колективу став тріумфальним апофеозом цього загального свята [1, с. 6].

На хвилі національно-культурного піднесення межі XIX–XX століть у регіоні розпочали діяльність численні мистецькі спілки, музичні й драматичні товариства [3]. У впродовж 1911–1920 років у Полтаві провадило свою роботу музично-хорове товариство «Боян». Метою організації стала пропаганда й розповсюдження українського класичного, народного хорового й музично-драматичного мистецтва [9]. Одночасно з музично-хоровим товариством «Боян» у Полтаві працювало й однойменне нотовидавниче товариство (1911–1918), що за час свого існування випустило велику кількість листівок з нотами й текстами українських народних і авторських пісень.

Як бачимо, на межі XIX–XX століть розвиток усіх сфер культури на Полтавщині проходив шляхом поступового зростання національної самосвідомості, формування наукової й культурної еліти, підвищення громадянської, соціальної активності полтавців. Наслідки цих процесів безумовно позитивно впливали на формування національної культурної ідентичності не лише в межах регіону, а й України загалом.

Нагадаємо, що формування Полтавщини як окремого культурного регіону України упродовж попередніх століть відбувалося під впливом цілого комплексу геополітичних, соціальних, історико-культурних чинників, серед яких:

- історична належність Полтавщини до центральних українських земель (Середня Наддніпрянина) – центру формування української мови і культури;
- територіальна відмежованість від безпосереднього контакту з неукраїнськими землями;
- географічне розташування між значними культурними центрами (містами Києвом і Харковом);
- міцні позиції великопанського землеволодіння та наявність численних дворянських родин (XVIII століття);
- толерантне губернське правління Малоросійського генерал-губернаторства (початок XIX століття).

Таким чином, поступово до кінця XIX століття у регіоні відбувалося накопичення й збереження іманентних ознак національної культури й Полтавщина сформувалася як окремий територіально й географічно чітко окреслений регіон зі своїми особливостями соціокультурного розвитку. Саме у цей період проходило становлення економіки, політики, науки, культури й мистецтва. Розвиток усіх сфер культури Полтавщини йшов шляхом поступового зростання національної самосвідомості, формування наукової й культурної еліти, підвищення громадянської і соціальної активності жителів краю.

Безпосередньо на межі XIX–XX століть у період, так званого кульмінаційного етапу українського національно-культурного відродження Полтавщина уже тримала першість за низкою чинників національної культурної ідентичності в Україні. Це стосувалося, насамперед розвитку національної мови, освіти, видавничої справи, діяльності національно зорієнтованих мистецьких громадських і наукових організацій, народницького й «громадівського» рухів за участю високоосвіченої української інтелігенції. Увага провідних діячів регіону зосереджувалася, насамперед, на вивченні історико-культурної спадщини краю, виданні дослідницьких і наукових праць, ініціюванні конкурсів і різноманітних мистецьких акцій. Загалом, усі ці фактори спричинилися до того, що Полтавщина поступово перетворювалася на осередок формування національної культурної ідентичності українців. Культурні події, заходи, види культурної й мистецької діяльності, які зароджувалися у межах регіону успішно долали статус провінційності й набували рис загальноукраїнського, національного значення.

Список використаних джерел

1. Грицюк Н. І. Федір Миколайович Попадич. Київ: Музична Україна, 1987. 104 с.
2. Доповідь начальника Полтавської поштово-телеграфної контори губернатору. *ДАПО* (Держ. архів Полт. обл.). Ф. 83. Оп. 1. Спр. 18. Арк. 11.
3. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини XIX – початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 229 с.
4. Народная школа имени Котляревского. *Киевская старина*. 1905. Т. 89. Апрель. С. 65–68.
5. Наш Львів. Ювілейний збірник (1252–1952). Нью-Йорк, 1953. 213 с.
6. Пчілка Олена. Полтавське свято в пам'ять І. Котляревського. *Рідний край*. 1906. № 37. С. 10–11.
7. Семергей О. Л. Діяльність Полтавської вченої архівної комісії (1903–1919): дис. ... канд. істор. наук. Київ, 1995. 203 с.
8. Український будівничий конкурс. *Рідний край*. 1910. № 1. С. 27.
9. Устав Полтавского общества «Баян». Полтава: Типография преемников Дохмана. АИ 1217, 1911.

Дмитро Лобода

*асистент кафедри всесвітньої історії
та методики викладання історії
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

РЕГІОНАЛЬНІ МОДЕЛІ «ІДЕАЛЬНОГО ПРАВЛІННЯ» В ФІЛОСОФСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ РЕНЕСАНСНИХ МИСЛИТЕЛІВ XIV – XVI СТОЛІТЬ

У сучасній паневропейській спільноті, утвореній на основі прагнень до монолітної глобалізованості та універсальності, все більшого розмаху набувають зворотні відцентрові тенденції. Такі тенденції сьогодні втілюються в поверненні

окремих кіл національних еліт та політичного істеблішменту провідних країн регіону до концепції національних держав зі збереженими кордонами та соціокультурною ідентичністю. Усе більшої популярності набувають євроскептики, популісти, форварди «Брексіту» та націоналісти-сепаратисти Каталонії, Фландрії, Шотландії, Венеції тощо. Їхні опоненти стверджують, що головним «замовником» подібних ідей ізоляціонізму є російський режим. Проте, це не відповідає істині цілком, адже пошуки суспільного щастя і диференціація моделей якнайкращого правління для втілення в життя цього щастя продюзовані не сучасністю, а історично-географічними, етико-рефлексивними та соціально-економічними передумовами.

Одна з таких умов – це регіональні відмінності моделей «ідеального правління» в філософсько-педагогічній творчості ренесансних мислителів XIV – XVI століть. Політична думка Нового часу, яка залишається еталоном ідеологічних течій сьогодення, виникла саме на базі ідеологем Ренесансу – перехідного періоду від Середньовіччя до модерності. Саме тоді, в умовах феодалізму та роз'єднаності, склалися перші модуси ментальнополітичних ідентичностей. Їхні географічні межі не співпадають з сучасними національними чи етнічними кордонами, проте вони продовжують «червоною лінією» пронизувати етнополітичні реалії Європи.

Характеризуючи регіональні моделі «ідеального правління» в філософсько-педагогічній творчості ренесансних мислителів XIV – XVI століть, варто розпочати з епіцентру і колиски Відродження – Італії. В італійському гуманізмі XV століття аналіз форм державного устрою займає особливе місце. У залежності від філософсько-етичних концепцій Ренесансу, виокремилися декілька напрямків суспільно-політичної думки, в яких ідеал найкращого державного устрою пов'язувався або з пополанським республіканізмом, або з патриціанською олігархією, або з правлінням мудрого монарха.

Громадянський гуманізм, як один із ключових напрямків ренесансної думки, зародився у Флоренції. У цьому місті вперше почали формуватися елементи капіталізму, а його безпосереднім будівничим виступало пополанство (бюргерство). Протягом XV століття конституційний устрій республіки втрачав свої сили через загострення суспільної ситуації (постійні повстання низів), узурпаторських потуг Медичі та постійних збройних конфліктів із сусідами. Саме тому внутрішньо- та зовнішньополітичні конфлікти республіки разом із долею держави стали постійною темою тамтешньої гуманістичної літератури [16, с. 225-226].

У працях Леонардо Бруні, Маттео Пальмієрі, Аламанно Рінуччіні ідеалізована флорентійська пополанська демократія – республіка, побудована на принципах свободи, рівності та справедливості. Конституція Флоренції протиставлялася гуманістами олігархічним і тиранічним формам правління. В етиці громадянського гуманізму ключове місце надано принципам служіння суспільному благу, патріотизму, активної громадянської позиції, рівності громадян перед законом [14, с. 141-143].

Основні постулати громадянського гуманізму сформував уже згаданий Леонардо Бруні Аретіно (1374–1444) – видатний гуманіст і політичний діяч Флоренції, канцлер республіки з 1427 по 1444 роки. У своєму творі «Возвеличення міста Флоренції», гуманіст малює республіку як ідеал міста-держави. Окрім оспівування її історії, Бруні захоплюється державним устроєм. Так, мислитель зацентрував увагу на конституційних началах: магістратури існують для підтримки законності та

судочинства, виборність усіх державних органів для недопуску встановлення тиранії, запрошення іноземців на високі пости задля «миру між амбітними і впливовими співгромадянами». Гарантія соціальної гармонії, на думку Бруні, полягає в досконалості прав і судових інстанцій. У Флоренції кожному було надано право власності та свобода звернення у будь-яку судову установу: «...скарги проти людей будь-якого звання можна подавати у цьому місті цілком вільно» [6, с. 167, 194].

Ідеал, відтворений Бруні, очевидно, був далеким від реальності. Через чверть століття гуманіст у новому трактаті «Про флорентійську державу» надав об'єктивнішу оцінку політичному життю держави. Перемога Медичі у боротьбі олігархічних угруповань за владу в республіці знаменувала собою занепад демократії. Бруні зробив висновок, що його Батьківщина йде шляхом аристократизації правління, хоча зі збереженням рис республіканського характеру: строки повноважень магістратур залишалися невеликими; вибори чиновників відбувалися за жеребом, а не за майновим цензом; громадяни номінально зберігали рівність перед законом [7, с. 70-71].

Тираноборські мотиви звучать і у творі Аламанно Рінуччіні «Про свободу». Мислитель різко засуджував політику Лоренцо Медичі, стверджуючи, що вона мала негативні наслідки як для політичного розвитку Флоренції, так і для моральності громадян. Рінуччіні протиставляв сучасності «часи предків» з ідеалами справедливості. Лише в умовах свободи, переконував гуманіст, було можливим справжнє громадянське життя, коли всі беруть участь у примноженні загального блага [15, с.180-181].

Наприкінці XV століття громадянський гуманізм вичерпав себе, однак на його ґрунті склалися дві нові течії – реалістична політична теорія Макіавеллі та соціальна утопія Доні й Бручолі. Їх творчість присвячена здебільшого методам управління, а не формам організації влади. У розвиток соціально-політичних ідей італійського гуманізму також внесли свій вклад ренесансні школи олігархічно-патриціанської республіки Венеції та тиранічних королівств Мілана й Неаполя [9, с. 68-69].

Політичне життя республіки Св. Марка відрізнялося відносно інших держав Італії тривалою стабільністю. Як патриціанська республіка вона склалася на початку XIII століття – тут попопанство було безправним, на відміну від Флоренції. Венеціанський патриціат, який складався з двох сотень заможних родин, активно насаджував культ державності та культ «обов'язку перед Вітчизною». У цій державі не існувало особистих інтересів (окрім, звичайно, інтересів купки багатіїв-торговців), визнавалися лише інтереси держави в ім'я загального блага. Акцент ставився не на громадянській активності, а на ідеї суверенітету державної влади [12, с.54].

Культ венеціанської аристократичної держави також знайшов відлуння в гуманістичних трактатах. На їх сторінках ми віднаходимо тезу про те, що Венеція представляла зразок «змішаного правління» дожа (як монархії), Сенату (як олігархії), та Великої ради (як демократії). Ця ідея належала П'єтро Паоло Верджеріо, вона була співзвучною настроям правлячих кіл італійських держав [8, 321-322].

Власні особливості мала ренесансна думка у Мілані, покликана звеличити правлячий рід Вісконті та Сфорца. Не останнього значення для гуманістів мав тривалий конфлікт Мілана з Флоренцією. Так, Антоніо Лоскі бачив спочатку у Вісконті, а потім у Сфорца месію, хоча самі вони залишалися класичними тиранами, бажаючими розширення своєї влади за рахунок життя інших. Тільки вони, на думку гуманіста, були

спроможними покарати порушників миру і спокою в Італії, зокрема, Флоренцію [17, с.127-128]. Праці гуманістів міланської школи (Кривеллі, Уберто Дечембріо, Трістано Калько) сповнені описів величі давнього Мілану, панегіриків монархам XV століття, які цю велич відроджували. Государі Мілану постають перед нами добродіями, мудрими політиками, щедрими меценатами, заступниками наук і мистецтв [10, с. 211-212].

Схожі риси були і у Франції. Чудовий політик і дипломат, свідок розквіту і падіння держав, людина близька до Людовіка XI, Філіп де Коммін (1447-1511) як ніхто інший зрозумів цінність у справах держави і долях підлеглих особистості правителя. Монархічна держава, де двір короля відігравав провідну роль у житті країни, мала ренесансну спадщину елітарного типу.

Гуманіст присвятив дев'ять років життя написанню «Мемуарів», які мали відтворити події правління Людовіка XI, проте стали справжнім ренесансним етико-політичним трактатом. Сам Коммін так визначав мету їхнього написання: «...у надії, що не дурні та простаки розважатимуться читанням цих спогадів, але що державці та придворні шукатимуть в них добрі уроки». Автор неодноразово звертається до правителів: «ті, хто править, нехай, ознайомившись з моїми спогадами, або відречуться, або скористаються цим» [13, с. 133-134].

Для мислителя «мудрий правитель» зобов'язаний всіма силами підтримувати соціальну гармонію у країні, не допускати смут, конфліктів і самому в них участі не брати. У фінансовій політиці государ не повинен вводити податки без згоди народу, йому заборонено невинувато збільшувати їх. Зібрані ж гроші гуманіст радить витратити на благо народу: «для охорони кордонів, навіть коли немає війни». У зовнішній політиці гуманіст віддає перевагу дипломатичним методам боротьби, адже війна приносить лише руйнування і смерть [11, с. 209, 420].

Великий науковий інтерес являє собою тема засобів, якими государю рекомендується вправлятися у політиці. Коммін виправдовує будь-які дії, які можуть мати позитивний ефект для держави і зазначає: «хто від цього переможе, тому й слава». У цьому мислитель випереджає Макіавеллі з його тезою «ціль виправдовує засоби». Схвалюються інтриги, підкуп, шантаж, до яких свого часу звертався Людовік XI, адже завдяки ним королівство розширилося й зміцніло [5, с.48-49].

Морально-етичний портрет державця також незвичайний. Правитель повинен вірити у Бога, любити його і боятися Суду. Нетрадиційність умовиводів мислителя полягала у тому, що він чи не вперше поєднав розум і віру, що вступало у конфлікт з тодішніми богословськими канонами: «щаслива та країна, де король чи сеньйор мудрий і страшисться Господа, слідуєчи його заповідям». Невідомо, чи дійсно Коммін вірив у такий синтез, чи це було лише актом захисту свого твору від наростаючої цензури інквізиції [11, с. 426].

Найбільшого розквіту теїзація гуманізму набула в середньовічній Іспанії. Міцні позиції католицької Церкви, геополітичне положення сусідства з ісламським світом зумовили особливий шлях розвитку ренесансної думки на Піренейському півострові. Її представники не заперечували схоластику, не проголошували примат світської влади над духовною, не мали протореформаційних ідей.

У XVI столітті в цій ортодоксальній католицькій державі переживав бурхливий розквіт абсолютизм. З об'єднанням Кастилії, Арагону і Гренади в єдину державу майже одразу стали помітними відмінності іспанського абсолютизму від тогочасних феодално-абсолютистських монархій у Франції та Англії.

Так, в Іспанії монархія ніколи не переймалася проблемами торгівлі, протекціонізму, створенням власної промисловості. Завчасна політика фрітредерства звела нанівець вітчизняні економічні здобутки та знищила власне виробництво, а правителі, натомість, задовольняли свої економічні потреби золотом і пограбуванням Америки. У тогочасній суспільній думці продовжувало панувати вчення Августина Аврелія. Його парадигма «Град Божий» довгий час мала відчутний і прихований вплив на творчість багатьох тогочасних мислителів. Але становище в Іспанії з кожним роком погіршувалося: бідність і голод населення, вогнища інквізиції, свавілля влади – усе це в очах сучасників презентувало монархію як східну реакційну тиранію, нездатну вести країну в майбутнє [4, с. 300-301].

Саме тоді з'явилося багато «трактатів про владу», «великих державців», «зерцал суверена» тощо. Із них частина не знайшла визнання. Це були праці придворних мислителів, де діючий монархічний режим лише оспівувався. У трактаті «Християнський государ» Педро Ріваденейри (1526 – 1611) вихвалялися «католицькі королі» Іспанії, такі як Фердинанд та Ізабелла, які заявляли про своє «божественне походження» і тому вимагали необмеженого контролю над життям і розумом підданих. Героїчно оспівувалася й Реконкіста, а встановлення християнської держави на Піренейському півострові яскраво прикрашалася й ідеалізувалося автором до рівня «Граду Божого» [2, с. 422, 531-532].

Існували й інші точки зору. Так, противниками абсолютизму в Іспанії тоді виступали дві суспільно-політичні сили – монархомахи та гуманісти. Яскравим представником монархомахів був Франциско Суарес (1548 – 1617). Його справедливо називають «останнім зі схоластів». У праці «Сила в таїнстві покаяння» Суарес доводив божественність верховної влади словами апостола Павла «Будь-яка влада – від Бога». Цими словами він стверджував, що верховна влада над християнським світом повинна належати винятково Понтифіку, а місцеві правителі повинні опікуватися лише господарськими питаннями країни [3, с. 138, 139-140].

Хуан Маріана (1537 – 1624) у трактаті «Про короля і про інститути королівської влади» писав, що правитель власноруч повинен облаштувати в країні «Град Божий» за умов, коли його особистість є виплеканою ідеалами Відродження [1, с. 124-125].

У цьому ж трактаті Маріана навів схему Аристотеля, де було представлено три «істинні» та три «грішні» форми державного устрою. «Істинними» гуманіст уважав монархію, аристократію («влада кращих синів») і республіку, натомість «грішними» – олігархію, демократію («гідність і державні обов'язки даються всім, без урахування заслуг перед Батьківщиною») і тиранію. Останню форму Маріана вважав найнебезпечнішою, а про монархію говорив навпаки. Саме в монархії він вбачав дещо схоже на «Царство Небесне», де є один мудрий правитель – Господь, а всі інші – вірнопіддані йому і його вченню. Для того, щоб в «ідеального короля» не виникло спокуси до тиранії, Маріана одним із перших запропонував відродити середньовічні кортеси [1, с. 206-207].

Проаналізовані моделі «ідеального правління», що знайшли своє теоретичне і практичне обґрунтування у суспільно-політичній думці європейського Відродження, мали й спільні риси. Ці концепції, як одна, спиралися на античний філософський спадок, який містив аристотелівські «чесноти», давньогрецьку калокогатію і «природне право». Крім того, джерелом аргументації переваг тої чи іншої форми державного устрою слугувала римська історія та історія міст-комун Італії, що слугувало розвитку історіографії Середньовіччя. Так чи інакше, концептуальні ідеї організації влади не відходили від гуманістичних уявлень про людину та її добродієність, будь-то ідеальний громадянин Флоренції, ідеальне суспільство Венеції та Іспанії, чи ідеальний правитель Мілану та Франції.

Список використаних джерел

1. Mariana Juan de. De rege et regis institutione libri. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=Whk8AAAACAkJ&hl=ru&pg=PP1#v=onepage&q&f=false/> (дата звернення: 12.09.2019).
2. Ribadeneira Pedro de. Tratado de la religion y virtudes que debe tener el principe christiano, para gobernar y conservar sus estados – contra lo que Nicolas Maquiavelo, y los politicos en este tiempo enseñan. URL: https://books.google.com.ua/books?id=B4EUqL_w6zEC&dq=Ribadeneira%20Pedro%20d%20B5.%20Tratado%20de%20la%20religion&hl=ru&pg=PP5#v=onepage&q&f=false/ (дата звернення: 21.08.2019).
3. Suárez Francisco. Virtute et sacramento poenitentiae. URL: https://books.google.com.ua/books?id=H3sr_B6IY2AC&hl=ru&pg=RA1-PR4#v=onepage&q&f=false/ (дата звернення: 10.10.2019).
4. Альтамира-и-Кревеа Р. История Испании. Т. 2: пер. Е. Л. Глушицкой. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1951. 359 с.
5. Андреев М. Л. Коммин и Макьявелли: К проблеме семантических границ Возрождения. *Пятнадцатый век в европейском литературном развитии*. Москва, 2001. С. 32-51.
6. Бруни Аретино Леонардо. Восхваление города Флоренции: пер. И. Я. Эльфонд. *Гуманистическая мысль итальянского Возрождения*. Москва: Наука, 2004. С. 166-196.
7. Бруни Аретино Леонардо. О Флорентийском государстве: пер. И. Я. Эльфонд. *Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век)*. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1985. С. 67-72.
8. Верджерио Пьетро Паоло. О благородных нравах и свободных науках: пер. Н. В. Ревякиной. *Идеи эстетического воспитания*. Т. 1. Москва: Искусство, 1973. С.321-328.
9. Гарен Эудженио. Гражданская жизнь: пер. М. А. Юсима. *Проблемы итальянского Возрождения*. Москва: Прогресс, 1986. С. 64-110.
10. Коллинсон-Морлей Леси. История династии Сфорца: пер. О. Чулков. Санкт-Петербург: Евразия, 2005. 352 с.
11. Коммин Ф. Мемуары: пер. Ю. П. Малинина. Москва: Наука, 1986. 496 с.
12. Контарини Гаспаро. О магистратах и устройстве венецианской республики: пер. М. А. Юсима. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 222 с.
13. Малинин Ю. П. Мораль и политика во Франции во второй половине XV века (Филипп де Коммин). *Политические деятели античности, средневековья и нового времени*. Ленинград, 1983. С. 59-65.

14. Пальмиери Маттео. Речь, составленная Маттео Пальмиери, гонфалоньером компании, по приказу Синьории, в которой Ректоры и другие должностные лица побуждаются управлять справедливо: пер. О. Ф. Кудрявцева. *Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век)*. Москва: МГУ, 1985. С.141-146.

15. Ринуччини Аламанно. Диалог о свободе: пер. М. М. Ощепковой, Л. М. Поповой. *Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век)*. Москва: МГУ, 1985. С. 162-186.

16. Рутенбург В. И. Теория и практика итальянского абсолютизма. *Европа в Средние века: экономика, политика, культура*. Москва: Наука, 1972. С. 225-235.

17. Салютати Колуччо. Инвектива против Антонио Лоски из Виченцы: пер. Н. Х. Мингалеевой. *Гуманистическая мысль итальянского Возрождения*. Москва: Наука, 2004. С. 126-137.

Олександр Луговський

аспірант кафедри філософії

*Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка*

(м. Полтава, Україна)

ФЕНОМЕН ВОЛОНТЕРСЬКОГО РУХУ В УКРАЇНІ

Останнім часом на теренах України значного поширення набув волонтерський рух. Волонтер – людина, яка добровільно здійснює соціально спрямовану некомерційну діяльність шляхом надання волонтерської допомоги. Сплеск волонтерського руху припав на Революцію Гідності. Саме під час революції кожного українця від заходу до сходу, від півночі до півдня, об'єднала спільна ціль жити в цивілізованому демократичному суспільстві. Про волонтерський рух в Україні сьогодні з захопленням говорять у багатьох країнах світу, називаючи це явище унікальним. У надзвичайно складний період саме цей рух об'єднав суспільство, створив дієву структуру громадських організацій, груп людей, готових взяти на себе вирішення найбільш нагальних і болючих проблем держави.

Проблема волонтерства, добродійної діяльності та милосердя посідає значне місце у сучасних наукових дослідженнях І. Н. Айнутдиной, О. А. Акімової, Т. Ф. Алексеєнко, З. П. Бондаренко, Л. В. Вандишевої, І. Д. Зверєвої, О. П. Песоцької, В. І. Пестрикової, С. Я. Харченка та ін. Ці дослідники трактують волонтерство як складову соціальнопедагогічної роботи з молоддю. У дослідженнях О. В. Безпалько, Р. Х. Вайноли, Н. В. Заверико, А. Й. Капської, В. С. Петровича розкрито технології залучення й підготовки молоді до волонтерської діяльності, у працях Ю. Й. Поліщука волонтерство обґрунтовано як складову соціальнопедагогічної діяльності молодіжних організацій. Також увагу волонтерству приділяли зарубіжні науковці, такі як: Р. Лінч, С. Маккарлі, Л. Питка, М. Харріс, Дж. Девіс Сміт, Р. Хедлі, С. Елліс, К. Кемпбел.

Волонтерство в Україні виникло задовго до подій на Майдані і війні на Донбасі. Але пік волонтерської діяльності припадає саме на час, коли в Україні відбувались трансформаційні події. 2014 рік став значимим роком у розвитку волонтерства в Україні, він дав потужний поштовх для формування ряду волонтерських організацій,

які стали яскравим прикладом високого рівня громадянської свідомості українців та їх здатності ефективно самоорганізовуватись. Починаючи з надання допомоги учасникам Революції Гідності, волонтерський рух перетворився на складний і великий механізм, який пізніше забезпечив українську армію всім необхідним. Під час подій на Майдані волонтерство було стихійними і хаотичним явищем, проявом турботи і занепокоєння, це була неструктурована допомога, коли вже під час військових подій на сході України, спираючись на минулий досвід волонтерська діяльність була чітко організована. Представники волонтерських організацій забезпечили наших військових усім необхідним: одягом, продуктами харчування та медикаментами. Волонтерський рух в Україні на сучасному етапі є проявом певної зрілості громадянського суспільства, він доповнює функції державних органів, сприяє стабілізації та регулюванню суспільних відносин в умовах децентралізації.

Феноменом волонтерського руху в Україні є те, що за доволі короткий час великі маси населення: різні за віком, соціальним положенням, політичними поглядами, стали злагодженим механізмом — цілю якого є людське життя. І внесок кожного із них неможливо оцінити, хоч це школяр, який передав свій малюнок і тим самим підняв дух наших військових, або бізнесмен, що купив і обладнав автомобіль для фронту. Кожин з них вніс свій внесок і цим волонтерство є унікальним воно не спирається на матеріальні блага людини, а залежить від особистісної позиції по відношенню до своєї місії у суспільстві, що формується під впливом конкретно-історичних умов, суспільних відносин і запитів, які визначають соціальну активність особистості та її спрямованість. Соціальна відповідальність – це перш за все усвідомлення особистістю своєї причетності до реалізації інтересів суспільства, зацікавленість у його прогресивному розвитку. Особистість самореалізується у декількох видах діяльності, або тільки в одній з них – у трудовій, громадській, духовній сферах життя суспільства. У сучасному світі є безліч можливостей участі у волонтерській діяльності, завдяки сучасним технологіям і поширеному використанню соціальних мереж одним із найпопулярніших видів волонтерства стає інтернет-волонтерство. Тобто поширення інформації щодо некомерційних волонтерських організацій через соціальні мережі та інші інтернет ресурси. Така форма роботи допомагає швидко і ефективно дізнатися про необхідну потребу в допомозі. Микола Міхновський колись говорив: « Як не можна спинити річку, що, зламавши кригу навесні, бурхливо несеться до моря, так не можна спинити націю, що ламає свої кайдани, прокинувшись до життя». Саме ця цитата характеризує все те, що сталося в Україні протягом останніх років, вся країна стала на боротьбу зі спільним ворогом, а волонтери стали міцною опорою для наших військових.

Отже, волонтерська діяльність в Україні набула важливого значення, що особливо важливо у важкий період, вона спрямована на зняття соціальної наруги шляхом підтримки найбільш потребуючих сфер і верств населення. Ідея соціального служіння, надання безоплатної допомоги тим, хто її потребує, активне залучення громадян до суспільно-корисної діяльності, зокрема надання допомоги постраждалим в результаті стихійних лих, екологічних, промислових, гуманітарних катастроф, соціальних, національних, релігійних конфліктів і протистоянь, сприймаються зараз як цілком буденне явище, що лише наближує нас до розвинутої демократичної країни.

Список використаних джерел

1. Волонтерський рух: світовий досвід та українські громадянські практики : аналіт. доп. Київ: НІСД, 2015. 36 с.
2. Матвієнко Л. І., Алексейченко К. С. Особистість волонтера у психологічному вимірі: ціннісно-мотивацій аспект (надання соціальних послуг вразливим верствам населення). *Ринок праці та зайнятості населення*. 2016. №1. С. 50-59.
3. Пуля І. Волонтерський рух в Україні (на матеріалах колекції Національного музею історії України). *Емінак*. 2016. № 3. С. 67–71.

Олександр Лук'яненко

*кандидат історичних наук, старший викладач кафедри
культурології та методики викладання культурологічних
дисциплін Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ФАКТОРИ РОЗВИТКУ ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Пошук джерела розвитку освітянської культури першої половини ХХ століття привів до твердження про її зародження з родинно пов'язаних культур колишніх буржуазних інституцій, а не з «мутації первісної радянської педагогічної культури». Попри те, що радянська влада проголосила ліквідацію усієї мережі вишів, що існувала в буржуазній Україні до 1919 р., основні заклади (інститути народної освіти, профоси, педінститути) виникли саме на базі колишніх факультетів, університетів та інститутів часів УНР та Гетьманату. Фактор мутації стосувався не стільки території, скільки кадрового наповнення культури: процес внутрішньої пролетаризації педвишів був болісним, спричинив суттєву інтелектуальну деградацію на початку 1920-х рр. Це можна розглядати як інший принцип утворення цивілізації – відділення пролетарської більшості від творчої меншості. З подоланням наслідків цього «робітничо-селянського» щеплення виросла уже радянська освітянська інтелігенція.

Проте, пізніше відбулася чергова «політехнічна мутація» 1950-х рр. Тоді гуманітарна аура педвишів піддалася впливу виробничників та аграріїв. Це відбилося на формуванні робочого простору колективів, на зміні розпорядку роботи, кадрового складу та спеціалізації закладів. Учительські інститути, що виникали із середини 1930-х рр., слід розглядати у подвійній площині. Одні із них з'являлися як окремі споріднені культури на нових місцях, інші ж виникали у містах з існуючими ПІ (педінститутами) і фактично були афілійованими – об'єднувалися з ними не лише територією поширення впливу, але й матеріальною базою та частинами професійних колективів. Певним зразком мутації культури вважаємо переростання колективів педагогічних технікумів (ПТ) у педінститути у середині 1930-х рр.

Серед факторів розвитку повсякденної культури ПІ, присутній національний компонент, який ми розглядаємо як комплекс осібних психічних, духовних та культурних складових, які спрямовують розвиток розглядуваних колективів.

Переконані, що в основі еволюції побуту ПІ лежить не виключність української, а взаємодія різних національних культур. Українськоцентричність була властива другій половині 1920-х рр., однак, зникла разом зі згортанням політики українізації. Одночасно ми маємо приклади існування численних національних педагогічних, учительських інститутів, вплив русифікаторської політики Москви та практику змішування національностей з метою створення нового «радянського народу». Осібне місце займали хвилі антисемітизму та боротьби з ним у середовищі ПІ, рівно як і хвилі наступу на український буржуазний націоналізм. Значну роль грало викорінення проявів українського складника у світогляді та історії, окрім регламентованих центром форм вираження традиційної культури. Неабиякий вплив мало спотворення національного пантеону українців (викреслення з нього державних і церковних діячів з «ворожою» ідеологією, викривлення образів національних світочів та тлумачення їхніх досягнень як наслідків впливу російської культури). Такі заходи демонстрували, що заклади освіти насправді були «клаптиковими утвореннями» в національному плані, що їхній рух уперед часто залежав не від національної більшості (українців), а від активної (ображеної чи піднесеної) меншості. З іншого боку, український національний компонент слід вважати стрижневим, бо саме він формував базове ставлення більшості у колективах до релігії, традицій харчування, організації побуту та дозвілля. Тому генезис педколективів був наслідком творчих зусиль представників різних національностей, заперечував наявність «старшого брата», так само як і виключність української етнічної складової.

Вплив середовища на формування педколективів також є спірним. З одного боку, розташування вишів у межах територіальних одиниць, які могли забезпечити їх навчальними приміщеннями, гуртожитками, квартирами та сільськогосподарськими угіддями визначали ступінь їхнього розвитку. Запрошення міськрад Конотопа та Нікополя різних інституцій переїхати до цих міст демонстрували значущість середовища на розвиток культури. З іншого боку, задоволення базових вимог колективів могло не врятувати їх від тотального закриття, коли, скажімо, у 1937 р. уряд міг скоротити численність закладів підготовки учителів до 5 ПІ та 6 національних педвишів по всій території республіки.

Інша сторона впливу середовища пов'язана з експансією СРСР на захід. Радянізація анексованих західних земель України проводилася у тому числі за допомогою радянської вищої школи. Таким чином культура педвишів піддалася впливу місцевого національного компонента, проте, маючи на меті насадження радянського стилю життя, не стільки збагатилася, скільки апробувала уже відомі методи ідеологічного поглинання суперника. Частково теорія впливу середовища на формування побуту колективів проявилася у їхній практичній діяльності. Розташування у певній зоні поширення ґрунтів призводило до відмінності в діяльності агробіостанцій; наближеність до промислових центрів відбивалася на проведенні політехнічних практик. Проте, під час детального розгляду цей фактор середовища втрачає будь-яку роль, якщо взяти до уваги мобільність українського радянського студентства у межах УРСР та СРСР; наявність екскурсій на промислові об'єкти не лише свого регіону, але й соціалістичних республік, а також існування розподілу на роботу та педпрактику, що відправляла молодого освітянина у потрібному державі

напрямку. Питання відмінностей світогляду педколективів промислового Донбасу чи «буржуазно-націоналістичної» Галичини існувало хіба лише у частині ідеології. Необхідність забезпечення базових потреб в умовах дефіциту, воєнної руйни та післявоєнної відбудови стирала всі грані між регіонами. Таким чином, територія відіграла значущу роль у формуванні повсякденної культури педколективів лише у періоди зародження чи кризи, коли заклади залежали від місцевого оточення виключно через потребу фізичного виживання (забезпечення харчами, товарами, приміщеннями). Коли ж колектив проходив етап становлення, локальний фактор відходив на другий план.

Список використаних джерел

1. Лук'яненко О. «Найближчі друзі партії»: колективи педагогічних вишів України в образах щодення 1920-х – першої половини 1960-х років: Монографія. Полтава: Видавництво «Сімон», 2019. 658 с., і-в.
2. Лук'яненко О. В. Методологічні лабіринти дослідження освітянського повсякдення доби тоталітаризму. *Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць*. 2014. Випуск 89. С.75-79.
3. Лук'яненко О. Колектив педагогічного вишу: еволюція змісту поняття в Україні 1920-1960-х рр. *Історична пам'ять*. 2018. №1. С.108-120.
4. Тойнби А. Постыжение истории. Москва: Айрис-Пресс, 2010. С.99. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Toynbee/Index.php

Наталія Ляхман

студентка IV курсу природничого факультету

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – кандидат історичних наук, асистент кафедри культурології та методики викладання культурологічних

дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Дмитренко В. І.)

(м. Полтава, Україна)

ВИСВІТЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ КИЄВА У ПЕРІОДИЧНІЙ ПРЕСІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У Києві наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. преса й театр підтримували та опікували одне одного, дискутували між собою. Вони були пов'язані колом глядачів і читачів. Газета й театр виступали носіями тих самих суспільних ідей, моральних оцінок, громадських переживань.

Часто газети й журнали одного дня друкували протилежні рецензії на одні й ті самі спектаклі, книжки, вистави. Так, протистояти проурядовому «Киевлянину» з боку ліберальної інтелігенції намагалася більш прогресивна «Киевская газета», яку з 1889 р. почав видавати відомий київський театральний антрепренер, артист і режисер Микола Соловцов. Після його смерті «Киевская газета» шляхом численних вимушених перейменувань, що відбувалися через постійні закриття цього «неслухняного» друкованого органу, перетворилася на широковідому в тогочасній Російській імперії ліберальну газету «Киевская мысль». Саме в цьому виданні з 1904 р. почав свою

театрально-критичну діяльність молодий випускник Університету Св. Володимира Всеволод Чаговець. У майбутньому він стане авторитетним театральним критиком, театрознавцем і драматургом, а після закінчення університету в 1900 р. його навіть відлучать від викладання у цьому закладі за надто прогресивні погляди [1, с.24].

Хоча спеціальні театральні видання Києва не відзначались особливою стабільністю, з року в рік виходив «Киевский театральный курьер» (1908-1916), який зовнішнім виглядом і змістом більше нагадував газету, ніж журнал. Зрештою, «Курьер» продовжував справу київських театральних газет з програмами та анонсами, які виходили в місті трохи раніше, як-от «Киевский театральный мир» (1906) та «Киевский листок» (1907-1908).

На час зимового сезону «Киевский театральный курьер» ставав солідним щоденним виданням із програмами київських театрів. На його сторінках друкувалися рецензії, театральні спогади, уривки з книг про театр, фейлетони, відзначалися ювілейні дати. Але влітку, в «мертвий сезон», це видання перетворювалося на чотиристорінковий листок. Прикметно, що велика кількість тогочасних критиків, які пізніше, в другій половині 1910-х рр., здобули популярність і авторитет, починали свою кар'єру в Києві на сторінках цього «Курьера», видавцем якого був хазяїн друкарні «Прогрес» З. Сахнін.

Видавався в Києві і двотижневик «Киевская рампа» (1912-1914) під патронатом молодого, але досвідченого журналіста, київського кореспондента московської газети «Русское слово» Д. Куманова. Не залежачи безпосередньо від театрів, Д. Куманов надавав своїм співробітникам значно більше свободи, ніж З. Сахнін. Але водночас він не раз заявляв, що не є меценатом та не видає «Аполлон», тому просить писати «благонадійно та зрозуміло», а гонорарів не платитиме.

Авторитетних видань, які безпосередньо висвітлювали театральне життя в Києві, виходило кілька. Передусім, слід згадати естетський журнал «В мире искусств» (1907-1910). Його першим редактором став композитор, у майбутньому автор музичного оформлення до експресіоністських вистав у театрі ім. І. Франка Борис Яновський [5, с.9]. Видавцем був київський журналіст й художній критик О. Філіппов, який пізніше став редактором, а видавцем був композитор і музикознавець Йосип Миклашевський. Вишукано оформлений, прикрашений безліччю химерних віньеток, часопис «В мире искусств», на сторінках якого поряд із дискусіями про театр друкувалися захоплені відгуки про виступи Марії Заньковецької на сцені театру М. Садовського, вважався одним із кращих мистецтвознавчих видань тогочасної Російської імперії. Театральні рецензії для журналу в основному готували А. Рогожин та І. Дрілліх.

Примітно, що щоразу, коли в Києві мали з'явитися або з'являлись такі визначні мистецькі особи, як Сара Бернар, Елеонора Дузе чи В. Мейерхольд, які по кілька разів навідувалися в Україну, на сторінках місцевих газет та журналів розпочиналася дискусія на зразок «Чи може бути Київ мистецьким центром?» [2, с.184].

Не можна обійти увагою і щомісячник «Киевский театрал», що виходив у 1906-1908 рр. за редакцією Г. Шварца, автори якого обіцяли боротися за «новий театр» з «маленьким Геростратом» В. Мейерхольдом. Разом із тим, заперечуючи експериментаторство Мейерхольда, співробітники «Киевского театрала» друкували солідні статті про символістські вистави в петербурзькому театрі Віри

Комісаржевської, вміщували докладні відомості про постановки М. Рейнгардта в Берліні та критично оцінювали нові спектаклі театру «Соловцов».

Лише два роки, в 1911-1912 роках, І. Кріммер видавав оригінальний театральний журнал «Маски», що став своєрідною трибуною для апологета «нового мистецтва», відомого театрального критика і режисера Петра Ярцева. Його було запрошено до Києва у 1908 р. завідувати драматичним відділенням приватного театального училища М. Медведєва й доручено, як відомому столичному театральному критику, рецензування вистав театру «Соловцов» у газеті «Киевская мысль». Саме з театром «Соловцов» у житті П.Ярцева був пов'язаний випадок, що надовго залишився в пам'яті київських театралів і дотепер згадується як показовий у складних та суперечливих стосунках театру й критики.

Переглянувши й проаналізувавши майже весь репертуар уславленого колективу, П. Ярцев виявив безнадійне відставання найкращої київської сцени. Жодних скидок на «провінцію» П. Ярцев не допускав, а тому, готуючи рецензії, був відвертим та нещадним: «як завжди фальшива пані Дабич», – зазначав він про фаворитку місцевої публіки. Похваливши Є. Неделіна за роль Єрша в «Королі», критик назвав його «безсоромним» та «смішним» у ролі Паратова [4, с. 302].

Відтак актори знаменитого театру «Соловцов», які зовсім не звикли до такого ставлення з боку газетярів, перед ранковим спектаклем «Гроза» 21 вересня 1908 року оголосили, що відмовляються грати, допоки П. Ярцев не залишить театр. У відповідь усі провідні київські рецензенти, які також були на виставі – М. Ніколаєв з «Киевлянина», І. Іванов (Джонсон) із «Киевских вестей», С. Померанцев з «Последних новостей», І. Дрілліх з журналу «В мире искусств» та М. Рабинович, київський кореспондент «Театра и искусства», залишили зал разом із П. Ярцевим. Ця скандальна історія гаряче обговорювалася на шпальтах газет і за лаштунками сцени, вона ж стала не тільки свідченням гострого, запеклого протистояння акторського і театально-критичного братства, а й показала, як складно й важко пробивалися нові мистецькі ідеї на київську сцену.

До нашого часу практично не збереглося примірників інших київських театральних журналів-«метеликів» – двотижневого часопису «Подмости», що виходив у 1909 році, та журналу «Зритель» (1913-1914).

У 1913-1914 рр. у Києві була здійснена спроба розпочати видання ще одного мистецького журналу «Музи», редактором якого став студент Комерційного інституту І. Палей. «Музи» вважалися двотижневиком, але виходили вони нерегулярно, залежно від того, як білоцерківська меценатка пані О. Дмитрієва видавала гроші. А тому група молодих київських літераторів і художників випускала журнал виключно на ентузіазмі, не отримуючи гонорарів. Утім, саме цей журнал останніх передвоєнних років заслуговує на сміливе визначення «революційний».

Зовсім іншою і значно складнішою була ситуація з україномовними мистецькими виданнями міста [3, с. 267]. Відсутність української періодики в Києві до 1906 року спричинила й те, що професійної української театальної журналістики до середини 1900-х років просто не існувало. Втім, одразу після появи київської української щоденної газети «Рада», видавцем якої став відомий бізнесмен і меценат Є. Чикаленко, на її сторінках почали з'являтися дописи про спектаклі театру Миколи

Садовського та відгуки про виступи інших українських труп. З 1907 р. великі оглядові статті, присвячені проблемам власне українського театру, почав друкувати журнал «Україна», що постав як україномовне продовження славнозвісної «Киевской старины» – російськомовного часопису, заснованого Старою громадою.

Саме в «Україні» була видрукована одна з перших київських дискусійних статей, присвячених проблемам української сцени – «Український театр в 1906 році» А. Пахаревського, а слідом за нею з'явилася низка публікацій щодо майбутнього вітчизняного театрального мистецтва. З другої половини 1900-х рр. про українські трупи в Києві, про модерністську українську драматургію почали активно писати «Літературно-науковий вісник», редакція якого 1907 року переїхала зі Львова до Києва, та «Українська хата» (1909-1914) – перше естетично зорієнтоване українське видання.

Журналом, що мав би дати цілісну та об'єктивну картину тогочасного мистецького життя в Україні, об'єднати, синтезувати не тільки різні види мистецтв, а й представників різних естетичних уподобань, повинен був стати місячник «Сяйво», що виходив у 1913-1914 рр. Так, на його сторінках знаходимо матеріали, присвячені майже всім видам творчої діяльності: від різьблення по дереву і вишивки до тонкої лірики та публікації драматургічних текстів. Подібно до інших київських солідних мистецьких видань, сторінки «Сяйва» прикрашалися вишуканими візерунками, численними фотокартками та малюнками. Кращі досягнення тогочасної друкарської справи (на початку 1900-х років у Києві було засновано художньо-ремісничу школу друкарської справи С. В. Кульженка) позначались на якості цього видання: особливостях набору, в незвичайних шрифтах, оформленні сторінок, різноманітних колонтитулах тощо.

Подібно до долі більшості інших київських мистецьких часописів з початком Першої світової війни видання «Сяйва» припинилося, але на зміну йому в 1915 р. прийшов журнал під іншою назвою «Мистецтво» – випущено єдиний номер цього українського мистецтвознавчого місячника.

Таким чином, київська мистецька преса активно долучалася до київського театрального мистецтва, висвітлюючи на своїх шпальтах основні місцеві події. Київські газети з їхнім вироком та оцінкою давали «карт бланш» тим чи іншим сценічним темам та ідеям, пропускали на сцену модерн, «нову драму», символізм, протоекспресіонізм, гидували футуризмом та іншим надмірним сценічним експериментаторством.

Список використаних джерел:

1. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм): монографія. Київ: Гнозис, 2007. 328 с.
2. Веселовська Г. І. Київські гастролі Всеволода Мейерхольда. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2001. Вип. 2. С.175-185.
3. Дейч А. День нынешний и день минувший: Литературные впечатления и встречи. Москва: Советский писатель, 1985. 320 с.
4. Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX – начало XX века. Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 1979. 325 с.
5. Ржевська М. Журнал «В мире искусств» у художньому контексті епохи. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2001. №1. С.9-15.

Ольга Маєвська

*аспірантка кафедри теорії і методики технологічної освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ВОЛОНТЕРСТВО ЯК ТЕХНОЛОГІЯ ВИХОВАННЯ В УЧНІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СПРИЙНЯТТЯ ДІЙСНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ПРАКТИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

Одним із важливих методів добровільної непрофесійної соціальної роботи, яка сприяє поліпшенню якості життя особистості, особистісному зростанню, поглибленню почуття солідарності, задоволенню потреб людини, є волонтерська допомога [1, с. 270]. Для України досвід волонтерства актуалізувався у зв'язку зі збройним конфліктом на сході країни. До роботи долучилися не лише дорослі, але й школярі різних вікових груп. Упродовж 2014–2019 рр. на фронт відправляються малюнки, вишивки, обереги, теплий одяг ручної роботи, їжа та інші речі, що виготовляються учнями на уроках образотворчого мистецтва, трудового навчання і технологій. Така психологічна підтримка та художньо-практична діяльність впливає на учнів і на воїнів як арт-терапія.

Волонтерська діяльність з раннього шкільного віку сприяє розвитку комунікативності дітей, кращій соціалізації їх у суспільстві, реальному сприйнятті дійсності. Адже не в усіх позитивно рівні умови життя і навчання.

У процесі формування художньо-практичної компетентності учні мають отримати не лише теоретичні і прикладні знання, але й відкрити та розвивати у собі такі якості як вмотивоване прагнення безкорисної допомоги, розуміння цінності своєї праці, піднесення над буденним сприйняттям дійсності, прагнути до високих ідеалів, виховувати художньо-естетичний смак. Цьому найкраще сприяє мистецька діяльність. У ході виконання практичних вправ і завдань учні вивчають історію і традиції, символізм орнаментів та знаків (створення оберегів), різні технології (малювання і розпис, шиття і вишивання, в'язання, деревообробку та ін.). Діти мають змогу створювати власні соціальні проекти, що демонструють їхні здобутки у навчанні. Такі проекти можуть стати щорічними акціями, які проводяться у окремих школах паралельно, або об'єднуватись у регіональні заходи.

Для реалізації дитячої волонтерської діяльності в Україні існує безліч способів. Можна навчати однолітків тих умінь, що були отримані на шкільних заняттях творчістю, створювати клуби чи гуртки за інтересами для дітей-сиріт, дітей із малозабезпечених та багатодітних сімей, внутрішньо переміщених осіб разом із місцевими жителями для занять керамікою, малюванням, витинанкою, художнім розписом, деревообробкою, робототехнікою, шиттям, вишиванням, в'язанням. Цьому сприяє доступність соціальних мереж і майстер-класів.

Діти можуть організувати спільні марафони по в'язанню іграшок у техніці амігурімі для дітей-сиріт в інтернати; восьминожків, пінеток, рукавичок, шапочок, пледів для перинатальних центрів; еко-сумок для літніх людей; одягу в лікарні, настільних ігор у дитячі садки і початкові школи. Проведення волонтерських виставок-

ярмарків дає змогу поділитися досвідом на рівні шкіл, областей, залучити більше небайдужих до участі в благодійності, підтримувати вмотивованість учнів.

Волонтерська діяльність є необхідною умовою формування повноцінної, всебічно розвиненої особистості. Це технологія виховання, що дозволить сформувати в учнів повагу до оточуючих, зробити свій вклад у соціально-культурне життя школи, міста, держави. У процесі формування художньо-практичної компетентності з допомогою принципів волонтерства діти отримують унікальний досвід спілкування із людьми різного віку, статі, стану здоров'я, рівня матеріальних благ, що дасть змогу сформувати повноцінний світогляд, реальне бачення дійсності.

Отже, для загального розвитку і правильного виховання майбутнього покоління потрібно вводити і поширювати у навчальному процесі волонтерську діяльність. Для цього потрібно зацікавити учнів, заохочувати і мотивувати їх, сприяти ініціативності активістів та лідерів, допомагати на всіх етапах здійснення волонтерської діяльності.

Список використаних джерел

1. Тюптя Л. Т., Іванова І. Б. Соціальна робота: Теорія і практика: Навч. посіб. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Знання, 2008. 574 с.

Марина Набок

*кандидат філологічних наук, доцент
кафедри мовної підготовки іноземних громадян
Сумського державного університету
(м. Суми, Україна),*

Гьокальп Каяпинар

*студент IV курсу
Сумського державного університету
(м. Суми, Україна)*

ОБРАЗ НАРОДНОГО ВИКОНАВЦЯ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ І ТУРЕЦЬКІЙ УСНОПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ЯК ВИРАЗНИКА ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Виспівуючи народу думу, оповідач творець і виконавець як носій духовних цінностей, народної моралі, етики, естетики, намагався злитися з повсякденним буттям свого народу, увійти в його склад, вказавши слухачам на важливість у виборі того, що є корінням морального життя, морально-етичним первнем, бо таким чином можна протистояти злу, байдужості. Прикладами цього є думи «Втеча трьох братів із города Азова», в якій засуджується зрада родових цінностей, «Про Хмельницького та Барабаша», в якій йдеться про кару на смерть за зраду козацьких принципів, «Оренди», «Сестра і брат» з їх ідеєю покарання тим, хто посягнув на козацьку честь та закликом не бути байдужим один до одного та інші. Відтак, можемо говорити про позапросторовість, позачасовість буття кобзаря і лірника, а, отже, й про сакралізацію його образу, яка «постійно присутня в подальшій діяльності співця і проявляється в усіх вимірах співоцького буття» [4, с. 148].

Часто саме кобзарів та лірників називали «Божими людьми», «дідами» [1, с. 19]. ДІД в культурі українців, як носій архетипної родової пам'яті, добра, тісно пов'язаний з ДИТЯМ, яке утримує в собі знання, почуття свого прашура та продовжує жити в досконалості. Ф. Колесса писав, що саме кобзарі мають високе розуміння свого співоцького призначення, які вказують на правду й неправду в людських відносинах, нагадують про смерть, і вічність, а з другого боку утверджують пам'ять про історичну минувщину народу, про його страждання і героїчні подвиги [3]. Вони є продовжувачами національного родового виховання, адже виспівуючи образи героїв думи, кобзар ніби «морально «перезавантажує» свідомість слухачів, перенастроює й узгоджує її з традиційними нормами поведінки» [5, с.182]. За цього виспіване кобзарем *Слово* було не просто словом, а духовним провідником вільної думки вільної людини. Енергетично багате, *Слово* збуджувало пам'ять слухачів, відроджувало стародавні образи, сюжети, образи національних героїв.

У турецькій народній творчості музичне мистецтво має свою унікальну природу. *Sazende* (сазенде) – так називали тих, хто грав на музичному інструменті, *Hanende* (ханенде) – того, хто співав. Першим народним інструментом був *Kopuz* (копуз), який робили зі шкіри тварин та різних сортів дерев, переважно грецького горіха, шовковиці. Різновидом копуза був інструмент *dombira* (домра). *Bağlama* чи *saz* (баглама, саз) – народний турецький інструмент, на якому грають і дотепер, який з'явився ще у XVIII столітті. Завданням співака було виспівати хоробрість воїнів, донести народу важливість військового походу для майбутнього імперії.

Важливим значенням у грі на копузі було його звучання. Звук, мелодію мали почути якомога більше людей, тому до виготовлення цього народного інструменту готувалися дуже ретельно – вибирали найкраще дерево, за особливими технологіями обробляли та висушували кишечники тварин, щоб зробити з них струни. Таким чином, сила звучання копуза, домри, саза мала привернути увагу до того, щоб народ відчув силу, радість підготовки до походу, перемогу в ньому, виховував у родині безстрашність перед ворогом, готовність у бою бути ще сміливішими. Такі внутрішні почуття туркам було складно висловити словами, а співогра була єдиним засобом донесення такого внутрішнього стану. Яскравим прикладом цього є давня турецька народна пісня «Dombıra» («Домра») [2], в якій співається про магічну силу музики: «Yiğitlerin uyumadığı günlerde / Yüreklerini cesaretlendiren / Savaşlarda güç veren / Görüp geçirmiş Dombıra...» (Переклад: І у ті дні, коли не сплять герої, Домра, що грає, дає їм силу, Та робить їх сміливішими...).

Для турецького воїна важливо бути не просто сміливим, а кожного разу ставати ще сміливішим «cesaretlendiren», і в цьому головна роль відводилася виконавцю народної пісні та грі на музичному інструменті, який мав голосно звучати.

Kara kış köyüme gelende,
Lapa lapa kar yere düşende
Dombıramı alırım,
Yürek sazımı çalarım,
Kaygılarımı hiç söylemem.
Dombıra sazımı işiten babalar (yiğitler)
Коли приходять зима,

Коли падає сніг,
Я беру свою домру та граю.
Я не говорю про свої переживання,
Герої слухають звук домри, [2], –

так в народнопісенному творі засобом гри на інструменті співак виражає свої внутрішні переживання, які співзвучні з переживаннями воїнів. Коли герої знаходились далеко від дому, гра об'єднувала їх в одну військову родину, вселяла віру в спільну перемогу. Таким чином, співогра для виконавця була засобом самовираження, об'єднання, причетності до Роду славного війська, в якому цінувалися та передавалися наступним поколінням хоробрість, самопожертва, краса перемоги. Ця ідея простежується і в турецькому прислів'ї: «Türkler sadece savaşta rahat eder» («Турки втішаються лише на війні»).

Відтак, оповідач, творець і виконавець дум, як і турецький виконавець народних пісень, відображали своє ставлення до дійсності, пробуджували у слухачів образні уявлення, естетичні почуття і переживання, спонукали до певних дій, висновків та узагальнень. Виконавці українських народних дум уособлювали духовного, морального наставника, який повертав слухачів до основ Родовідповідності, Родовиховання у всіх сферах життя. Турецький виконавець – це людина, яка здатна емоційно підготувати воїна до сприйняття походу як найважливішого завдання в його житті. Засобом гри він об'єднував усіх воїнів в одну військову родину, вселяв віру в перемогу.

Список використаних джерел

1. Братко-Кутинський О. Феномен України. Київ: Вечірній Київ, 1996. 394 с.
2. Dombira. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yPsUxLLeV1E>
3. Козлов І. Кобзарство – визначне явище в українській музичній культурі. URL: <http://lgaki.com.ua/i-v-koslov-kobzarstvo-viznachne-v-ukrainskiy-muzichniy-kulturi>
4. Савчук О. Традиційний кобзарський світогляд в світлі філософської системи Г. С. Сковороди. *Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників*: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (2 червня 2017 р.); упоряд. К. П. Черемський. Харків: Видавець Олександр Савчук; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2017. С. 144–152.
5. Черемський К. Етномедичні аспекти практики українських традиційних співців-музикантів. *Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах*: Матеріали науково-практичної конференції (26-27 червня 2018 р.); упоряд. К. П. Черемський. Харків: Видавець Олександр Савчук; НЦНК «Музей Івана Гончара», 2018. С.178–193.

Аліна Новохатько
аспірантка кафедри філософії
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ І ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ РУХУ ВІЙСЬКОВО-ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

На сьогодні досить популярним є фестивальний рух різних спрямувань. Особливо масовим є рух військово-історичної реконструкції (далі ВІР), який останнім часом привертає до себе увагу, як об'єкт дослідження представників різних соціальних і гуманітарних дисциплін (соціологів, соціальних і культурних антропологів, філософів і істориків) [7, с. 19]. У цих роботах ВІР розглядається як специфічне хобі, як молодіжна субкультура, як механізм формування соціальної ідентичності, як спосіб формування або популяризації знання про минуле, як ресурс для виховної, і навіть політичної, діяльності або потенційного туристичного брендування регіону. Сама ж військово-історична реконструкція являє собою рух по відродженню культурно-історичних традицій минулого, як цілісного явища, що включає реконструкцію зброї, обладунків, військових костюмів на основі археологічних, історичних, зброєзнавчих наукових праць, давніх текстів і малюнків, в повній відповідності із зразками епохи. Основним способом прояву даного напрямку є турніри, а також так звані бугурти (масові польові битви). Серед найбільш популярних епох військово-історичної реконструкції можна виділити період античності, Середньовіччя, Новий час і світові війни [5, с. 46]. Крім, власне, бойової складової, все більшу роль відіграє відтворення побутової та культурної частини життя епох, що реконструюються.

Звичайно, у всієї цієї різноманітності клубів і фестивалів є не тільки щось спільне, а й те, що істотно відрізняє їх один від одного. Як загальний фактор ми виділимо те, що об'єднує нас всіх в очах стороннього спостерігача. Я думаю, що цілком правомірно висловити це словосполученням: «людина в історичному костюмі» або, як прийнято говорити на сленгу самих реконструкторів, – «людина в безглуздому одязі». Саме по цій зовнішній ознаці виділяють і ототожнюють учасників руху.

Сам же ВІР можна розділити на кілька категорій або напрямків розвитку. Вони часто пов'язані між собою. Одні і ті ж люди і клуби можуть брати участь в заходах різного спрямування. Проте, на мій погляд, можна виділити і охарактеризувати чотири основних напрямки ВІР. При чому, я виділяю ці напрями не за хронологічним принципом, тобто не по епосі, яка реконструюється, а по найбільш характерним, на мій погляд, внутрішнім характеристикам реконст-груп. Можна виділити:

1. «Living history» («Жива історія»)

Представники цього напрямку найбільш скрупульозно підходять до відтворення реконструюється епохи і її матеріальної культури. Заходи в стилі living history найчастіше бувають невеликими, «елітарними» і сильно «зануреними» в епоху. У той же час такі заходи – найменш видовищна частина ВІР і найменш відома широкому загалу. Акцентуючи свою увагу на напрямку living history, варто зазначити

взаємопроникнення історичної реконструкції, експериментальної археології та музейної педагогіки, а також в цілому на проблемах емоційного сприйняття історії в діяльності даного руху. Варто особливо відзначити, що в Західній Європі рівень наукової теоретизації практик історичної реконструкції значно вище, ніж в Країнах СНГ. Це, в свою чергу, можна пояснити тим, що в Західній Європі і США living history розвивається вже досить тривалий час і має власні багаторічні традиції є популярним [3, с. 7].

2. Шоу-напрямок

Розвиток туризму і підвищення інтересу людей до історії привели до появи різних історичних шоу у VIP. Заходи шоу-напряму найбільш масові, як правило, вони збирають по кілька сотень учасників і кілька тисяч глядачів. Такі заходи досить активно підтримуються як держструктурами, так і приватними особами. Однак, велика масовість і орієнтованість на шоу вимагає меншого «занурення» в епоху. Тому, вимоги до реконструкцій в цьому напрямку є відносно нижчими, а відчуття причетності до події, яскрава видовищність шоу-напряму, роблять його найбільш популярним серед великої кількості реконструкторів, особливо початківців.

3. Турнірний напрямок

Цей напрямок безпосередньо пов'язаний з шоу-напрямком і хронологічно охоплює тільки епоху середньовіччя, але яскраво виділяється у VIP і має свої специфічні особливості: такі турніри включають в себе як ознаки історичної реконструкції, так і спорту. Від реконструкції в цьому русі костюми, обладунки та озброєння, які, бійці прагнуть наблизити до історичних канонів, так само, як і загальну стилізацію заходів «під середньовіччя». Від спорту в цьому русі – уніфікація вимог до спорядження, і певна «спортивність» правил боїв. Відтворювані в цьому напрямку реконструкції найменш точні і більше всього утилітарні. Хоча з огляду на адаптацію вихідних зразків до боїв і прагнення бійців підкреслити історичність свого спорядження в турнірному напрямку, часто з'являються вельми непогані зразки реконструкцій зброї та обладунків. Заходи турнірного напрямку теж спрямовані на видовищність, збирають багато глядачів, хоча не можуть похвалитися сотнями учасників. За рахунок своєї видовищності вони підтримуються «із зовні», як держструктурами, так і приватними особами. При тому, з огляду на відносно невелику кількість учасників і велику кількість глядачів, турнірний напрямок може похвалитися найбільшим в реконструкторському русі досвідом роботи з приватними спонсорами.

4. Історичні рольові ігри

Власне до руху реконструкції рольові ігри прямого відношення не мають, але в очах стороннього глядача це також «людина в безглуздому», не залежно від того чи це рольовик або ж реконструктор, суть одна й та сама. У той же час, в рольових історичних іграх часто беруть участь і представники реконструкторського руху. В історичних рольових іграх на перше місце ставиться саме «занурювання» гравця в історичну реальність певної епохи. Вимоги до реконструкції матеріальної культури в цьому напрямку мінімальні, тут панує умовність і функціональність, але, як правило, учасники намагаються дотримуватися вимог і атрибутів [4]. Проте, такі рольові реконструкції зближуються з театральнo-бутафорськими, хоча, в рольових іграх відбувається найбільше «вживання» гравця у відігравання ролі. В цьому контексті

можна говорити про індивідуальний і груповий ескапізм, як втечу від реальності і соціальних проблем. Індивідуальний ескапізм в поєднанні з внутрішньою мотивацією та спробою самоствердження і самореалізації дає в своїй сумі екзистенціальну форму соціального ескапізму. Якщо ж розглядати явище групового ескапізму, який мотивований спільними інтересами в контексті невдоволення існуючою соціальною реальністю відповідає соціальному ескапізму, що можна віднести до негативної сторони ВІР.

Проте, у стратегічному відношенні і щодо тієї користі, яку ВІР приносить суспільству, розвиток даного ініціативного руху в сучасних умовах може зводитися до двох основних векторів – культуротворчого і виховного. Так, культуротворча діяльність руху історичної реконструкції спрямована на урізноманітнення культури за допомогою синтезу образів і культурних цінностей різних епох з сучасністю, об'єднання сфер історико-культурного туризму і військово-історичної реконструкції представляється як необхідна умова актуалізації та збереження культурної спадщини та брендування туристичного регіону.

У виховному контексті діяльності ВІР варто зазначити формування позитивного ставлення до історії та прищеплення молоді почуття відповідальності за збереження культурної спадщини. Також важливим елементом діяльності руху є напрямок, пов'язаний з військово-патріотичним вихованням підростаючого покоління. Всі виховні практики руху можна умовно розділити на внутрішньо клубні і поза клубні. Перші носять характер виховання колективом і спрямовані на наймолодших учасників руху. Інші ж спрямовані за межі клубу і мають на меті залучення до заняття історичною реконструкцією молодіжної аудиторії насамперед школярів та студентів. Виховні практики ВІР можуть здійснюватися в рамках тематичних заходів як засоби додаткової освіти, таких як проведення навчальних майстер-класів на фестивалях історичної реконструкції в різних форматах, які користуються популярністю завдяки яскравим емоційним переживанням. Клуб історичної реконструкції володіє цілим набором інструментів культурного впливу на майбутню особистість, що включають виховання молодших учасників клубу прикладом старших, сприяння глибокому вивченню матеріальної і духовної культури, а також їх подальшому відтворенню в рамках фестивалю історичної реконструкції. Досвід громадської самоорганізації, що набувається в процесі здійснення практик даного руху, сприяє формуванню активної громадянської позиції, а також розвитку таких якостей, як відповідальність і цілеспрямованість [7, с. 24].

Також зазначу, що реконстр-рух вносить істотний внесок в популяризацію знань про військову історію та культуру, саме завдяки власній орієнтованості на активне, практичне вивчення минулого. До діяльності, пов'язаної з теоретичним узагальненням даного досвіду, слід віднести видання наукових і науково-популярних статей по військовій історії, історії озброєння і проблемам вивчення матеріальної культури. Фестивальні та музейні проекти представників руху військово-історичної реконструкції, які проводяться в форматі *living history*, орієнтовані на більш широке охоплення потенційної аудиторії, до якої в першу чергу слід віднести підлітків і юнацтво. Отже, практики військово-історичної реконструкції можуть бути розглянуті як інструмент наукового і культурного проектування, адже створювана рухом

військово-історичної реконструкції нова образна система включає все різноманіття трансльованих на сучасність образів і може розглядатися як синтез минулого і його сучасної інтерпретації через транслювання образів, які за своїм ціннісним наповненням діляться на дві основні групи: образи, пов'язані з військовою діяльністю, а також образи, що мають творчу основу (наприклад, образ сім'ї). Образи війни і миру є безпосереднім відображенням тієї історичної реальності, яка в результаті діяльності реконструкторів знаходить відчутні риси, стає більш зрозумілою, в першу чергу, для відвідувачів фестивалів історичної реконструкції, а сам клуб військово-історичної реконструкції може розглядатися як соціальний інститут, який займається практичним вихованням підростаючого покоління виключно за власною ініціативою та може розглядатися як модель організації виховного простору [2, с. 45].

Підбиваючи підсумки варто зазначити, що популярність різноманіття практик і форм культурної репрезентації ВІР виникає з одного боку з багатоаспектності відтвореного минулого, з іншого боку є наслідком застосування рухом різноманітних підходів до візуального уявлення історії. Військово-історична реконструкція з різновиду хобі перетворюється в самостійну галузь систематизації знань про історію та культуру, а також в систему їх ефективного візуального представлення. Практичне вивчення матеріальної і духовної спадщини в рамках руху історичної реконструкції, а також використання елементів музейної педагогіки та експериментальної археології дозволяє говорити про військово-історичної реконструкції як про оригінальну форму дослідження минулого.

Фестивалі історичної реконструкції, які є важливою формою культурної репрезентації ВІР, може також розглядатися в якості сучасного туристичного продукту. Проекти руху ВІР в області історико-культурного туризму сприяють більш раціональному та ефективному використанню рекреаційних ресурсів різних регіонів країни, в тому числі через розвиток парків живої історії та скансенів.

Результатом трансляції історичних і культурних образів рухом військово-історичної реконструкції є створення нової образної системи, яка включає все різноманіття переносяться на сучасність образів минулого, пов'язаних з військовою справою, наукою, спортом, мистецтвом і ремеслами. Асоційовані з даними сферами відтворені образи сприяють візуальному насиченню повсякденності, а також можуть ефективно використовуватися, в тому числі, в військово-патріотичному вихованні підростаючого покоління. Формування культури особистості в рамках руху військово-історичної реконструкції відбувається в процесі здійснення конкретної суспільно і культурно значимої діяльності, а саме втілення в життя освітніх, музейних, туристичних і військово-патріотичних проектів, що демонструє їхню соціальну значимість в якості унікального досвіду громадської самоорганізації, який набувають молоді учасники руху. З точки зору розвитку особистості участь в історичних реконструкціях може розглядатися як емоційний і тілесний досвід освоєння історії, який може супроводжуватись явищами індивідуального та групового ескапізму.

Список використаних джерел

1. Богданов С. В. Инженерия духа: движение военно-исторической реконструкции и формирование ценностей современного общества. *Обсерватория культуры*. 2015. №6. С. 30–36.
2. Богданов С. В. Военно-историческая реконструкция в контексте визуальной культуры современности. *Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. 2013. №9. С. 42–48.
3. Богданов С. В. Военно-историческая реконструкция как фактор формирования культуры личности. *Papers of the 4th International Scientific Conference*. 2014. С. 7–9.
4. Быков А. В. Историческая реконструкция. Проблемы и решения. URL: http://www.goldenforests.ru/library/misc/bykov_rekonstrukciya.html.
5. Демина А. В. Движение исторической реконструкции: пути и решения. *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. 2012. №5. С. 45–48.
6. Движение любителей исторической реконструкции. Краткая справка. URL: <http://altruism.ru/sengine.cgi/13/41/11>
7. Ткаченко Д. В. Социологические аспекты движений исторической реконструкции. *Социология. Политология*. 2016. №24. С. 19–26.
8. West B. Historical Re-enacting and Affective Authority: Performing the American Civil War. URL: <http://www.bris.ac.uk/spais/research/workingpapers/wpispaisfiles/west-06-12.pdf>.

Людмила Ольховська

*провідний науковий співробітник
Полтавського літературно-меморіального музею В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ВОЛОДИМИР КОРОЛЕНКО В ПОСТАЦІ НАУКОВЦЯ-АРХІВІСТА ТА МУЗЕЙНИКА

Видатному письменникові кінця XIX – початку XX ст. Володимир Галактіоновичу Короленкові було властиво легко переноситися в минулі епохи, країни, достовірно передаючи, за його власним висловом, «колорит часу і місця». Але така легкість виникала після виснажливої й кропіткої праці у архівах, бібліотеках, музеях, спілкуванні із старожилами, вивченням документів, що щасливо виринали в потрібну мить із приватних колекцій. Майже щоліта, починаючи з 1905 року, Володимир Галактіонович жив на своїй улюбленій дачі у селі Хатки Миргородського повіту. Неподалік від Великих Сорочинців, на правому березі Псла було урочище, котрі хатчани здавна називали монастирем. А подалі, над крутим вигином Псла, на високому березі розкинулося інше урочище, яке теж з дідів-прадідів називалося «Виноград». Дачне селище Хатки або Малий Перевіз своїми будиночками займали лівий берег ріки. Місцеві жителі переповідали письменникові, що на луках стояв у старі часи Свято-Михайлівський монастир, а на високому березі річки знаходилася монастирська капличка, навкруги якої розкинулися виноградники, за ними доглядали ченці. Місце каплички якийсь час охороняла огорожа, але потім, коли Володимир Галактіонович вже став дачником, цей наділ було віддано під чийось садибу. А на місці самого

монастиря при Короленкові вже стояла хата казенного лісника (під солом'яним дахом). Навкруги цього скромного житла розкинулися глибокі піски, й пастухи часто знаходили там наконечники від стріл, що свідчило про великі битви поблизу монастиря, які відбувалися, можливо, при набігах татар. Було б дуже дивно, якби письменник не зацікавився історичним минулим цієї мальовничої місцини. Звісно ж, він цікавився, вів довгі розмови із місцевими жителями, здійснював піші екскурсії, а у одного хатчанина на прізвище Ростовський йому пощастило знайти унікальний рукописний документ – договір Свято-Михайлівського монастиря в особі ігумена Сарафіона із майстром Василем Сніцарем, датований 1 січня 1720 року. Короленко розшифрував цей рукопис XVIII століття, прибравши у тексті скорочення з титлами та замінивши цифри, які позначалися слов'янськими літерами, на звичайні. Він вирішив за потрібне оприлюднити документ в часопису «Киевская старина» за липень-серпень 1906 р. у форматі статті «Договір монастиря із сніцарем (1720 р.)».

Хто ж такий цей сніцар? Письменник дає роз'яснення. Виявляється, це слово походить з польської мови і означає скульптора-різьбяра. Зауважимо, що польська мова була рідною мовою Короленка, що її він прийняв у спадок від матері-польки Єви Скуревич. Сучасна вікіпедія дає наступне тлумачення цього слова: «Сніцар (сніцар) – майстер художнього різьблення по дереву та карбування по металу».

У статті повністю викладено текст договору із примітками та коментарями видатного письменника. У договорі йдеться про те, що Василь Сніцар зобов'язується у Храмі Різдва Пресвятої Богородиці, а саме у верхній його частині, виконати «за допомогою Божою, із дбалистю та старанністю» [1] різьбяні роботи. А за це отець Ігумен Сорочинської обителі, у свою чергу, зобов'язується виплатити майстру: грошей вісімдесят золотих (Короленко у примітці вказує, що за тогочасним курсом один золотий (попередник злогого – Л. О.) був рівнозначним 15 копійкам). А крім грошей обумовлена плата ще й натуральними продуктами, такий собі бартер: борошном житнім та пшеничним, гречкою, горохом, сіллю одним каменем (вірогідно, так вимірювався на ті часи цей необхідний та важковидобувний продукт – Л. О.). Окрема сума – п'ять золотих – виділялася на придбання сала. На полях документу збереглися відмітки про виплати, що проводилися у різний час сніцарю та його колегам з боку монастиря. Цікаво відзначити, що взамін грошей для придбання нашого стратегічного продукту – сала – майстер взяв сало, приписавши власною рукою: «взяв сало гарне» [1]. Короленко відмічає, що майстер вибрав не гроші, а харчовий продукт, спокусившись його якістю. Є ще цікава примітка: «Горілки дали барильце»[1], але ця остання фраза закреслена. Одного разу йому заплатили навіть талер! Це солідна срібна монета, що чеканилися з кінця XV – початку XVI ст. і була у обігу у всіляких своїх різновидах у західній Європі протягом XVI – XIX століть. Від назви «талер» походить назва грошової одиниці США – долар. Талер являв собою срібний еквівалент золотих монет, власне, він і був випущений, аби їх замінити. Як монета він існував до 1907 року. Тут ми можемо зробити висновок, що і у XVIII столітті в нашій місцевості, так само, як і тепер, були ліквідними різні валюти.

Робота продовжувалася більше двох років. Крім Василя, був найнятий ще один різьбяр – Михайло, а також маляр (його ім'я у договорі не вказано). Під час виконання

робіт Василь отримав право їздити із ченцями по землях приходу та брати участь у зборі пожертв. Його доля з цих пожертв йшла у рахунок заробітної плати.

Короленко, аналізуючи першоджерело як філолог, констатує, що мова цього невеликого документу XVIII століття більш наближена до простонародної української мови, ніж до старослов'янської, книжної.

Звісно ж, Володимир Галактіонович, як досвідчений науковець-архівіст, хотів би дізнатися, коли було знищено Свято-Михайлівський монастир і чому його було знищено так радикально, що, крім спогадів та назви урочища не залишилося нічого, але ця таємниця так і залишилася за сімома печатями.

Хатчани розповідали йому, що ще довго Псел, підмиваючи свої високі береги та відколюючи пластами глинистий ґрунт, виносив на поверхню труни колишнього монастирського цвинтаря. Один випадок був особливо яскравим, тому залишився у народній пам'яті й передавався із вуст у уста. Син учасника надзвичайної події на прізвище Олександр Матяш розповів письменнику, що його батько приблизно 35 років тому плыв по річці у човні і раптом йому стало не по собі, зробилося страшно. Це здалося йому дивним, бо раніше він багато разів плавав в цій місцині й «ніякого остраху не було» [1]. Пригледівшись, чоловік зрозумів, що цього дня Псел відірвав значну частину свого берега й вигляд місцини докорінно змінився. За поворотом плавець побачив в яру наполовину вимиту труну без покриву, що нахилилася до самої води, а в ній «якесь усе в золоті та у медалях» [1]. Матяш дуже налякався, наліг на весла, але встиг краєм ока помітити на піску якийсь блискучий предмет... Не зважаючи на переляк він пристав до берега й підняв велику срібну дошку розміром 5 на 4 вершка (вершок дорівнює 4,45 см – Л. О.). На дошці був напис, який, вочевидь, мав стосунок до знатного мерця. Зміст напису оповідач пам'ятав нечітко, але переказував, що там було написано приблизно таке: «тут покоїться такий-то, потім перелічувалися його чини й ордени, сповіщалося, що тіло перевезено сюди із столиці й при цьому навіть повідомлялося, скільки коней везло його із Петербурга» [1]. Стосовно прізвища у чоловіка теж були сумніви, але йому здалося, що на дошці було написано: «Капніст». Короленко зазначає, що це схоже на правду, тому що в кількох верстах від Сорочинців був родовий маєток Капністів.

Подальша історія знахідки доволі характерна й для тих часів. Чоловік відніс знахідку у Сорочинці й показав її тамошньому священикові. Священик узяв її собі, пообіцявши відіслати у якусь державну установу, звідки тому, хто її знайшов, видадуть винагороду. Минуло багато часу. Матяш вже й втомився чекати, а коли знову звернувся до священика, отримав у відповідь, що той знахідку загубив. В. Г. Короленко підбиває підсумок цієї цікавої оповіді із значною долею іронії: «Чи надіслав поштивий ієрей дошку лише від свого імені у якусь установу, чи у простоті серця перелив її у ложки для скромного домашнього вжитку, так, зрозуміло, й залишилося невідомим» [1].

Отже, інтерес до історії у Володимира Галактіоновича, як бачимо, був сталий, постійний. Його підживлювали, безперечно, і відвідини музеїв. Свідчень про цей факт збереглося небагато, але вони надзвичайно яскраві.

У 1893 році В.Г.Короленко разом із журналістом С. Д. Протопоповим здійснив подорож до США. Його шлях пролягає через північну Європу. Після Хельсінки на нього чекають Стокгольм і Копенгаген. В дорожніх нарисах під назвою «В Америку!»

письменник стверджує, що Стокгольм являє для нас дуже багато цікавого, у кожному будинку рицарських кварталів є спогади про походи на Польщу, Фінляндію і Росію, і архіви Стокгольма, по суті, зберігають немало сторінок нашої власної історії... Але тут для наших подорожніх планується лише невеличка зупинка, можливості засісти працювати в архівах, як би того не хотілося, немає.

Наступного дня нічний потяг вже несе їх у Мальме. Серед пасажирів – датчани та шведи. Із залізничного вокзалу переїзд на пристань й посадка на пароплав, що через Німецьке (Балтійське) море прямує до Копенгагена. Короленко констатує: «У потязі нашому їхали датчани й шведи. Шведи й датчани пливли тепер і на пароплаві – і ніхто ніде не відокремлював, не вирізняв шведів від датчан, своїх від чужих, й ніде ніхто не запитав у нас, на якій законній підставі переходимо ми державний кордон, який загубився десь на цьому плоскому просторі» [2, с. 31].

Короленко опиняється у столиці Данії Копенгагені. На це місто відведено вже більше часу – 3 дні. Як же їх використав тоді ще доволі молодий письменник (нагадаємо, через декілька тижнів йому мало виповнитися 40 років). Всі ці 3 дні поспіль він ходив до музею скульптора Торвальдсена, викроївши трохи часу ще й на відвідини виставки.

Прозаїк детально відтворює свої враження від усього побаченого у музеї. Його вражає той факт, що до Торвальдсена датське мистецтво було бідним, несамостійним і слабким, а потім прийшов час Бертеля і все, що вийшло з-під рук скульптора, виявилось могутнім, життєстверджуючим, геніальним. «Хто не знайомий із його статуями, котрими він засіяв усю Європу, хто не згадає, як знайому, наприклад, постать Коперника, яку, наприклад, час від часу друкують... підручники, вчені... усього світу...» [2, с. 32].

Короленко відзначає беззаперечну заслугу майстра різця: ще за життя він став колекціонером, зібравши оригінали й копії своїх творів, додавши експонати інших авторів. Таким чином, виникло зібрання, що наглядно презентує історію датського мистецтва. А після смерті скульптора співвітчизники спорудили величезний саркофаг із переходами, коридорами, кімнатами. Коли відвідувачі блукають у лабіринтах келій, піднімаються та спускаються вузькими драбинами, їх охоплює своєрідне, дуже дивне та тривожне відчуття. Спочатку вони не можуть зрозуміти його походження. Чому ці білі мармурові колони, ці потьмянілі картини впливають так, як не впливали в жодному музеї. І тільки згодом приходить розуміння: та це ж величезна могила! Якщо підняти голову, побачиш небо, якщо опустити, побачиш скромну плиту в обрамленні квітів з написом: «Bertel Thorwaldsen». І це, стверджує Короленко, найкраща могила у світі. І аргументує свою думку: «зібрати все, що створене за життя, а створено так багато, – і лягти самому серед своїх досягнень, що віддав у користування й на суд поколінь, – це ідея, в якій є якась несказанна велич...» [2, с. 32].

Подальший екскурсійний об'єкт – виставка «Fra 1848» (Виставка 1848 року). Короленко схвалює саму ідею: «Комусь в голову прийшла ідея зібрати і експонувати все, що стосується побутової, громадської й політичної історії Шлезвіг-Гольштинської війни й внутрішнього руху, що завершився конституцією» [2, с. 32]. А потім вводить нас у музейну експозицію: «Біля входу величезна гіпсова статуя. Це Фрідріх VII, який надав своєму народу конституційний устрій. Тепер перед очима народу розгорнута із

жорсткою відкритістю вся неприглядна картина тієї епохи, зі всіма ганебними сторінками падіння, зради й слабкості, з одного боку, і з другого – пробудження живих сил країни, під гнітом нещастя й ганьби...» [2, с. 33]. Якими ж засобами розкривається епоха? Тут використовується універсальний класичний музейний підхід, актуальний, мабуть, для всіх часів і країн. Подаються всі тогочасні газети з ілюстраціями епізодів війни, з карикатурами на діячів того історичного періоду, не виключаючи перших осіб, зокрема самого Фрідріха VII. В окремому відділенні – меморіальні речі короля. Тут Володимира Короленка вразили 2 картинки, намальовані наївно, суто по-дитячому. Спочатку письменник і сприймає їх як екскурс у королівське дитинство, але після ознайомлення із етикетажем, де вказані дати, дізнається, що вони створені у 1849 році, тобто тоді ж, коли була підписана Конституція Данії.

Зрозуміло, що письменник був не поодиноким відвідувачем у виставкових залах. Як людина, якій все цікаво, він звертає увагу на екскурсантів. Що то був за контингент? Разом із ним від стола до столу, від картини до картини із серйозною і зосередженою увагою ходили дрібні буржуа, торговці і селяни, що обережно пересували свої дерев'яні башмаки по килимам. Короленко робить висновок: «Народ читає важку сторінку своєї ще свіжої історії, яка розкрита до останньої літери» [2, с. 33].

Живучи у Полтаві із вересня 1900 року, письменник долучився до реальної музейної справи із збереження експонатів вже на вітчизняному ґрунті. Як відомо, у 1898 році інший наш земляк М. О. Ярошенко написав портрет В. Г. Короленка. Це був один із останніх портретів, створених художником. Він був презентований на виставці вже після смерті автора. Марії Павлівні, вдові Ярошенка, довелося вирішувати подальшу долю твору. Відмовивши американцям із Чикаго, які хотіли його придбати в 1904 р., вдова художника погодилася продати портрет представникам вітчизняної інтелігенції, з тим, щоб портрет повернувся у рідну для Ярошенка Полтаву. В січні 1911 р. портрет зайняв почесне місце у вітальні дому Короленка як подарунок письменникові та його дружині до дня їх срібного весілля. Як бачимо, зв'язки між родинами не перервалися навіть після смерті Миколи Олександровича.

Долю інших картин, як написаних М. О. Ярошенко самим, так і створених колегами-художниками, що зберігалися в його колекції, теж визначала Марія Павлівна Ярошенко. Частину полотен вона передала у відкритий в тому ж році Русский музей Санкт-Петербурга. Деякі полотна їй хотілося залишити у Кисловодську, де минули останні роки життя її улюбленого чоловіка, де йому так гарно жилося й працювалося. Однак влада Терської губернії, на території якої знаходився Кисловодськ, відмовилася від призначених їй в дар творів митця. І тоді прийшло інше рішення, про що свідчить її заповіт: «Я, нижеподписавшаяся, вдова генерал-майора Мария Павловна Ярошенко, находясь в здравом уме и твердой памяти, на случай смерти делаю следующие распоряжения: ...из принадлежащих мне картин, как написанных Н. А. Ярошенко, так и другими художниками, часть, по усмотрению душеприказчиков, прошу продать, а остальные передать в музей им. Гоголя в г. Полтаве на условиях, которые поручаю душеприказчикам выработать по соглашению с администрацией музея, но при непременною условии, чтобы в помещении музея для этих картин был отведен особый зал с присвоением ему имени Николая Александровича Ярошенко» («Домашній духовний заповіт М. П. Ярошенко», квітень 1914 р.) [3, с. 202].

За проханням Михайла Нестерова та петроградського нотаріуса Миколи Тичино, душоприказників, переговори із полтавцями взяв на себе Володимир Короленко, який вже давно облаштувався у Полтаві. Полтавська губернська земська управа визнала важливість для міста цього безцінного подарунку. Голова управи Ф. Лизогуб у листі М. Нестерову сповістив, що приміщення для колекції – сухе, тепле, «з окнами на север и с общей площадью стен не менее 30 квадратных сажень» [3, с. 202], згідно з умовами душоприказників, знайдено, отже Полтава готова прийняти дар. Вагон, що перевозив картини та етюди, альбоми й скульптурні портрети Ярошенка, вирушив із Петрограда у Полтаву у жовтні 1917 року. На пероні його зустрів Короленко. Чесне ім'я цієї людини, яку сучасники називали «совістю інтелігенції», було запорукою того, що колекція буде належним чином захищена, а згодом її зможуть побачити земляки художника й всі, хто відвідає Полтаву.

У 1919 році зібрання Миколи Ярошенка стала частиною фондів щойно заснованого Полтавського художнього музею.

Більш ніж через два десятиліття, після звільнення Полтави від фашистської окупації, при загальній звірці втрачених експонатів в музеї В. Г. Короленка не знайдуть картини «Портрет В. Г. Короленка», а в художньому музеї – картин «Невський проспект уночі», «Причини невідомі», «Мрійник» та багатьох інших. Доля їх невідома й до сьогодні. Працівникам полтавського художнього музею вдалося розшукати, врятувати, повернути до місця збереження близько 50 одиниць живописних робіт (це приблизно вдвічі менше, ніж було в свій час отримано В. Г. Короленком), а також альбоми й декілька скульптур художника.

Відомо, що В. Г. Короленкові подобався вислів його сучасника, популярного французького публіциста XIX століття Франциска Сарсе: «Кожне покоління ставиться із співчуттям або глузуванням до попереднього». Таке правдиве узагальнення має під собою міцний фундамент, а роль музеїв, бібліотек, архівів у створенні цього фундаменту в усі часи безцінна.

Список використаних джерел

1. Короленко В. Договор монастиря со сницарем: 1720 г. *Киевская старина*. 1906. №7-8. С. 71-74
2. Короленко В. Полное посмертное собрание сочинений. Государственное издательство Украины, 1923. Т. XVIII. 167 с.
3. Поленова И. В. Ярошенко в Петербурге. Москва: Лениздат, 1983. 221 с.

Юлія Піддубна

студентка II курсу природничого факультету

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – кандидат історичних наук,

старший викладач кафедри культурології

та методики викладання культурологічних дисциплін

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка Лук'яненко О. В.)

(м. Полтава, Україна)

AGAR ART: СИМБІОЗ МИСТЕЦТВА ТА ПРИРОДНИЧИХ НАУК

Мистецтво – це діяльність людини, що в художніх образах відображає світ і спрямована на створення естетичних цінностей. Воно супроводжує розвиток суспільства з моменту зародження людини сучасного типу.

На сьогоднішній день у суспільстві проходять процеси модернізації. У широкому сенсі це процес оновлення соціуму, що виводить його на новий соціокультурний рівень, який охоплює всю сукупність матеріальних і духовних чинників людського буття, що має характер поступального (позитивного) розвитку, спрямованого на збагачення й ускладнення культури. У цьому сенсі культурна модернізація означає досить різке оновлення («осмислення») культури в дусі нових цінностей, її реакцію на якісь вимоги часу і суспільства. У мистецтві теж виникають нові течії. Однією з таких течій став «Agar art».

«Agar art» – це картини, створені в лабораторних умовах, де замість полотна використовують агар (як поживне середовище бактерій), а замість фарб – мікроорганізми різних видів.

Вперше такі картини були створені британським мікробіологом Олександром Флемінгом, який подарував світу пеніцилін. Окрім мікробіології, вчений мав неабиякі художні здібності і творив він прямо в лабораторії за допомогою живих мікроорганізмів. Використовуючи мікроорганізми, що виробляють пігментацію різних кольорів, він навчився створювати кольорові ілюстрації.



Рис. 1. Один із малюнків О. Флемінга

Технологія малюнку була складною. Вчений брав ескізи, зроблені на фільтрувальному папері, а потім заповнював їх спеціально вирощеними кольоровими бактеріями. Щоб мікроорганізми одного кольору не заходили за відведену їм територію, Флемінг проводив кордон за допомогою пеніциліну, який їх вбиває, або просто перешкоджає розмноженню. Але такі художні експерименти вченого не зацікавили ні наукове, ні художнє товариство ХХ століття і про них забули.

Не так давно в нього з'явилися послідовники. У 2015 році Американська асоціація мікробіологів (ASM) запустила конкурс мистецтв «Agar Art contest», щоб поділитися з громадськістю прекрасним та різноманітним світом мікробів. З кожним новим учасником конкурс ставав все серйозніше, роботи вимагали дедалі глибшої інтерпретації, пов'язаної не тільки з візуальним втіленням, а й із матеріалом, використаним при роботі. Творці використовують або природні барвисті мікроби, як червона бактерія *Serratia marcescens*, або генетично модифіковані мікроби, як дріжджі *Saccharomyces cerevisiae*, трансформовані генами фіолецину, як «фарбу» та різні типи, форми та розміри агару, речовини схожої на желатин, як «полотно».

Коли ASM запустив конкурс «Агар-арт» у 2015 році, суспільство було здивоване не лише творчістю та мистецькою майстерністю тих, хто взяв участь у конкурсі, а й зацікавленістю громадськості до картин. Оригінальний конкурс охоплював понад 200 ЗМІ з усього світу, а деякі картини, такі як відтворення Мелані Салліван «Зоряної ночі» Ван Гога, стали представником жанру бактеріального мистецтва.

Невпинна привабливість цих образів стала ще одним приємним сюрпризом. Подібні змагання виникли в таких місцях, як Непал та Болгарія. ASM регулярно отримує запити на те, щоб Agar Art з'являлася в журналах, музейних експонатах, навіть навчальних програмах з мистецтва.



Рис. 2. «Зоряна ніч» Вінсента ван Гога, Мелані Салліван, Медичинська школа університету Вашингтона, Сент-Луїс, штат Міссурі, США.

Список використаних джерел

1. American Society for Microbiology. Agar Art. URL: <https://www.asm.org/Events/2019-ASM-Agar-Art-Contest/Home?fbclid=IwAR38Tz9yWTpM7AWKFQjRg1BFn-IG9LaDR-q2YOVVNmLbvQ9bkCDGFw7xotE>

2. Creating Art and Education with Microbes. Url: <https://www.asm.org/Podcasts/MicrobeWorld-Video/Episodes/Creating-Art-and-Education-with-Microbes>

3. Mole, Beth Marie. Bacteriography. A scientist-turned-artist cultures bacteria into art. Url: <https://www.the-scientist.com/daily-news/bacteriography-40328>

Марина Погребняк

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії*

*Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

НОВІ ФОРМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦЮ В АВТОРСЬКИХ ВЕРСІЯХ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ ФОЛЬК-ОПЕРИ-БАЛЕТУ «ЦВІТ ПАПОРОТІ»

Сучасний етап розвитку балетного театру України характеризується підвищенням інтересу до національної тематики та виникненням нового балетного жанру фольк-опери-балету. Українська хореологія вивчає фольклорну танцювальну культуру в історичному, теоретико-методологічному, педагогічному, культурологічному напрямках (К. Кіндер, К. Василенко, С. Забрєдовський, В. Шкоріненко, Л. Козинко, С. Легка, Т. Павлюк, Ю. Станішевський та ін.). Серед зазначених науковців лише Л. Козинко на сторінках свого дослідження здійснює мистецтвознавчий аналіз фольк-опери-балету «Цвіт папороті» Є. Станковича (хореографія А. Рубіної) та розглядає особливості використання елементів фольклорної танцювальної культури в балетному театрі початку ХХІ ст. Але питання використання нових форм театрального танцю в українських фольк-балетах залишаються не розробленими. Одночасно ці питання залишаються по за межами наукових розвідок нечисельних дослідників у галузі теорії і історії сучасного театрального танцю і сучасного балету (П. Білаш, О. Верховенко, О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та ін.), що зумовлює **актуальність** обраної теми. **Метою** даної доповіді є виявлення використання нових напрямів театрального танцю в авторських версіях українських балетмейстерів фольк-опери-балету «Цвіт папороті» Є. Станковича.

У 1977-му році Євген Станкович отримав пропозицію про написання масштабного сценічного твору від французької імпресарської фірми «Алітека» для Народного академічного хору ім. Г. Верьовки. Фольк-опера «Цвіт папороті» стала зразком так званої «нової фольклорної хвилі» – сутність цього напрямку полягала у такому відношенні композитора до фольклору, коли прадавні народні мелодії чи інтонаційні тембри поєднуються в авторських творах з модерними принципами композиторської техніки [1]. Безпосередньо історія прем'єри, яка так і не відбулася у палаці «Україна» в 1979-му р. складається з ряду абсурдних обставин: «ідеологічних закидів, закулісних інтриг, цензурних заборон, нездійснених постановок» [4]. У повному аутентичному варіанті «Коли цвіте папороть» так і не було поставлено.

У фольк-опері-балеті «Цвіт папороті». Є. Станковича (балетмейстер А. Рубіна), у виконанні хореографічної групи Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки, балетмейстер поєднала різноманітні обряди й уявлення стародавніх слов'ян і втілила їх виражальними засобами танцю «модерн» [2, с. 12].

У Дніпропетровському Академічному театрі опери і балету за однойменною оперою «Цвіт папороті» на музику В. Калиновського автор лібрето і балетмейстер Олег Ніколаєв створив авторську версію під назвою «Колиска життя».

Велика балетна форма у його інтерпретації складається з восьми завершених епізодів. Кожен з них сповнений яскравих метафор. За словами А. Тулянцева, «балетмейстер О. Ніколаєв об'єднав всі танці в розгорнуту композицію, користуючись сучасними досягненнями танцювального симфонізму і поліфонії» [3, с. 67]. Поступово розвиваючи один за другим хореографічні малюнки, від асиметрії до хороводу ускладнюючи і збагачуючи їх різними танцювальними формами балетмейстер при побудові хореографічного тексту різних хореографічних картин використовує стилізований народний танець у дуетних і масових формах народного гуляння (па де баске високий, колупалочка, вистукування чоловічого кордебалету, стилізований стрибок кільцем та ін.); неокласичний танець – в купальських хороводах; модерн-джаз-танець в хореографічній характеристиці ковалів; «вільний» танець у «колисковій»; в фінальній сцені оплакування («материнський плач»).

Для львівської (театр ім. Соломії Крушельницької) прем'єри 2017-го року опери-феєрії «Коли цвіте папороть», за словами Ю. Чекана «композитор модифікує жанр, створюючи багатовимірне полотно, де жорстка фабула поступається місцем вільній асоціації, де індивідуалізовані образи-характери заміщуються узагальненими образами-символами» [4]. Динамічний дійовий балет контрастує зі статичним хором. Символічні хореографічні картини побудовані С. Наєнко і А. Шошиним на лексиці стилізованого народного танцю; «вільного» з вкрапленим дуетної пластичної імпровізації; неокласичного танцю в дуетних формах.

Таким чином, при побудові хореографічного тексту різних хореографічних картин фольк-опері-балету «Цвіт папороті» на музику Є. Станковича українські балетмейстери використовують такі різновиди танцю «модерн» як «вільний» танець, стилізований народний танець, модерн-джаз-танець; а також неокласичний танець.

Список використаних джерел

1. Вовкун В. Євген Станкович «Цвіт папороті» (феєрія опера-балет): веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.uartsvit-paporoti> (дата звернення 15.09.19).
2. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис... канд. Мистецтвозн.: 17.00.02. Київ, 2012. 19 с.
3. Тулянцев А. А. Балет «Княгиня Ольга» та фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 66–69.
4. Чекан Юрій. П'ять поглядів на «Цвіт папороті». *Moderato: веб-сайт*. URL: <https://moderato.in.ua/events> (дата звернення 15.09.19).

Галина Полянська
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри культурології та методики
викладання культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)

СИНЕСТЕТИЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ НА ПОЛТАВЩИНІ

Термін *синестезія* походить від грецького *synáisthesis*, що треба розуміти як спільне або одночасне відчуття, на відміну від «анестезії», що означає повну відсутність будь-яких відчуттів. Даний феномен відомий науці вже не одне століття, проте в головному питанні думки дослідників й досі полярно розходяться: синестезія є різновидом психічної хвороби, чи свідченням надзвичайно розвиненої інтуїції, природного таланту й навіть геніальності.

Явище, що впливає із природної властивості окремої людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, приводить до їх синтезу. Види даного феномену розрізняються перш за все по характеру виникаючих додаткових відчуттів: зорові (так звані фотизми), слухові (фонізми), смакові, дотикові і т. ін. Синестетичні відчуття можуть виникати або вибірково, поширюючись лише на окремі враження, або ж поширюватися на всі відчуття якої-небудь сфери життя. Синестети бачать звуки, відчувають смак прочитаних слів, дотики або перепади зовнішньої температури сприймають як пахощі. Причому, процеси ці відбуваються без жодного вольового контролю, ненавмисно, підсвідомо.

Типовим і найпоширенішим прикладом синестезії є «кольоровий слух», так само як і звукові переживання при сприйнятті кольору. У тій чи іншій формі і мірі такі прояви зустрічаються майже у кожній людині. Характерним і яскравим прикладом є сприйняття музики деякими композиторами (Ф. Ліст, Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, Я Сібеліус, – музика і колір), художниками (В. Гог, М. Чурльоніс, В. Кандінський – техніка мазка, колір і звук), письменниками і поетами (В. Набоков, А. Рембо) чи вченими (Р. Фейнман) – графема і колір. Явище може поширюватися і на «забарвлене» переживання чисел, днів тижня тощо.

Такі властивості привели, наприклад, А. Н. Скрябіна до думки про «синтетичне мистецтво», де музичній тональності відповідали би певні кольори (симфонічна поема «Прометей», 1910); Однак, у різних осіб певні колірні уявлення, пов'язувалися з різними музичними вимірами. Так, звукокольорова система Скрябіна поєднувала паралельні тональності, а у Римського-Корсакова – тональності однойменні.

Синестезію досліджують вже кілька століть філософи, психологи і мистецтвознавці, але вичерпної теорії не існує досі.

Цікаво у цьому контексті дізнатися про локальні джерела дослідження і розвитку синестезії. Так склалося, що автор публікації упродовж життя неодноразово зустрічалася із полтавськими дослідниками і була присутня при процесі впровадження ідей і розробок феномену в життя.

Поштовхом для узагальнення інформації стали два друкованих видання: «Мой путь к оптическому театру» винахідника С. М. Зоріна та «Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве в СССР» Яніни Пруденко, доцента кафедри історії мистецтв Київського національного університету ім. Тараса Шевченка а також виставка приладів і інформації, проведена у полтавському Арт-центрі у жовтні-листопаді 2019 року.

У середині 1989-х років музикознавець, лектор і викладач Нінель Сидорук, що працювала на той час у Полтавському музичному училищі імені М. В. Лисенка, організувала для колег зустріч із унікальною людиною – нашим земляком Сергієм Зоріним. Він на той час уже мешкав у Москві, створював проект світлового театру і розповідав про нове мистецько-технічне явище.

Сплило багато часу, поки відкрилися подробиці його захоплень і досягнень.

Наприкінці 1950-х полтавський старшокласник Сергій Зорін зачитувався науково-фантастичним романом «Туманність Андромеди» Івана Єфремова, де був описаний концерт світломузики. Школяра вразила описана у книзі «Симфонія Фа Мінор кольорової тональності 4,750 МЮ», «сонячний рояль» з потрійною клавіатурою та зала для виконання світлових творів. Навчаючись у 10 класі Сергій Зорін під впливом роману І. Єфремова починає писати роман «Апасіоната. Повість про юнака, який народився на зоряному літаку і про його перше чисте кохання», у якому використовує поняття «кольоромузика», і описує концерт світломузики.

Після закінчення школи, на початку 1960-х, відмовивши собі у творчій професії художника, Зорін для побудови «сонячного рояля» вступає на роботу до полтавського електромеханічного заводу, де два роки експериментує над унікальним винаходом – інструментом світлохудожника. Результатом експериментів став портативний пристрій, за допомогою якого можна було створювати «живі» світломузичні картини. Але знань не вистачало і 1963 р. Зорін вступає до Харківського політехнічного інституту. Не давала спокою давня мрія – створення «симфонічного оркестру для очей». 1965 р. у Палаці студентів ХПІ студент відвідав концерт світломузики Юрія Правдюка, після чого почалася багаторічна співпраця та дружба між двома світлохудожниками.

По закінченню ХПІ Серій Зорін повертається до Полтави. На електромеханічному заводі він збирає групу ентузіастів, яка починає працювати над створенням нового портативного інструменту – вже для світлокомпозитора. Тоді ж молодий спеціаліст пише статтю «Як я розумію що таке світломузика». Стаття ніколи не була опублікована, але на конференції 1969 року в Казані з нею ознайомилися члени групи «Движение» і лишили на рукописі свої автографи. Стаття зберігається в особистому архіві С. Зоріна.

За сприяння міністра електронної промисловості СРСР Олександра Шокіна у червні 1969 р. на полтавському електромеханічному заводі на чолі з Сергієм Зоріним офіційно починає працювати «Лабораторія кольородинамічних приладів». Одним з перших практичних винаходів цієї лабораторії став світлоорган, який пропрацював багато років у мотелі «Полтава».

У січні полтавський винахідник потрапляє до музею Скрябіна у Москві у студію електронної музики, створену легендарним інженером, конструктором фотоелектронного синтезатора АНС Євгенієм Мурзіним – і створює декілька власних проектів. Там же він знайомиться з іншими учасниками студії – Альфредом Шнітке,

Софією Губайдуліною, Едісоном Денисовим, Олегом Буйбошкіним, Олександром Немтіним, Едуардом Артем'євим.

Тоді ж винахідник разом з колегою Валерієм Шамраєнко відвідує другу конференцію «Світло і музика» у Казані (СКБ «Прометей»), де представляє свій новий світломузичний інструмент. До сьогодні Сергій Зорін є активним учасником практично кожної конференції «Прометей».

Після виступу на конференції у Казані світломузичний інструмент Сергія Зоріна потрапляє на ВДНГ у Москву, а згодом його було продемонстровано в інституті радіотехніки, електроніки і автоматики у Москві. На конференції у Казані Зорін знайомиться із Львом Нусбергом і групою «Движение», після чого починається його співпраця із московською групою художників. Разом з ними він бере участь у створенні виставки кінетичних об'єктів до 50-річчя радянського цирку у виставковому залі Манеж (Москва).

У листопаді Зорін бере участь у одеській конференції «Світло і музика», організованій одеським клубом «Колір. Музика, Слово» імені М. К. Чурльоніса.

1973 Сергій Зорін переїздить з Полтави до Єрино (Підмосков'я), а пізніше – у 1975 р. до Москви, де починається новий етап його діяльності.

З іншою знаковою постаттю – Георгієм Ларіоновим знайомство відбулося у неформальній обстановці, постстудентській тусовці кінця 1970-х рр. Інтелектуальні диспути, суперечки з глобальних мистецьких проблем були вельми популярні і «інженер Георгій Георгієвич», дещо старший за віком, своєю активністю, зацікавленістю і оригінальністю суджень уповні «вписувався» у подібні зібрання. На той час його цікавили уявлення філософів стародавнього світу про впливи музики на суспільство, психічне здоров'я та настрої людини. Однак, замовлену ним лекцію з цього приводу автор нинішньої статті, а тоді початкуючий музикознавець не зробила. Знання матеріалу програли у боротьбі із заниженою самооцінкою і у пам'яті присутніх залишилися лише ситуативні обміни думками про вплив музики на людину і суспільство.

Військовий інженер Георгій Ларіонов із сім'єю (дружиною Раїсою та сином Борисом) з'явився у Полтаві наприкінці 1960-х. За наступні піввіку ним було створено безліч світлових об'єктів як утилітарного, так і естетично-лікувального характеру. У Полтаві він створив свою першу тактильну світлодинамічну установку «Сигнал-69», інтерактивність якої досягалася завдяки використанню ламп з холодним катодом (тіратронів)

З того ж часу він починає роботу у лабораторії заводу Емальхіммаш, пізніше очолює секцію «Біоелектроніка» Полтавського обласного відділення Всесоюзного науково-технічного товариства імені О. С. Попова. Тоді і було створено більшість його інженерних розробок, в тому числі і у галузі світломузики. Син Борис був співавтором більшості розробок батька. Так, ще школярем, Борис Ларіонов створив світловий пристрій «Екситон-74», який унаочнював будову атому. 1979 р. Г. Ларіонов створив кольородинамічну установку – звукосинтезатор «Символ-79». Створена з утилітарною метою – як навчальний стенд з геометрії для дітей., вона поклала початок музичним експериментам інженера, як і наступний винахід – триканальний асинхронний кольороваріатор з растровим екраном «Міраж-79». У 1980 р. з'явилися інтерактивний

звукосинтезатор з тактильним запалюванням «Символ – 80» (прообраз електронної дошки без крейди і ганчірок) та кольородинамічний модуль «Пульсар-80». 1982 р. Г. Ларіонов розробляє кольородинамічне підсвічування мапи СРСР для агентства Аерофлоту в Полтаві (Полтавський аеропорт), а 1989 р. створює кольоропульсар «Біном-89» який працював у діапазоні дельта-ритмів мозку при музичному супроводі.

У 1990 р над входом до полтавського ЦУМу було встановлено цікавий і дивний на той час прилад – «Кольородинамічний триптих КИТ-3А», – нову розробку Г. Ларіонова, що складалася з трьох трисмужкових кольороваріаторів, які реагували на музику, що лунала поруч – частина смуг починала переливатися в такт музиці.

Як і С. М. Зорін, батько й син Ларіонові були постійними учасниками всесоюзної школи «Світло і музика» в Казані де зробили доповідь про світлодинамічний релаксатор «Ексітон-87», а надалі брали участь у прометеївських конференціях 1988, 1990, 1992, 1996 рр. Так не особливо відомі у Полтаві, винахідники увійшли до когорти розробників кольородинамічних систем великої країни.

У вересні того ж 1987 року у всесоюзній школі-фестивалі «Світло і музика» в Казані брав участь Клуб імені М. К. Чурльоніса Полтавського музичного училища. У спеціальній програмі «Діти малюють музику» демонструвалися малюнки і слайди малюнків, створені дітьми під час прослуховування музики у Полтаві, Тбілісі, Москві, Казані.

І лише 1990 року Полтавським музичним училищем опубліковано «Методичні рекомендації до викладання музичної літератури у дитячій музичній школі», де авторкою – Нінель Сидорук – дані рекомендації щодо розвитку образного мислення учнів в процесі прослуховування музичного твору. Без щирого захоплення новаціями музичного мистецтва, власних людських контактів, без активної пропагандистської діяльності, без захоплення своєю роботою ці рекомендації – а головне – розвиток дитячої уяви були би не можливі.

Список використаних джерел

1. Зорин С. М. Мой путь к оптическому театру. Москва: А.GRIG. 2019. 564 с.; ил.
2. Пруденко Я. Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве в СССР. *Анализ больших баз данных и компьютерное творчество*. Москва: Гараж, 2019. 300 с.
3. Бену А. Сергей Михайлович Зорин. URL: <http://vk.com/kadrtvschool>
4. 4. Сергей Зорин – биография, книги, отзывы, цитаты. URL: <https://www.livelib.ru/1071845-sergej-zorin>
5. Скородумов С. «Безумный вымысел» Сергея Зорина. URL: <https://save.icr.su...>Общественность России>
6. Сидорук Н. Методические рекомендации к изучению преподавания музыкальной литературы в детской музцкальной школе. Полтава, 1990. 200 с.

Вікторія Прилипка

*аспірантка кафедри психології, педагогіки та філософії
Кременчуцького національного університету
імені Михайла Остроградського
(м. Кременчук, Україна)*

ДЕТЕРМІНАНТИ ЯКОСТІ ГУМАНІТАРНО-СВІТОГЛЯДНОЇ ПІДГОТОВКИ ІНЖЕНЕРНИХ КАДРІВ

Докорінні зрушення в системі підготовки майбутніх інженерів великою мірою залежать від гуманітарного змісту, який є основою формування професійної компетентності. Гуманітарний складник фахової освіти забезпечує змогу людині стати особистістю, оволодіти культурними набутками, реалізувати власні здібності на користь собі, суспільству. Як основа духовної культури особистості, він корелює з метою технічної університетської освіти в аспекті розв'язання завдань гуманітарно-світоглядної підготовки, провідним завданням якої постає вивчення законів гармонійної взаємодії природи й суспільства, сучасних можливостей їх практичного використання. Реалізація цих завдань першочергово в функціональному напрямі гуманітарно-світоглядної підготовки передбачає глибоке знання й володіння майбутніми інженерами професійними аспектами різних галузей права.

Аналіз проблеми підготовки інженерних кадрів в Україні засвідчує, що вища технічна школа сьогодні потребує поглибленої правової підготовки бакалаврів для підприємств та організацій, яка має розроблятися з урахуванням основних завдань і цілей економіки. Причини цього зумовлені, з одного боку, істотними змінами цілей і характеру суспільного виробництва і зростанням ролі людського чинника у забезпеченні його ефективності, а також змінами характеру суспільних відносин; з іншого боку, вони містяться в певній інерційності та консервативності, які притаманні освітній системі взагалі і які зазвичай відіграють позитивну роль у збереженні традицій освіти й виховання та спадковості в передачі надбань матеріальної і духовної культури, суспільного досвіду від одного покоління до іншого [4, с. 49].

На основі вищевикладеного вчені сформулюють основні напрями вдосконалення підготовки інженерів у нашій країні:

- на законодавчому рівні забезпечити широку соціальну підтримку науково-педагогічним кадрам, зайнятим у сфері професійної освіти, провідним ученим та висококваліфікованим інженерно-технічним працівникам, залученим до підготовки відповідних кадрів для високотехнологічних галузей промисловості;
- дбати про престиж праці інженерів країни;
- провести структурну перебудову системи підготовки спеціалістів з метою забезпечення міжвідомчої взаємодії у сфері розвитку й реалізації науково-технологічних напрямів;
- організувати безперервну професійну освіту, розпочинаючи зі старших класів середньої школи (схема школа – коледж – виш – підприємство);
- цілеспрямовано формувати як професійно-правову, так і управлінську компетентність інженерних кадрів;

– зміцнювати прямі зв'язки ЗВО з підприємствами й організаціями для формування та розвитку матеріально-технологічної бази професійної підготовки бакалаврів у сфері розробки та реалізації високих технологій;

– збільшити кількість місць у вищих навчальних закладах на підготовку інженерних і наукових кадрів для високотехнологічних галузей промисловості за державним замовленням;

– випереджально забезпечити високотехнологічні наукоємні галузі економіки новими технологіями, розробками та інженерними кадрами нового покоління [1, с.301].

Тому важливим вбачаємо з'ясування ключових детермінант, які обумовлюють необхідність посилення гуманітарної (а в її контексті – правового складника) підготовки майбутніх інженерних кадрів і сприяють формуванню правової компетентності майбутнього інженера. Такі чинники насамперед визначаються необхідністю всебічного розвитку сучасного компетентного фахівця, особливо в сфері такої відповідальності, як інженерно-технологічна діяльність, що відіграє справді інтегральну роль в інформаційному суспільстві. С. Король підкреслює, що в сучасному розумінні інтегративної ролі інженера в суспільстві його «конкурентоздатність визначається не лише високою кваліфікацією у технічній сфері, а й готовністю виконувати професійні завдання, застосовуючи весь спектр гуманітарних знань. Тому актуальним є отримання професійно спрямованих гуманітарних знань, якими оперуватиме майбутній фахівець у сфері своєї професійної діяльності» [2, с.3]. На етапі отримання науково-теоретичного, практичного та культурно-світоглядного базису майбутньої професії в стінах технічного університету для бакалаврів інженерних спеціальностей набуття ними вмінь ефективною професійною творчістю технологічного та соціально-формуючого характеру зумовлює важливість гуманітарної підготовки інженерних кадрів

Практична реалізація сучасних методів навчання фахівців інженерних спеціальностей з наукоємних спеціалізацій вимагає комплексного підходу до створення навчально-лабораторної бази та інтегрованих освітніх технологій, орієнтованих на можливість цієї бази. Зазначені чинники зумовлюють стратегію пріоритетного розвитку системи освіти й засоби її реалізації, методів навчання, зокрема дистанційних, розвитку науково-дослідної та науково-технічної діяльності в системі освіти, інтеграції науки та освіти; організацію виробництва навчального й наукового устаткування, приладів і засобів навчання різного призначення тощо [5].

Учені виділяють дві детермінанти, які визначають зміст підготовки майбутніх фахівців інженерних спеціальностей:

1) структура практичної освіти в її послідовному ступеневому вираженні детермінується структурою поетапного освоєння діяльності, в якій виділяється, згідно із сучасними переконаннями, чотири основні етапи, що спираються на поступове вдосконалення алгоритму діяльності;

2) система «наскрізних» компонентів змісту практичної освіти визначається структурою діяльності, що освоюється.

До таких компонентів структури у розрізі гуманітарних аспектів підготовки відносимо правовий компонент.

Отже, проблематика вивчення основних напрямів та ресурсів підвищення ефективності гуманітарно-ціннісної та світоглядно-культурної підготовки майбутніх інженерних кадрів виводить низку досліджень на рівень тих модернізаційних трансформацій, які переживає сьогодні українська вища технічна освіта, адже проведений ученими аналіз стану гуманітарно-правової підготовки бакалаврів інженерних спеціальностей дає всі підстави стверджувати, що сьогодні назріла необхідність створення програми гуманітарної освіти для технічного ЗВО, базованої не на абстрактному уявленні про певний обов'язковий мінімум знань, а спрямованої на формування розуміння ролі цих знань для майбутньої професійної діяльності та навичок практичного застосування гуманітарних і правових знань у провідних професійних та життєвих ситуаціях, що сприятиме посиленню мотиваційного фактору вивчення навчальних дисциплін [3]. Гуманітарно-правова підготовка, психологічно-педагогічна інноватика, виховання культуротворчості й креативності мають стати пріоритетними завданнями в процесі підготовки бакалаврів інженерних спеціальностей, які в майбутньому будуть тією частиною національної інтелігенції, що перетворюватиме нашу країну на суспільство з високим потенціалом людяності, інноваційності, демократичності, перспективності, екологічної безпеки, правосвідомості, технологічності.

Список використаних джерел

1. Дніпровська Т. В., Кононова Т. О. Проблеми підготовки інженерних кадрів у вищій школі. *Вестник НТУ «ХПИ»: Сб. науч. работ НТУ «ХПИ»: Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти*. 2010. №27. С.296–301.
2. Король С. В. Професійна спрямованість гуманітарної підготовки фахівців інженерного профілю в університетах: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Тернопіль, 2011. 22 с.
3. Лещенко О. П. Формування загальної культури інженерних кадрів у процесі гуманітарної підготовки студентів технічних ВНЗ. *Образовательный процесс: взгляд изнутри*: Матер. IV Междунар. науч.-практ. конф. (29-30 ноября 2010 г.). URL: www.confcontact.com/20102911/3_lesh.htm
4. Пономарьов О. С. Логіка формування гуманітарно-технічної еліти в системі нової філософії інженерної освіти. *Наук. праці Миколаївського держ. гум. ун-ту ім. П. Могили. Сер.: Педагогічні науки*. 2004. Т. 36. Вип. 23. С. 40–51.
5. Чорний О., Лашко Ю., Коваль Т. Особливості процесу підготовки фахівців інженерних спеціальностей. *Інженерні та освітні технології в електротехнічних і комп'ютерних системах*. 2013. №2. С. 9–12. URL: <http://eetecs.kdu.edu.ua>.

Анна Рябуха

*кандидат педагогічних наук, голова циклової комісії
загальноосвітніх та соціально-гуманітарних дисциплін
Полтавського коледжу Університету «Україна»
(м. Полтава, Україна)*

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРНОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Перспективним напрямком у розвитку сучасної гуманітарної освіти є застосування інформаційних технологій. Сучасна гуманітарна освіта містить широкий спектр інформаційних технологій, які дають можливість підвищити ефективність оволодіння знаннями з гуманітарних дисциплін.

Проблеми використання інформаційних технологій у системі гуманітарної освіти висвітлені в наукових працях Р. Гурін, Г. Дегтярьова, А. Дзюбенко, І. Дичківська, М. Жалдак, О. Зимовець, А. Шатров та інші.

Сучасна інформаційна технологія в освіті – це комплекс навчальних і навчально-методичних матеріалів, технічних та інструментальних засобів обчислювальної техніки навчального призначення, а також система наукових знань про роль і місце обчислювальної техніки в навчальному процесі, про форми і методи їх застосування для вдосконалення праці викладачів та студентів [3].

Під інформаційними технологіями навчання розуміють сукупність програмних, технічних, комп'ютерних і комунікаційних засобів, а також способів і новаторських методів їхнього застосування для забезпечення високої ефективності й інформатизації освітнього процесу [1, с. 30].

Для розвитку сучасної гуманітарної освіти засобами інформаційних технологій наразі активно використовують: web-мультимедіа енциклопедії; електронні мультимедійні підручники; енциклопедії; електронні словники; перекладачі; педагогічні програмні засоби; демонстраційні та модульні програми; програми-тренажери; навчальні програми; комп'ютерні курси.

Використання сучасної інформаційної технології дає можливість розкрити гуманітарний потенціал природничих дисциплін, пов'язаний із формуванням наукового світогляду, розвитком аналітичного та творчого мислення, суспільної свідомості та свідомого ставлення до оточуючого світу [2].

Використання інформаційних технологій у гуманітарній освіті сприяють: розвитку здібностей та вмінь людини; формуванню критичного мислення; здійсненню соціокультурного розвитку; реалізації інтерактивного навчання; розширенню комунікацій; підвищенню мотивації навчальної діяльності.

Отже, інформаційні технології мають вагомий вплив на розвиток гуманітарної освіти, застосування яких розширює можливості методів навчання. Саме інформаційні технології дають можливість побачити в динаміці багато процесів, які раніше засвоювалися з тексту.

Список використаних джерел

1. Дзюбенко А. А. Новые информационные технологии в образовании. Москва, 2000. 104 с.
2. Жалдак М. Проблеми інформатизації навчального процесу і в вузі Сучасна інформаційна технологія в навчальному процесі. Київ : Вид-во КДП, 1991. С. 3–16.
3. Шатров А., Цевенков Ю. О проблеме информатизации образования. *Информатика и образование*. 1989. № 5. С. 3–10.

Олена Савченко

*магістрантка факультету технологій та дизайну
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри культурології та методики
викладання культурологічних дисциплін
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка Литвиненко А. І.)
(м. Полтава, Україна)*

АРХІТЕКТУРНІ ШЕДЕВРИ УКРАЇНИ: СВЯТО-ТРОЇЦЬКИЙ СОБОР НА СУМЩИНІ

Охтирка – місто на Сумщині відоме з 164 року. Архітектурні пам'ятки Охтирки представлені переважно культовими спорудами. З південної частини міста неподалік валу колишньої міської фортеці упродовж XVIII–XIX століть утворився своєрідний культовий комплекс із трьох різновікових кам'яних споруд: Свято-Покровського собору (1753-1768), Введенської церкви-дзвіниці (1784) та храму Різдва Христового (1825). Центральною спорудою цього комплексу, його домінантою, є Свято-Покровський собор. Із будівництвом цього храму тісно пов'язана історія Охтирської ікони Божої Матері.

Із 1730 року на місці нинішнього Покровського собору діяла дерев'яна церква Покрови Пресвятої Богородиці. Згідно з переказом її настоятель отець Даниїл (Данило Васильович Паленський) знайшов якомсь неподалік храму старовинну ікону, що випромінювала сяйво. Ікону перенесли до церкви. Відтоді прихожани, що приходили поклонитися святині неодноразово випробували на собі її цілющі властивості. За згадкою охтирського протоієрея Семена Садовського Преосвященному Белгородської Єпархії Митрополиту Антонію про чудодійну Охтирську ікону Божої Матері стало відомо Святійшому Синоду й імператриці Єлизаветі. Відтак імператорським указом від 26 листопада 1744 року членам Синоду було наказано дослідити святиню. Комісія із розслідування на чолі з Преосвященним Свято-Троїцької Лаври Архімандритом Арсенієм Могилевським підтвердила чудодійні властивості ікони. Указом імператриці від 7 листопада 1746 року ікона Охтирської Божої Матері була визнана чудотворною. Згодом за рішенням Синоду був виданий «Высочайший Указъ Императрицы» про закладання на місці явлення чудотворної ікони Богоматері (в 40 сажнях від старої дерев'яної церкви) мурованої церкви.

Дослідники історії Покровського собору А. С. Лебедев й М. Ф. Сумцов, які безпосередньо вивчали документи про будівництво храму стверджують, що автором проекту в Охтирці був видатний архітектор італійського походження Бартоломео Растреллі (1770–1771). Його спорудження розпочалася у 1751 році, на будівництво імператрицею Єлизаветою Петрівною було виділено дві тисячі карбованців [7].

Покровський собор був закладений 25 квітня 1753 року Ігуменом Свято-Троїцького монастиря Іоанном Солунським, який отримав від Белгородського Єпископа Архієрея Іосаафа грамоту такого змісту. «Сего 1753 года Марта 6 дня отъ Бригадира Фёдора Качаневскаго намъ предложено... построить каменнымъ здашемъ на томъ месте, где она, чудотворная Икона явилась... заложить сего года Апреля 25 числа, вамъ Ахтырскаго Монастиря Игумену Иоанну Солунскому... церковь во имя Покрова Пресвятыя Богородицы а по заложенію вышеписаной церкви сію нашу благословенную Грамоту содержать въ монастырскомъ Архиве. Дана въ нашемъ Архіерейскомъ доме Апреля 16 дня 1753 года» [4].

Основний будівельний матеріал для храму – цеглу виготовляли на місцевих заводах. Мулярів наймали у Москві на що було витрачено 330 карбованців з державної казни. Листове й фігурне залізо для покрівлі куполів храму закуповували в Тулі. Як свідчать джерела, будівництво Покровського собору здійснювалося без належного архітектурного нагляду й у споруді час від часу виявляли суттєві пошкодження, що загрожували її існуванню загалом. За наказом Урядового сенату над завершенням будівництва храму трудився учинень архітектурної школи Д. В. Ухтомського С. І. Дудинський.

Нині можна стверджувати, що архітектурний стиль Покровського собору є своєрідним зразком для зведення кам'яних і дерев'яних храмів не лише в Охтирці, а й у багатьох інших містах Слобідської України.

В основі плану собору покладено традиційну для православних культових споруд схему рівно кінцевого грецького хреста. Звертає на себе увагу регулярність плану храму, притаманна вітчизняній архітектурі XVIII століття. Так, притвор й вівтарна частина мають однакові розміри та форму незалежно від функціонального призначення [5]. Традиційне для того час пятикупольне будівництво храму було змінено місцевими майстрами на трьох купольне. І храм став нагадувати трьохзрубні українські церкви з послідовним розташуванням глав на осі. Центральний купол Покровського собору виконано у формі української хромової бані. Для Слобідської України відомої історичним взаємовпливом культур правобережних українців та російських поселенців – це є специфічною ознакою.

За стилістикою Покровський собор належить до пізнього українського бароко. Потужна енергія об'ємів та форм, глибока пластика деталей, цікаві кольорові відношення, як невід'ємні складові барокової архітектури у цьому храмі представлені стриманіше. Натомість бездоганна пропорційність, сувора ієрархічність композиції та сукупність пластики свідчить про ознаки класицизму, притаманні цій споруді [7]. Головний західний вхід до собору оформлений глибоко врізаною у стіну напівкруглою нішею й обрамлений колонами з невеличким балконом над входом. У розписі храму вгадуються традиції російського культового живопису. Зображені по бокам від входу фігури ангелів з сурмами плоскі, деформовані, цілком підпорядковані площині стіни.

Дещо по іншому зображені євангелісти й фігури апостолів, що сидять на лавах із свитками в руках, зображення яких вписані в круглі медальйони розташовані на одному з чотирьох сферичних трикутників склепіння.

Історія Покровського собору тривала й подекуди навіть трагічна. Після 1917 року храм закрили, перетворивши на склад. Під час німецько-радянської війни храм частково постраждав, та найбільша загроза чекала споруду на початку 60-х років ХХ століття. До сьогодні в архівах Сумщини зберігається звернення Охтирського Райкому КПУ до обласного комітету партії про дозвіл на ліквідацію Покровського собору – «этих никому не нужных полуразвалин» [1]. У листі написано, що напівзруйнована будівля Покровського собору, розташованого поблизу заводського парку й Міського палацу культури своїм виглядом псує зовнішній вигляд центру міста. Аргументом стало й те, що собор займає цінну ділянку землі, яку можна використати для будівництва універмагу чи готелю [3]. Досить швидко виконком Сумської облради депутатів трудящих підготував лист на ім'я голови Ради Міністрів УРСР В. Щербицького у якому клопотав про виключення вищесказаних церков з списку пам'яток архітектури. У листі зазначається, що Покровський собор і Введенська церква «находятся в крайне неудовлетворительном состоянии, а на их реставрацию требуется очень большая сумма средств (до 150 тыс. руб.)». Ситуація з Покровським собором набула публічної огласки й категорично не згодні з такими аргументами жителі міста, написали до уряду країни свого листа (датований 7 липня 1962 року, копія його зберігається в архіві). Мешканці Охтирки висловили занепокоєння станом усього комплексу сакральних споруд, що складають величезну культурну цінність й довели, що збоку організацій, яким місцева влада передала їх на користування під склади «не только не принимаются какие-либо меры по охране этих зданий, а наоборот, руководители этих организаций потворствуют расхищению и порче. Железо на крышах этих зданий розворовано, и во многих местах они раскрыты. Каменные перекрытия совершенно оголены и подвергаются атмосферным осадкам. Местные власти никаких мер в этом вопросе не принимают и вероятнее всего такому положению даже довольны. Если не будут своевременно приняты меры, здания придут в негодность и могут рухнуть» [3].

У період коли тривало листування завідуючий Охтирським краєзнавчим музеєм М. Кучмай та завідувач відділу культури райвиконкому М. Кобка звернулися з листом до видатного українського поета Павла Тичини. Невдовзі з Києва приїхав контр-адмірал. Після тривалої розмови в кабінеті першого секретаря М. Гриценка на яку були запрошені й автори листа, було остаточно вирішено закрити храм.

Відродження Покровського собору розпочалося наприкінці 80-х років минулого століття. У 1989 році Покровський собор був переданий православній общині. Кількома роками громада Охтирщини ініціювала реставрацію храму, реставраційні роботи тривали до 2001 року. 6 квітня 1991 року у Покровському соборі міста Охтирки відбулося перше богослужіння [2].

Нині Покровський Собор один з кращих пам'яток будівництва на Слобожанщині. У ньому відобразилися особливості українського барокового зодчества другої половини ХVIII століття. Споруда є традиційно привабливою для численних туристів. У Храмі можна побачити одну зі старих копій Охтирської чудотворної ікони.

Кожного року 15 липня паломники з усіх куточків України з'їжджаються до Покровського собору щоб відзначити день явлення Охтирської ікони Божої Матері. Якщо дивитися на собор із неба, за формою він нагадує велетенський корабель завдовжки 24, завширшки 14 і заввишки 30 сажнів (староруська одиниця виміру). У 2007 році Охтирський Свято-Покровський кафедральний собор потрапив у число «7 чудес» Сумщини.

Список використаних джерел

1. ДАСО (Державний архів Сумської області). Ф. 804. ОП. 1. Спр. 7, 88, 106.
2. Благословенний край Охтирщина. Суми: Еллада, 2007. 172 с.
3. Вечерський В. Охтирські храми, що дивом уціліли. *Старожитності*. 1993. №39-40. С. 14–15.
4. Воліс В. Ф. Покровський собор. Фрагменти історії. *Прапор перемоги*. 1991. №22. С. 3–4.
5. Дейнека А. І. Пам'ятники архітектури Сумщини. Харків: Прапор, 1981. 199 с.
6. Історія Охтирського Покровського собору [бесіда з керівником гуртка «Історичне краєзнавство» ОМЦПО МАН Литовченко О. О.] Приміщення ОМЦПО МАН 2019. 24 жовтня. С. 1–4.
7. Логвин Г. Н. Памятники искусства Советского Союза. Москва: Мистецтво, 1982. С. 355.

Максим Сайбеков

*аспірант кафедри загальної педагогіки та андрагогіки
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ГІСПАЛЬСЬКА ЄПІСКОПАЛЬНА ШКОЛА, ЯК ОСЕРЕДОК ОСВІТИ У ВЕСТГОТСЬКІЙ ІСПАНІЇ

Постановка проблеми в загальному вигляді. Побудувати суспільство, що динамічно розвивається можуть тільки освічені люди, здатні гнучко реагувати на зміни і відповідати викликам сучасної епохи. У наш час кузнею таких кадрів як і раніше виступають школи та університети, що дають класичну освіту. Тому необхідно простежити процес зародження університетів, починаючи з часів раннього Середньовіччя, коли тільки почали з'являтися освітні заклади в Західній Європі. Незважаючи на загальне уявлення про Середні віки як часу мракобісся і відсталості, культурна спадщина Середніх віків в історії людства надзвичайно вагома. Найважливішим освітнім утворенням цього періоду стали кафедральні (єпископальні) та монастирські школи, що у подальшому трансформувалися у протоуніверситети.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Осмислення феномену університету присвячено ряд робіт європейської, американської наукової думки. Класичними є дослідження Дж. Ньюмена і В. фон Гумбольдта, ідеї яких отримали розвиток у М. Вебера, Х. Ортеги-і-Гассета, А. Флекснера, К. Ясперса, Р. М. Хатчинса, Е. Дюркгейма, К. Керра.

В. Гумбольдт вбачає основне призначення університету в здійсненні дослідницької функції, Дж. Ньюмен – в освітній функції, пов'язуючи, при цьому, ідеали навчання та інтелектуальної культури. Х. Ортега-і-Гассет і К. Ясперс бачать в університеті втілення ідеалів духовності і високої культури.

Дослідженню структури і історичних передумов появи університету присвячені роботи Ж. Ле Гоффа, Ж. Верже, В. Роуга, Л. Мішед. Ж. Ле Гофф дає опис структури і функцій середньовічного університету в фазі його розквіту. Ж. Верже, В. Роуг і Л. Мішед називають причини становлення університету як інституційної форми і описують основні принципи його функціонування. У контексті аналізу середньовічної філософії про університети пише Е. Жильсон.

Серед вітчизняних дослідників, зважали на феномен середньовічного університету в плані культурологічного аналізу епохи Середньовіччя слід назвати В. Бахтіна, Л. П. Карсавіна, О. А. Добіаш-Рождественську, В. Н. Іванівського, Г. Г. Пікова, С. А. Предтеченського, Н. В. Сперанського, Л. Кузьменко, С. С. Аверинцева, Г. І. Ліпатнікову.

Щодо появи перших єпископальних шкіл та їх внутрішню структуру йдеться у праці Чарльза Гербермана «Школа» (1913), у П'єра Ріше «Освіта та культура на варварському Заході: від шостого до восьмого століття» (1978). А про деякі аспекти організації єпископальних шкіл висвітлено у праці Едварда Томпсона «Готи в Іспанії».

Мета статті – розгляд процесу відродження освіти в постримський період і формування специфічної системи навчальних закладів різних рівнів на прикладі Гіспальської єпископальної школи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Щоб розуміти умови, в яких складалась середньовічна західноєвропейська освіта та знання необхідно розглянути важливість впливу церкви на всі сфери суспільного життя та її взаємодію зі світською владою.

Отже, церква Іспанії, або Вестготського королівства, не володіла, подібно Східним Патріархатам, Африканській або Кіпрській Церкві, автокефалією, але, визнаючи над собою юрисдикцію Римської кафедри, вона мала необхідну автономію: так, в Іспанії до XI століття в обряді була не римська, а іспанська меса, яка пізніше отримала назву мозарабської. Іспанська Церква була розділена на митрополії, приблизно відтворюючи провінційну структуру часів Римської імперії: кафедри митрополитів перебували в Толедо, Бракарі (Бразі), Емері (Меріді), Гіспалісі (Севільї), Таррагоні і за Піренеями, в Септіманії, або Семиградді, на півдні Галлії, що залишилися під владою вестготів, – в Нарбоні. У свою чергу митрополії склалися з єпархій (діоцезів). У самій Іспанії налічувалося близько 70 кафедр. У вестготській Септіманії знаходилося ще 7 єпархій. Вищим органом церковної влади в Іспанії були собори, скликалися в столичному Толедо, які і за своїм складом, включених єпископів і світських магнатів, і за компетенцією були одночасно церковним і державним інститутом.

Тому така розгалужена та ієрархічна система церкви мала неабиякий потенціал для формування на її основі великої кількості освітньо-навчальних закладів.

У 633 році в Толедо відбувся IV собор, скликаний королем Сісенандом. У роботі собору брали участь 6 митрополитів, 56 єпископів і 7 осіб, які представляли своїх єпископів, а також король зі свитою. Головував на ньому Ісидор Севільського (Гіспальський), що на той час був найстаршим за хіротонією єпископом Іспанії. Найважливішими рішеннями цього собору було проголошення єдності церкви і держави, створення кафедральних (єпископальних) шкіл в кожному церковному діоцезі.

Сам Ісидор свою освіту здобув в єпископській школі Гіспала, що володіла чудовою бібліотекою, частина фондів якої була придбана його батьком Северіаном. Ісидор був виключно вдумливим і старанним читачем книг, так що, володіючи неабиякою пам'яттю, він деякі з них запам'ятовував дослівно і міг цитувати їх, не маючи цих творів у себе під рукою. За час навчання він не тільки опанував науки класичних тривіума і квадривіума, удосконалив знання рідної латинської мови, а й вивчив грецьку і єврейську мови, читав Священні книги і творіння грецьких отців, а також твори древніх філософів в оригіналі. Надбання книжкових знань Ісидор поєднував з молитовним і аскетичним досвідом.

Кафедральні школи почали виникати ще в ранньому середньовіччі як центри вищої освіти, деякі з них перетворилися в середньовічні університети. Впродовж середніх віків та в подальшому вони доповнювалися монастирськими школи. Деякі з цих шкіл ранньосередньовічного часу проіснували до сучасності.

У Римській імперії, коли муніципальна освіта почала занепадати, єпископи почали створювати школи, пов'язані з їх соборами, щоб забезпечити церкву освіченим духовенством. Найперше свідоцтво про школу, створену за таким принципом, зустрічається у вестготській Іспанії на Другому соборі у Толедо в 527 [9, с.126].

Ці початкові школи, спрямовані на релігійне навчання освіченого єпископа, простежуються в різних частинах Іспанії та приблизно в двадцяти містах Галлії (Франція) впродовж шостого і сьомого століть.

Отже, саме на Четвертому церковному соборі у Толедо і завдяки впливу Ісидора був оприлюднений указ, яким зобов'язав всіх єпископів засновувати семінарії в їх соборних містах за зразком школи, що вже існувала в Севільї. В межах своєї юрисдикції Ісидор використовував засоби освіти, щоб протистояти зростаючому впливу готичного варварства. Саме енергійність Ісидора та бажання творити дало поштовх освітньому руху, центром якого була Севілья. Було наказано вивчати грецьку та іврит, а також гуманітарні науки. Також заохочувався інтерес до юриспруденції та медицини. Завдяки впливу четвертого собору ця політика щодо організації освіти стала обов'язковою для всіх єпископів королівства [9, с. 282–90].

Основним навчально-освітнім матеріалом в Гіспальській школі була фундаментальна праця Ісидора Севільського «Етимології». Працюючи над нею багато років, Ісидор так і не встиг завершити цю головну працю свого життя. За нього це зробив його колега і учень єпископ Брауліо Сарагоський. Брауліо більш чітко визначив структуру книги, дав назви окремим її частинам, тобто висловлюючись сучасною мовою виконав необхідну редакторську роботу.

Ще за життя Ісидора його творіння переписувалися не тільки в Іспанії (Гіспала, Толедо, Сарагоса). Фонтейн склав карту поширення його робіт по середньовічній Європі.

Ще за життя Ісидора з Сарагоси його рукописи потрапили в королівство франків (Сен-Дені, Камбре, Флері), в Італії (Монте Кассіно), в різні німецькі абатства, в Нортумбрію та Ірландію. Саме тому навала арабів, що знищила королівство вестготів, не знищило його рукописів. Твори Ісидора вивчали в школах і університетах середньовічної Європи. Петрарка свідчив про їхнє поширення в його час, а гуманісти називали Ісидора «останнім філологом античності» [1, с. 227].

Не менш поширені були «Етимології» і до X століття. Рейделлет наводить список з тридцяти семи повних або майже повних рукописів «Етимологій», що дійшли до наших днів та датуються IX століттям і навіть більш ранні згідно з джерелами.

Згідно з коментарем Діаса існує безліч свідчень, які демонструють, що вже до 800 року рукописні копії «Етимологій» можна було віднайти «у всіх культурних центрах Європи».

Найдавніший рукописний фрагмент «Етимологій» знаходиться зараз в Сант-Галленському абатстві, який на сьогоднішній день знаходиться на території Швейцарії. «Фрагмент написаний рукою Ірландського переписувача, мабуть до середини VII століття» – описує цей текст Е. А. Lowe. «Етимології» зустрічаються також в інших ірландських текстах середини-кінця VII століття. Наприклад в «Twelve Abuses of the Age», що написаний ймовірно до 650 року [8, с.7].

Англійський вчений Альдхельм знав і використовував роботи Ісидора Севільського вже в кінці VII століття. Відомо, що роботи Ісидора Севільського справили великий вплив на розвиток англо-саксонського інтелектуального життя в епоху Беди Преподобного, що набуло свого бурхливого розвитку наприкінці VII – на початку VIII століть. Сам Беда, найбільш досліджуваний вчений того періоду, широко використовував «Етимології» в своїх роботах.

Також, в цей період «Етимології» використовуються в Каролінгській освітній програмі в Галлії, де Ісидор був відомий ще в середині VII століття. Один з учнів Алкуїна (804), найвпливовіший діяч «Каролінгського відродження» Рабан Мавр (856), іменованій Просвітителем Німеччини, в своєму відомому трактаті «Про природу речей» і в трактаті «Про все Святе Письмо» використовує «Етимології» Ісидора. Таким чином навіть такі авторитетні автори як Беда Преподобний і Рабан Мавр прямо або перефразовуючи в своїх працях використовують «Етимології» Ісидора. У тому числі завдяки цьому вплив «Етимологій» пронизує все пізнє середньовіччя, з середини XI і до кінця XV століття. У цей період «Етимології» розцінювалися як одна з найбільш авторитетних праць [5].

Носіями християнської педагогіки та освіти в ранньому середньовіччі були служителі католицької церкви. В освітніх методах католицизму простежувалися елементи авторитарності, а ідеалом була усереднена віруюча особистість, але все ж освічена частина духовенства зберегла античний спадок. Хоч багато ідеологів християнства неприязно ставилися до античного «язичницького» виховання. «Негоже одними і тими ж вустами підносити хвалу Юпітеру і Ісусу Христу», – писав папа Григорій I (VI ст.), вимагаючи усунути з програми освіти греко-римську літературу.

Зразок виховання повинно було давати чернецтво, ідеалом якого проголошувалося моральне виховання шляхом постів, старанного читання релігійних текстів, усунення пристрасті до земних благ, самоконтролю бажань, думок, вчинків. Католицька церква, будучи духовним центром середньовічного суспільства, з одного боку, відкидала античну освітню традицію як «язичницьку» мудрість. А з іншого боку, вже в пізні часи раннього середньовіччя існувала невелика група християнських богословів і педагогів, які прагнули врятувати залишки греко-римської освіченості.

Вчений світ раннього середньовіччя не забув і античних традицій. Їх дотримувався Августин Блаженний (354-430 рр.), який запропонував модель

навчання кліриків. Боецій (бл. 480-524 рр.) і Кассиодор створили перші середньовічні підручники з арифметики, логіки, музиці і т. д., програми середньовічних навчальних дисциплін – семи вільних мистецтв, витоки якої йдуть з римської епохи. Не були забуті постулати античної педагогіки. Так, в трактаті «Формули благородного життя» архієпископа Мартіна де Брага (VI ст.) рекомендувалося будувати виховання на заповідях, сформульованих стоїками: розсудливість, обережність і обачність, мужність, справедливість і помірність [2, с. 675].

В ранньосередньовічній Європі склалися два основних типи церковних навчальних закладів: єпископальні (кафедральні) школи і монастирські школи. Церковні школи існували вже в V ст., але вони були доступні, перш за все, для вищих станів. Школи готували служителів для церкви (внутрішня школа) і навчали мирян (зовнішня школа). Навчальні заклади елементарної освіти іменували малими школами, підвищеної освіти – великими школами. У школах навчалися тільки хлопчики і юнаки (в початкових школах – 7-10-річні, у старших школах – доросліші).

Навчали в церковних школах підвищеної освіти за програмою семи вільних мистецтв. Перші організаційні форми такої програми для середньовічної Європи створили філософи-педагоги Марціан Капела, Боецій, Кассиодор, Ісидор, Алкуїн. Підручники цих авторів за програмою семи вільних мистецтв користувалися популярністю аж до XIV ст. Канон семи вільних мистецтв зазвичай включав такі дисципліни: граматику, діалектику, риторіку, географію, астрономію, музику, арифметику.

ГраMATика була головним навчальним предметом. Вивчення латині починалося з елементарних правил, освоєння найпростіших фраз (правила були надскладними, наприклад, знаки пунктуації з'явилися тільки в VIII ст.) при навчанні граматиці користувалися підручниками Прісципіана, Доната, Діомеда, Алкуїна (до IX ст.), Ратерія (в X ст.), Александра (до XV ст.). Поступово підручники спрощувалися, ставали доступнішими. Наприклад, в навчальному посібнику Александра латинська граMATика і Біблія викладалися в римованому вигляді.

Після засвоєння граматики переходили до вивчення літератури. Спочатку читали короткі літературні тексти. Далі приступали до правил віршування, читали поетичні твори. Учитель розповідав про особу поета, коротко повідомляв зміст його творів. Вибір літератури був вкрай консервативний. Вивчалися, перш за все, твори отців церкви (наприклад, Пруденція, Седулея). У програму входили твори давньоримських авторів – Сенеки, Катона, Орозія і деяких інших. Діалектика і риторика вивчалися одночасно. Перша вчила правильно мислити, будувати аргументи і

докази, тобто часто виступала і як логіка; друга – побудові фраз, мистецтву красномовства, яке високо цінувалося служителями церкви і аристократією. Вивчення філософії і діалектики спиралося, насамперед, на твори Аристотеля. Заучували також тексти Августина Блаженного та інших отців церкви. У перші століття середньовіччя риторику вивчали по Квінтіліану і Цицерону, потім – по Алкуїну, з X ст. – знову по Квінтіліану.

Географія і геометрія давали уявлення про влаштування життєвого простору за допомогою чисел. Число відмежовувалося від просторової форми. Кожна цифра відповідала своїй геометричній фігурі. У співвідношенні фігур і чисел шукали глибокий морально-філософський сенс. Власне геометрію вивчали по мізерним уривкам з Евкліда. Основні географічні відомості черпали з арабських джерел. Астрономія носила, перш за все, прикладний характер і була пов'язана з обчисленнями низки численних церковних свят. Школярі повинні були напам'ять знати «Цізіюланус» – обрядовий церковний календар з 24 віршів. Вивчали птоломееву систему світу. В силу нерозвиненості власних астрономічних знань в навчанні використовували праці арабських астрономів, на основі яких були створені перші європейські трактати (наприклад, «астрономічні таблиці» Альфонса Кастильського (XII ст.).

У музичній освіті перевага віддавалася духовній та світській музиці. Її сприймали як відображення гармонії між природою і людиною, суспільством і Богом. Інструментальній музиці навчали за допомогою нот, позначених літерами алфавіту.

Універсальними методами навчання були заучування і відтворення зразків. Посидючість та сумлінність визнавалися найкращими способами оволодіння християнським шкільним знанням. «Скільки напишуть букв на пергаменті школярі, стільки ударів вони завдадуть дияволу» – таким був девіз середньовічної школи [2, с. 675].

Упродовж VII-XII ст. шкільна освіта поступово виходить за стіни церков і монастирів. Це проявилось, перш за все, у створенні т.зв. міських шкіл та університетів.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок.

Соборні школи були в основному орієнтовані на академічне благополуччя дітей дворянства. Оскільки його призначення було у тому, щоб підготувати їх до кар'єри в церкві, дівчатка не залучалися до подібних шкіл.

У школах виник попит на викладання владних, державних та інших церковних справ. У школах навчалось менше 100 учнів (приблизно 20-40). Учні повинні були продемонструвати значний інтелект і вміти справлятися з вимогливим навчальним навантаженням. З огляду на те, що книги були також дорогими, студенти практикували запам'ятовування лекцій своїх вчителів. Соборними школами в той час в основному управляла група служителів, і вони ділилися на дві частини: молодша школа, яка призначалася для молодших школярів, що згодом стала початковою школою. Потім була старша школа, в якій навчалися старші учні. Пізніше вони стануть середніми школами.

Предмети, що викладалися в соборних школах, варіювалися від літератури до математики. Основними дисциплінами були сім вільних мистецтв: граматики, астрономія, риторика (або мова), логіка, арифметика, геометрія і музика. На уроках граматики учнів навчали читати, писати і говорити на латині, яка на той час була

універсальною мовою в Європі. Астрономія була необхідна для розрахунку дати і часу. Риторика була основним компонентом вокальної освіти. Логіка складалася з критеріїв обґрунтованих або помилкових аргументів, особливо в теологічному контексті, а арифметика служила основою для кількісних міркувань. Студенти читають оповідання і вірші на латині таких авторів, таких як Цицерон та Вергілій. Як і в наші дні, соборні школи були розділені на початкові і вищі школи з різними навчальними програмами. Навчальна програма початкової школи була складена з читання, письма та псалмодії (спів псалмів), в той час як навчальною програмою середньої школи був тривіум (граматика, риторика і діалектика), інші гуманітарні науки, а також вивчення Писання і пастирське богослов'я.

У перспективі досліджуваної тематики бажано розглянути процес формування протоуніверситетів із єпископальних шкіл, що є закономірним етапом у виникненні перших університетів Західної Європи.

Список використаних джерел

1. Исидор Севильский Этимологии, или Начала: в XX книгах / пер. с лат., статья, примеч. и указатели Л. А. Харитоновна. Санкт-Петербург: Евразия, 2006. Кн. I – III. 352 с.
2. Джурицкий А. Н. История педагогики и образования: учебник для бакалавров. Москва, 2012. 675 с.
3. Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в Средние века. / пер. с фр. А. Руткевич. Санкт-Петербург, 2003. 160 с.
4. Уколова В. И. Античное наследие и культура раннего средневековья: Конец V – середина VII века / ред. Л. С. Чиколіни. Москва: ЛЕНАНД, 2016. 320 с.
5. Blair P. H. The World of Bede. London, 1970.
6. Herbermann, Charles, ed. Schools. Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1913.
7. Lawer T. ed. The Parisiana Poetria of John of Garland. New Haven: 1974. 352 p.
8. Lowe E. A. Codices Latini Antiquiores. Oxford University Press, 1956. 96 p.
9. Riche P. Education and Culture in the Barbarian West: Sixth through Eighth Centuries: Trans. from French by J. J. Contreny. Columbia : SC, 1976. 417 p.
10. Saxl F. Lectures. London: Warburg Institute, 1957. 608 p.
11. Thompson, E. A. The Goths in Spain. Oxford : Clarendon Press. 1969.
12. Stockton E. W. The Major latin works from John Gower: The Voice of One Crying and The Tripartite Chronicle. / An Annotated Translation into English With an Introductory Essay on the Author's Non-English Works. Seattle : 1962. 503 p.
13. The Etymologies of Isidore of Seville translated, with introduction and notes, with the collaboration of Muriel Hall / Stephen A. Berney, W. J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof Cambridge University Press 2006. 475 p.

Lena Surzhko

*доктор політології, assistant teaching
professor of Political Science the Penn State
University Behrend College
(M. Epi, CIHA)*

EFFECTS OF EU'S NORM PROMOTION ON CHANGES IN CULTURAL VALUES OF NON-MEMBER STATES: CASE OF UKRAINE

In recent decade Ukraine, has sought to move toward closer relationship with the EU. It is accepted that the begging of the recent Russia-Ukraine conflict originated when former president Yanukovich refused to sign a long awaited Associational Agreement with the EU on November 21, 2013. That decision led to the popular protests in Kyiv's Independence Square, called Euromaidan. The brutal police tactics against the peaceful protesters increased the polar disapproval of the government. The unresponsiveness and cynicism of the administration led to the so-called Revolution of Dignity, which deposed Yanukovich and ushered Russia-Ukraine conflict. Since the presidential election in May of 2014 Ukraine has signed the Association Agreement and received a visa free travel program with Europe. A number of domestic reforms aimed at bringing Ukraine closer to EU also followed in the last three years.

The soft power of the EU has been recognized as one of the greatest assets of EU foreign policy. Though treaties of association and trade agreements EU has been shown to influence the institutional and policy changes in non-member states. Yet, we know relatively little about the power of EU to influence the attitudes and values of individual citizens. This paper seeks to contribute to the study of EU soft power in non-member states by exploring the attitudes toward gay rights in Ukraine.

The change in domestic attitudes is usually attributed to the work of domestic activists and institutions. However, international organizations interested in facilitating change have been keen on promoting and funding such activities. The influence of the supranational policies of the European Union on the domestic policies and attitudes in the member states is well documented (Goetz & Hix, 2001; Olson, 2002; Schimmelfennig, 2003; Schimmelfennig, Engert, & Knobel, 2006; Schimmelfennig & Sedelmeier, 2005). Moreover, recent studies have suggested that EU has ventured into a new field of highly contested moral issues, such as rights of ethnic and sexual minorities, immigration policies, etc. (Leconte, 2008).

Gay rights are a particularly contested moral issue and even in the old "EU-15" where the experience with the European institutions has been longest the EU's promotion of gay rights has not been fully accepted. Recent research shows that accession process created a perception of EU forcefully imposing the liberal values, which created a backlash against the EU and LGBT community in new post-communist member states (O'Dwyer, 2012). For non-member states like Ukraine, where the linkages with EU are still thin, the EU influence remains ever more questionable. This paper utilizes an elite cuing theory (Zaller 1992) and focuses on the direct role EU might have on such domestic attitude change.

We employ a survey experiment in order to compare the ability of EU vs domestic politics activists to influence pro-gay rights through media priming in Ukraine. The two

survey experiments were conducted in spring of 2013 and summer of 2017. The fundamental question the paper seeks to answer is Does it matter where the message is coming from? Are supranational or national actors more effective in introducing change on the contested and morally charged issues like the gay rights among the citizens of non-EU member states? The answer to this question is particularly important for the future of Ukraine.

Юлія Тернавчук

*студентка I курсу факультету технологій та дизайну
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
асистент кафедри культурології та методики викладання
культурологічних дисциплін Полтавського національного
педагогічного університету імені В. Г. Короленка Яремака Н. С.)
(м. Полтава, Україна)*

НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВІДНИК М. В. ГОГОЛЯ ЯК КУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ

Об'єктом та предметом музейного виховання є зміст, методи та форми педагогічної діяльності музею, особливості його розвитку на різні категорії учнів, а також визначення навчального музею в системі освіти. Музеї являють собою особливий педагогічний простір, в якому дитина осмислює інший світ – світ історії, світ природи та інші, вона стає його частиною.

З метою увінчання пам'яті великого земляка, класика світової літератури, визначного майстра слова Миколи Гоголя і дальшої популяризації його творчості Центральний Комітет Компартії України і Рада Міністрів Української РСР своєю Постановою від 17 липня 1979 року за №353 прийняли рішення про створення заповідника музею М. В. Гоголя в селі Гоголевому (колишня Василівка) Шишацького району Полтавської області. Національний музей-заповідник М. В. Гоголя прийняв своїх перших відвідувачів 1 квітня 1984 року 175-річчю від дня народження письменника.

Нині музей по праву вважається перлиною туристично-рекреаційного кластеру «Гоголівські місця на Полтавщині». Входять у десятку кращих літературних музеїв України. Сьогодні родова садиба М.В. Гоголя – це комплекс відтворених (батьківський будинок, флігель, подвір'я, парк-сад з малими архітектурними формами) та реконструйованих (ставки, могила батьків письменника) архітектурних та ландшафтно-природних об'єктів, що дають уявлення про епоху, в якій жив Микола Гоголь, зберігають домашній затишок, дух гоголівської родини, зачаровують відвідувачів своєю неповторною красою.

З цікавістю відвідувачі знайомляться з меблями XIX ст., подарованими нащадками письменника, килимами, створеними решетилівськими майстрами за малюнками Гоголя, вишиванками сестер, портретами та гербами, листами та іншими цінними експонатами.

У музеї-заповіднику М. В. Гоголя виховання молодого покоління на національно – культурних традиціях розпочинає з відвідувачів дитячого садка (конкурс дитячого малюнку на асфальті, облаштування музейного куточка, прогулянки по гоголівському саду і т.п.). Свято знань у школі доповнюється музейним святом «Здрастуй музей!». Співробітники музею організують виїзні уроки для школярів «Музей розповідає про себе», численні вікторини, конкурси, пов'язані з пізнанням життя та літературної спадщини Миколи Гоголя.

Зміст культурно-освітньої діяльності виражається в формах організації роботи з музейною аудиторією, взаємодії з системою освіти. Ще в 1970-і серед яких відзначаються 10 базових форм: лекція, екскурсія, консультація, наукові читання, гуртки, студії, клуби, літературні вечори, кіносеанси, концерти, зустрічі з цікавими людьми, свята, історичні ігри, конкурси та вітрини.

У сучасних умовах культурно – освітня діяльність орієнтована на особистість потенційного і реального музейного відвідувача, у зв'язку з цим можна визначити наступні її основні напрямки: інформування, навчання, розвиток творчих начал, спілкування, відпочинок.

Розглянемо ці напрямки детальніше: інформування – це перший ступінь освоєння музейної інформації, тобто первинне отримання відомостей про музей, склад та зміст його колекцій або про окремих музейних предметів, а також з питань, пов'язаних з профілем музею, різними напрямками його діяльності [3, с.11]; навчання – друга ступінь освоєння музейної інформації на якісно новому рівні, що включає в себе передачу і засвоєння знань, а також придбання умінь і навичок у процесі музейної комунікації [3, с.13]; розвиток начал – третій, найвищий ступінь досягнення музейної інформації. Передбачає використання потенціалу музею, зосередженого в пам'ятках матеріальної і духовної культури, для виявлення нахилів і розкриття творчих здібностей [3, с.18]; спілкування – встановлення взаємних ділових або дружніх контактів на основі спільних інтересів, пов'язаних з тематикою музею, змістом його колекцій [3, с.21]; відпочинок – організація вільного часу відповідно до бажань і очікуваннями музейної аудиторії, задоволення потреби у відпочинку музейного середовища [3, с.25].

У музеї-заповідникові М. В. Гоголя виховання молодого покоління на національно – культурних традиціях розпочинає з відвідувачів дитячого садка (конкурс дитячого малюнку на асфальті, облаштування музейного куточка, прогулянки по гоголівському саду і т.п.). Свято знань у школі доповнюється музейним святом «Здрастуй музей!». Співробітники музею організують виїзні уроки для школярів «Музей розповідає про себе», численні вікторини, конкурси, пов'язані з пізнанням життя та літературної спадщини Миколи Гоголя.

Ставлячи головним у музеї відвідувача, гоголівські співробітники розробили стратегічний план, в основу якого поставили зміни у ставленні до музейного продукту, людського фактору та промоції, поєднуючи внутрішню та зовнішню орієнтації на потенційного споживача.

Такими формами стали денна театралізована екскурсія «В гостях у Гоголя» та нічне театралізоване дійство «Чи знаєти ви українську ніч?», де поєднуються розповідь екскурсовода та гоголівських героїв.

Залученню постійних відвідувачів сприяє проведення традиційних науково-освітніх та культурно-масових заходів: «Гоголівські гуморини», та фольклорно – етнографічне свято «Купальські ігри на батьківщині Гоголя», «Гості Сорочинського ярмарку – гості Всилівки» та інші.

Постійними гостями гоголівської садиби стали байкери – учасники молодіжного фестивалю «Гоголь-FEST», вело та автотуристи, які подорожують Україною та світом.

Одним із векторів у музеї є запровадження суспільних резонансних презентацій, зустрічей з відомими людьми, нащадками гоголівського роду, учасниками міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій, засідань «круглих столів» і т.п. [1, с. 167].

Основні напрямки діяльності музейних педагогів на сучасному етапі можуть розглядатися:

- робота з музейною аудиторією, спрямована на формування ціннісного ставлення до культурної спадщини та прищеплення смаку до спілкування з музейними цінностями.

- розвиток здатності сприймати музейну інформацію, розуміти мову музейної експозиції.

- виховання емоцій, розвиток уяви і фантазії, творчої активності.

- створення в музеї умов, за яких робота з аудиторією протікала б найбільш ефективно.

- використання та популяризація нових технологій музейної освіти у формі окремих проєктів, на різних майданчиках, із залученням різних партнерів.

Але, на жаль, на сьогодні в Україні є проблеми виховання взагалі, не враховуючи музейне. Сюди ж можна віднести визначення оптимальних форм взаємовідносин між партнерами в галузі культурно-освітньої діяльності. Головним стає питання про взаємодію з навчальними закладами, насамперед – зі школою. Взаємодія музею та школи розглядається як рівноправне співробітництво. Справа в тому, що музейна педагогіка передбачає, що освіта та виховання учнів повинні здійснюватися на музейному матеріалі, який являє собою загальнолюдські цінності. Таке виховання має важливе значення в системі освіти і розвитку учнів, вона сприяє всебічному розвитку особистості учня, активному пізнанню навколишнього світу.

Комплексне співробітництво в галузі музейного педагогіки стає системою утворюючим компонентом інноваційного перетворення, який впливає на процес художнього розвитку особистості, вирішує проблему освіти та виховання. Втілення музейної педагогіки можливе лише за умов існування спеціалістів, які спроможні вирішувати педагогічні завдання взаємодії музейного середовища та освітнього закладу. Для формування діяльності по використанню засобів музейної педагогіки в освіті молодших школярів. Навчальні курси для студентів передбачають рішення таких задач: формувати систему уявлень про особливості освітнього процесу, показати можливості регіональних музеїв для освіти молодших школярів. У майбутнього вчителя необхідно сформувати систему методів, прийомів, форм і технологій музейної педагогіки та вміння їх застосувати в організації позакласних форм соціокультурної освітньої діяльності учнів.

Сучасна тенденція взаємодії музею і школи визначається як спрямування до партнерства, тобто інтеграції, але на основі розподілу функцій, диференціації. Крім того, йде інтеграція шкільної і музейної педагогіки в рамках одного навчального закладу. Створення спеціалізованих дитячих музейних комплексів при навчальних закладах. Створення комплексів системи розвивальних музейно-освітніх просторів, таких як музейний зал, художня галерея та інші.

Плідним стала спілкування працівників музеїв та педагогів під час проведення Всеукраїнських музейних фестивалів. Перший Всеукраїнський музейний фестиваль відбувся 7-12 листопада 2005 року у Дніпропетровську і був присвячений 150-річчю від дня народження Д. Яворницького [2, с.2]. Другий – 18 по 22 вересня 2008 року теж на базі Дніпропетровського історично музею імені Д. Яворницького [3, с.9].

Мета і завдання фестивалів: сприяння подальшому розвитку музейної справи, відродженню народних традицій і соціалізації музеїв у розмаїтому, полі етнічному світі сьогодення; створення моделі музею III тисячоліття шляхом визначення прогресивних тенденцій, використання комп'ютерних технологій, узагальнення досвіду фахівців та його поєднання із зацікавленнями та запитами суспільства; виховання патріотизму, національної гідності, поваги до віковичних культурних традицій українського народу і національних меншин, що населяють Україну [4, с. 8-9].

З вищесказаного видно, що теоретична база музейної педагогіки знаходиться в даний час у стадії формування. Процес становлення музейної педагогіки як наукової дисципліни далекий від завершення. Формування основних питань теорії опинилася на рівні емпіричних міркувань (отримано шляхом експерименту), належної уваги не приділялось понятійному апарату.

Тенденція останніх років – увага до культурно-освітньої діяльності музеїв, яка є одним із пріоритетних напрямків музейної роботи. Музеї стають центрами як формального, так і неформальної освіти для всіх категорій населення. Створюються нові організаційні структури – музейні культурні центри на базі музеїв, орієнтовані на взаємодію з органами освіти, соціального захисту, установами культури, науки, мистецтва. Вони мають багато модифікацій, обумовлених специфікою, особливостями музеїв та музейної мережі, культурним потенціалом регіонів, а головна їх мета – формування людини культурною.

Отже, відвідування культурних закладів, використання музейних фондів у навчально – виховній практиці є надзвичайно потужною мотиваційною силою засвоєння нових знань, організації науково-дослідницької роботи дітей та шкільної молоді. Адже екскурсія до музею змушує дитячу свідомість уявити, переосмислити та краще зрозуміти історичний матеріал.

Список використаних джерел

1. Сучасні соціокультурні практики: компетентнісно-аксіологічні аспекти: Збірник статей і матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 10-літтю кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін ПНПУ ім. В. Г. Короленка (29-30 вересня 2018 р.). Полтава: ПП «Астроя», 2018. С. 167.

2. Матеріали 2-го Круглого столу «Проблеми і перспективи розвитку музеїв ВНЗ України». Тези доповідей / в авт. ред. 23-24 лист. 2007 р. Київ: Державний політехнічний музей України, 2007. 92 с.

3. Другий музейний Всеукраїнський фестиваль «Музеї у сучасному полі етнічному світі»: каталог учасників / упор. Н. І. Капустіна, В. М. Бекетова, Ю. М. Малієнко. Д., 2008. 102 с.

4. Левківський М. В. Історія педагогіки: навч.-метод. посібник. Вид. 3-є, доп. Київ: Центр учбової літератури, 2008. 190 с.

Ольга Тєвікова

*кандидат історичних наук, доцент кафедри
українознавства, культури та документознавства
Полтавського національного технічного
університету імені Юрія Кондратюка
(м. Полтава, Україна)*

КУЛЬТОВИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ ПРОСТІР ПОЛТАВИ У КОНТЕКСТІ РЕЛІГІЙНОГО ТУРИЗМУ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Важливе місце серед різноманітних напрямів розвитку релігійного туризму посідають сакральні об'єкти, що створюють культовий архітектурний простір. Культові пам'ятки сьогодні набувають все більшої популярності на ринку туристичних послуг. Причому об'єктами релігійного туризму повинні стати не лише ті культові пам'ятки, що дійшли до нашого часу. До значимих для вивчення й популяризації слід зараховувати й ті пам'ятки історії та культури, що не дійшли до нашого часу в силу різних обставин, проте пам'ять про них зберігають усні, писемні чи інші джерела. Цей підхід дає можливість урізноманітнити та наповнити новим змістом екскурсійно-туристичну діяльність, розширити її межі, заповнити прогалини й "білі плями" в історії та культурі України.

Протягом тривалого історичного розвитку релігія була невід'ємним складником життя українського народу, а його духовні цінності сприяли утвердженню українського національного духу, національної свідомості та формуванню національної культури. Саме церкви та монастирі були головними осередками громадського, духовного та культурно-освітнього життя протягом тривалого терміну часу. Перші культові споруди на українських землях, у тому числі в Полтаві, з'явилися в часи Київської держави, чому сприяла християнізація, розпочата в кінці X ст.

Інтенсивне сакральне будівництво розгорнулося на Полтавщині у XVIII ст. – період загального національного піднесення та утвердження в національній архітектурі і мистецтві стилю українського або козацького бароко, що став візитною карткою України в усьому світі. До найкращих барочних культових ансамблів цього часу відносять Полтавський Хрестовоздвиженський монастир (1689-1709 рр.) – єдина в Україні семиглава церква того часу, яка збереглася до наших днів.

Наприкінці XVIII – XIX ст. національне архітектурне будівництво занепадає, що було спричинено процесами національного та культурного гноблення з боку Російської імперії. Зокрема, з 1800 року було заборонено будувати церкви українського типу.

Натомість поширюється стиль класицизм, що мав яскраво виражені російські національні мотиви. Класичний стиль у Полтаві репрезентували дзвіниця Свято-Успенського собору, Всіхсвятська церква, Миколаївська церква та інші споруди.

Із другої половини ХІХ ст. в архітектурі втрачається стильова єдність, що зумовило появу в Полтаві Спасо-Преображенської церкви (1870 р.) в стилі еклектики, Троїцької церкви (1894 р.) та церкви Різдва Богородиці (1899 р.) в стилі романтичного модерну, Покровського храму (1903 р.) в російському стилі та інших споруд [1, с.259–261].

Утвердження радянської влади та комуністичного режиму на українських землях ознаменували початок жорсткої антирелігійної кампанії, що передбачала масове закриття та повсюдне нищення культових споруд в Україні. Так, упродовж 1917 – 1940 рр. були закриті: Хрестовоздвиженський монастир у Полтаві, церква при архієрейському будинку в Полтаві, Спасо-Преображенський собор, Успенська кафедральна церква, Миколаївська церква, Сампсонівська церква та інші. У результаті тотальної антицерковної боротьби станом на 1940 р. у місті залишилась діяти лише одна церква.

У зв'язку з початком воєнних дій та фашистською окупацією України радянська влада змушена була припинити на деякий час масштабний антирелігійний наступ та піти на певні поступки вірянам і Церкви. У зв'язку із цим протягом 1941 р. на Полтавщині відновили свою діяльність 74 культові споруди. Разом з тим, у 1941 – 1945 рр. Полтавська область опинилася в епіцентрі запеклих боїв, що спричинило подальше руйнування церковно-архітектурного комплексу регіону.

Нова хвиля антицерковної боротьби розпочалась із приходом до влади в СРСР М. Хрущова. Полтавській області приділялась особлива увага, оскільки тут зосереджувалося 62% усіх культових споруд в Українській радянській республіці. Так, упродовж 1955 – 1965-х рр. було закрито близько 90% храмів, соборів і монастирів від усіх існуючих на Полтавщині [2]. Більшість культових пам'яток (серед і унікальні споруди) було знищено назавжди (Всіхсвятська, Покровська, Преображенська та інші церкви). У Полтаві діяла лише Спаська церква.

Сьогодні деякі з видатних пам'яток культової архітектури міста відроджено та повернуто до життя, але цей процес складний і тривалий. Варто популяризувати релігійні об'єкти та відроджувати історичну пам'ять, оскільки Полтава є перспективним для розвитку релігійного туризму та паломництва містом завдяки значній кількості культових місць, які мають велике духовне, наукове та історичне значення.

Список використаних джерел

1. Полтава. Історичний нарис. Полтава: Полтавський літератор, 1999. 280 с.
2. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр.). Ф. 4648. Оп. 1. Спр. 433. Арк. 1.

Анастасія Тронько

*магістрантка факультету образотворчого
мистецтва Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка*
(науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтвознавства Сумського
державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка Кохан Н. М.)
(м. Суми, Україна)

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ АНТИЧНИХ ІДЕЙ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНІХ ШКОЛАХ XVII СТ.

У XVII ст. розвиток мистецтва відбувається у межах національних шкіл. Великим художнім надбанням вирізняються культури Іспанії, Франції Фландрії, Голландії. У Італії та Франції пальму першості займають архітектура, монументальна скульптура та монументально-декоративний живопис. У Голландії провідна роль належить станковому живопису.

Основним стилем доби стає бароко, яке прагнуло грандіозності. Сюжети мали релігійний або міфологічний характер. В творах зображувалися чудеса та мучеництва. У роботах були: гіперболічність, афектованість та патетика почуттів, емоційна напруженість, контрасти в масивному декорі живопису, пишність фасадів й архітектурних споруд.

У цей час створена національна художня школа живопису у Фландрії. Панівним стилем, як і в Італії, стало бароко. Однак, фламандське бароко істотно відрізнялось від італійського: барочні форми були більш стримані, немов наповнені почуттям вируючого життя. Особливості художньої культури Фландрії – це прагнення пізнання світу, життєлюбство, урочиста святковість. Крупнішим художнім центром Фландрії з другої половини XVI ст. став Антверпен, а головою фламандської школи живопису, один з найзначніших майстрів минулого – Пітер Пауль Рубенс (1577-1640).

Картини П. Рубенса про подвиги античних богів та героїв – це вільні імпровазації, що славлять красу життя, радощі існування. Такою є «Вакханалія», що зображує святкування на честь бога вина Вакха, де міфологічні образи виступають як носії природного, стихійного начала, родючості, невичерпного життєлюбства.

Драматизм пристрастей, що захоплює героїв, досягає апогею у «Викраденні дочок Левкіппа» – роботі П. Рубенса зрілого періоду. Молоді жінки, що борються з викрадачами, підняті сторчака коні створюють складний композиційний малюнок. Загальний силует групи розриває експресивна жестикуляція діючих осіб. Патетика композиції підсилюється низьким горизонтом, через що постати героїв підносяться над глядачем і чітко вирізняються на фоні буремного моря.

В «Персеї та Андромеді» П. Рубенс прославляє лицарську відвагу героя, що перемагає морське чудовисько, жертвою якого мала бути Андромеда.

Алегоричність, як одна з основних рис античного мистецтва, широко застосовувалась художником при зображенні королівських осіб, зокрема у 12 ескізах монументальних полотен, створених у Парижі, присвячених життю Марії Медичі. У

картині «Прибуття королеви Марії Медичі в Марсель 3 листопада 1600 року» сама подія відбувається ніби на другому плані. Увагу глядача привертає насамперед група німф, що із radoщами і захватом зустрічають короновану особу.

Кращим учнем, за словами П. Рубенса, був Антоніс Ван Дейк (1599-1641). Його роботи надають уяву про характер цілої епохи в історії образотворчого мистецтва Європи: мають світську, міфологічну та релігійну тематику. В контексті дослідження, з великої спадщини художника слід виділити твори, які продовжують ментальний зв'язок з античністю: «Юпітер і Антиопа» (1617-1618); «П'яний Силен» (1620), «Амур і Психея» (1638), «Венера в кузні Вулкана» (1630-1632).

Творчість Гарменса Рембрандта ван Рейна (1606-1669) є однією з вершин голландського та світового живопису. Рембрандт створював картини на історичні, біблійні, міфологічні та побутові теми, портрети і пейзажі; він був одним з великих майстрів офорту та малюнку. Його приваблювали героїко-драматичні образи, зовнішньо ефектні побудови, пишній чудернацький одяг, контрасти світла і тіні, гострі ракурси. Але у центрі уваги завжди стояла людина, з її внутрішнім світом та переживаннями. Мабуть саме тому міфологічна тематика в творчості Рембрандта отримує надзвичайно життєве й переконливе рішення.

Міфологічні образи часто слугували Рембрандту для вираження своїх почуттів до близьких. Саме такого втілення зазнала давньогрецька богиня Флора, що на полотні зображена в образі дружини художника Саскії. Рембрандт пише Саскію, старанно відтворюючи її миловидне обличчя, деталі одягу, яскраві строкаті квіти. В картині «Даная» Рембрандт відтворює золото сонячного світла, що поникає у темряву башти та ніби осяває жіночу постать.

Дієго Родрігеса де Сільва Веласкеса (1599–1660) сучасники називали «художником Істини». Для творчої манери Д. Веласкеса було характерне зображення людини в єдності складних і суперечливих проявів її душі. Але складною у Д. Веласкеса постає не тільки людина, а й саме життя. Тому картини художника позбавлені однозначності. У них співіснують прекрасне і потворне, високе і нище, міф і реальність.

Новим ракурсом відрізняється інтерпретація художником міфологічної тематики та античних персонажів. Д. Веласкес розширив межі побутового жанру, наповнюючи його новою змістовністю. Таке нетрадиційне трактування античної спадщини демонструє картина «Прялі». Ця монументальна композиція Веласкеса вирішена водночас в трьох планах: на першому плані – сцени труда (іспанські прялі за роботою); на другому – світського життя (розкішно вдягнені пані, що розглядають чудовий гобелен на дальньому плані); і на третьому – міф про Афіну та прялю Арахну (витканий на гобелені, що висить на дальній стіні). Два джерела сонячного світла відтворюють відчуття простору і глибини майстерні. Це створює враження, що навколишня напівтемрява пронизана золотистим світлом, яке ніби мерехтить. В атмосфері дальнього плану розмиті контури предметів та виткані на килимах міфологічні фігури ніби зливаються в загальній єдності з зображенням реальних осіб.

Композиційна знахідка Веласкеса – співставлення двох різних за характером сцен – надала можливість правдивого відтворення уявлення художника про багатогранність реального світу, красоту життя, що поєднує в собі дві реальності –

поетичну, що створили руки трудівниць, прославивши пряжу Арахну, й побутову, втілену в образах самих ткачих. Картина «Прялі» наочно відбиває сутність іспанського реалізму й, зокрема, самого Веласкеса – шлях до краси через повсякденність.

У створеній в Римі близько 1630 року картині «Кузня Вулкана» (Прадо) він надзвичайно оригінально вирішує міфологічну тему. Зображено епізод античного міфу: Аполлон повідомляє богу вогню Вулкану, який знаходиться в кузні в оточенні циклопів, про невірність його дружини богині Венери.

У цій картині менш, ніж у «Вакху», акцентовані мотиви реальної дійсності. І Аполлон, оточений сьйвом, і обдурений Вулкан, і циклопи – це образи, підняті над повсякденністю. Однак піднесення, «обоження» міфологічних персонажів набуває іронічного підтексту, воно ніби дано художником «несерйозно». Відтінок прозаїчності надано зображенню самого Аполлона. Оголені фігури Вулкана і циклопів не відрізняються ідеальною красою, і хоча їх рухи, особливо помічників Вулкана, вільні і красиві. Це живі люди, в яких передана ціла гама безпосередніх людських почуттів, викликаних несподіваною звісткою Аполлона: гнів Вулкана, здивування, цікавість, співчуття його помічників. І у втіленні навколишнього середовища, в цілому значно більш досконалому у порівнянні з «Вакхом», поєднується близькість до природи (кузня з палаючою грубою, розпеченим металом на ковадлі і знаряддями праці у правій частині картини) з умовним трактуванням інтер'єру зліва, де, як в полотнах ренесансних майстрів, як крізь виріз у стіні видно ідеальний пейзаж.

Дієго Веласкес зумів привести до рівноваги суперечливі елементи цієї картини – у художньому відношенні його образи, при їх відомій подвійності, цілком переконливі. Загальний задум твору полягає у тому, щоб усунути ту ступінь умовності, яка була невід'ємною якістю картини на міфологічний сюжет, вдихнути в неї життя. Вступаючи в змагання з італійськими художниками офіційного академічного напрямку, Дієго Веласкес виходить переможцем, сміливо ламаючи усталені традиції.

Однаково переконливо проникає Веласкес у внутрішню сутність людей, що знаходяться на дні суспільства і піднесених на його вершину. Його твори несуть на собі відбиток суперечності між найбагатшими духовними якостями людини і неможливістю їх прояву в реальній дійсності. Один з аспектів цієї теми знаходить своє втілення в творах «Меніпп» і «Езоп» (бл. 1639–1640; Прадо). На перший погляд здається, що митець просто зобразив двох старих жебраків, яких побачив на вулицях Мадрида. «Меніпп», глузливий старий, впівоберта дивиться на глядача; «Езоп», великий і незграбний, з набряклим обличчям, байдужий до всього навколишнього. Однак задум Веласкеса складніше і глибше, ніж просте зображення двох представників соціального дна, один з яких наділений ім'ям античного сатирика, а інший – античного байкаря. Художник надає цим дивним фігурам своєрідну велич. Він пише їх у повний зріст, заповнюючи майже всю площину полотна, з низьким горизонтом, завдяки чому його герої дещо зверхньо дивляться на глядача.

Таким чином, антична культура, як унікальна база загальнокультурних цінностей заклала основу розвитку мистецтва в XVII ст., що стало художньою спадщиною для сьогодення.

Людмила Усанова

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії
Полтавського національного педагогічного
університету імені В.Г.Короленка
(м. Полтава, Україна),*

Ігор Усанов

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри педагогіки та суспільних наук
Полтавського університету економіки і торгівлі
(м. Полтава, Україна)*

МАНІПУЛЯТИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Людина, живучи у штучно створеному світі культури, через різного роду комунікації (у розумінні М.Маклюєна) зазнає впливу інших людей та впливає на їх поведінку, погляди, оцінки, тощо. Але не кожен вплив, підкорюючись якому вона зазнає обмежень, можна назвати маніпуляцією. Обмінюючись думками, обґрунтовуючи власні переконання, дослухаючись до іншої позиції людина проявляє свою глибинну людську сутність, свою розумність і здатність на взаємодію. Проте якщо вплив є явним і очевидним, то людина інстинктивно чинить йому спротив, оскільки вбачає в ньому посягання на власну ідентичність, сприймаючи власну позицію частиною себе, а тому досить негативно ставиться до будь-якого тиску на власну самість. Тому для того щоб спроектувати ту чи іншу модель існування, спровокувати бажану поведінку чи настрої людей, необхідно створити реальність, яка буде сприйматися як істинна (події якої сприймаються людиною як дійсні).

Людина живе у світі речей і світі знаків, саме останній і є об'єктом маніпулювання, оскільки крім очевидного значення має прихований зміст, який розкривається через підтексти і контексти. Об'єктами маніпулювання стають вербальні тексти (повідомлення, промови, радіо- і телепередачі), візуальні образи (картини, фото, кіно, театр і т.д.). Сучасна людина дивиться на світ через призму масмедіа, через створені ними образи подій, інтерпретації фактів та їх оцінки. Як сказав вустами героя фільму «Механічний апельсин» режисер Стенлі Кубрик, сьогодні «кольори реального світу людина визнає реальними тільки після того, як побачить їх на екрані».

У просторі культури комунікативних технологій створення симулятивної реальності називають медіаконструюванням, коли засобами масової комунікації формується реальність, яку люди приймають добровільно і впенені, що це їх власний погляд на світ, не здогадуючись, що цей погляд на світ і ставлення до нього сформовані зовні.

Одним із базових інструментів медіаконструювання є медіаманіпулювання. «Маніпуляція – це зумисне і приховане спонування іншої людини до певних переживань, прийняття відповідних рішень і виконання бажаних дій. Теорії маніпулювання свідомістю склалися порівняно недавно, але уже з кн. ХІХ ст. ряд європейських учених (Г. Лебон) акцентували увагу на значенні навіювання в

суспільних процесах, висувалась ідея про наявність у людини «інстинкту підпорядкування» (Ж. Г. Гард – інстинкт наслідування). Теоретичною основою дослідження цих питань став психоаналіз, який з часом доповнився методами герменевтики, семіотики, етнографії, культурології, залишаючись ядром міждисциплінарного підходу.

У культурі масової комунікації завданням ЗМК, з одного боку, є створення масових настроїв, формування суспільної думки з приводу тих чи інших подій чи ідей, створення суспільного фону, який дозволить кожному зреалізувати своє «я». З іншого боку, ЗМК стають інструментами масовокомунікаційного впливу, гнучкого і прихованого, коли, за словами американських соціологів П. Лазарсфельда і Р. Мертона «... радіопрограми й реклама заміняють залякування й насильство». Тобто, завдання засобів масової комунікації полягає не у відкритому тиску, а в «омасовленні» світогляду, у формуванні масового глядача / слухача, схильного до емоційного і некритичного сприйняття інформації. Для цього використовуються витончені технології маніпулювання змістом і формою подачі інформації. На думку вітчизняного фахівця з питань комунікації Г. Г. Почепцова можна виділити ряд технологій керування змістом і формою: недопуск події в інформаційний простір; применшення значення події чи наголошування на її негативних характеристиках; розповідь про подію в іронічному ключі; негативні / позитивні коментарі до події (як правило упереджені), тощо.

Технологія відбору подій для повідомлення також є інструментом медіавпливу. Якщо раніше поширеним було замовчування «непотрібної» інформації, то сьогодні широко використовується принцип «демократії шуму», затоплення повідомлення, якого неможливо уникнути, у хаотичному потоці беззмістовної, безглуздої інформації. Разом з тим, мас-медіа часто інсценують події, щоб зробити їх яскравішими (при цьому зв'язок між повідомленням про подію і самою подією необов'язковий).

Простота і доступність для розуміння повідомлення є ще однією технологією «омасовлення» і маніпулювання суспільною думкою. Виходячи з концепції спрощення (сформованої ще на поч. 20-х рр. американським журналістом У. Ліппманом), людина повинна сприймати повідомлення без зусиль і застережень, а тому масмедіа повинні стандартизувати явище, що стало об'єктом повідомлення, спираючись на стереотипні й поширені думки.

Актуальним для України стало використання «прототипу Джокера» доведеного до технологічного рівня постмодерної гри. Роль Джокера в карткових іграх полягає у можливості зміни будь-якої карти, при тому, що сам він не належить ніякій масті. Найчастіше Джокера зображують у вигляді блазня, який може обернутись на будь-якого персонажа, виконуючи міфологічну функцію трікстера. Напівтаємність політичної гри в «картковому будинку» дозволяє існувати у напівсвітлому/напівтемному просторі, коли персонаж і його тінь, або ж медійний і фактичний образ знаходяться у круговроті обмінів. Це дозволяє актуалізувати імагінативний простір спроектованих очікувань, дійсних і неможливих одночасно. Відповідальність у такій асистемній структурі розподіляється між усіма учасниками, «усі стають президентом», таким собі колективним актором масової дії та загальної думки, умовним персонажем, звільненим від зобов'язань. Власне маніпуляція перестає

бути маніпулятивною, бо стає самим правилом порушеного правила, в якому циркуляція смислів виявляє місце відсутньої сутності та повертає їй можливість існування незалежного від знакового вираження.

Реальність стає грою знаків і символів, означаючих без означуваного, але тим самим рятується її смислове ядро. Сутність йде в глибину особистісного існування, залишаючи на поверхні круги різних світів, які видаються один одному продуктом маніпуляцій, але органічними та істинними в собі. Якщо раніше протистояли різні ідеї, то тепер у глобальному просторі ідеології стикаються різні образи одних і тих самих ідей, пропонуючи протилежні можливості здійснення і різні проекти майбутнього.

Андрій Хлопов

*кандидат фізико-математичних наук, доцент,
завідувач кафедри виробничо-інформаційних технологій
та безпеки життєдіяльності Полтавського національного
педагогічного університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ПРИ ВИВЧЕННІ ДИСЦИПЛІНИ «ПРАЦЕОХОРОННА ДІЯЛЬНІСТЬ»

На сучасному етапі розвитку України як держави та українського суспільства змінилася система відносин між людьми. У зв'язку із цим висувуються нові вимоги і до суспільства, і до підготовки фахівців для нього, і до системи освіти в цілому. Це пов'язане насамперед із розвитком техніки та технологій, встановленням нових відносин між людьми. Технологічні процеси вдосконалюються, ускладнюються, стають більш механізованими, автоматизованими та комп'ютеризованими. Це приводить до полегшення роботи людини, з одного боку, але, на жаль, разом з тим збільшується кількість нещасних випадків на виробництві, у побуті, з другого боку. Виникають надзвичайні ситуації різного походження, як природного, так і техногенного характеру. Їх стає все більше і більше. А останнім часом до них додаються ще і надзвичайні ситуації соціального характеру. Нестабільності додає і ситуація, яка склалася на сході нашої країни.

Для поліпшення ситуації в країні потрібно надати нашим громадянам знання у галузі безпеки життєдіяльності, охорони праці та цивільної безпеки. Починати потрібно з навчальних закладів. Вища освіта в Україні зазнає на сучасному етапі значних трансформацій у зв'язку із докорінною зміною відносин у суспільстві. Заклади вищої освіти України на даний час працюють за кредитно-трансферною системою. Основними напрямками є побудова Європейського простору вищої освіти як передумова розвитку мобільності громадян з можливістю їх подальшого працевлаштування; досягнення кращої сумісності і відповідності систем освіти; покращення та підсилення культурного, інтелектуального та науково-технічного потенціалу окремих країн і Європи в цілому; підвищення визначальної ролі університетів у розвитку національних і європейських культурних цінностей, а також, в першу чергу, збереження життя та здоров'я громадян. Тому європейський вектор у

розвитку освіти і науки України є головним і визначальним

Освіта повинна підлаштовуватися під вимоги ЄС. Тому виникає потреба у вивченні різнобічних дисциплін технічного та гуманітарного профілей. У зв'язку з цим завданням Вищої школи є надання майбутньому вчителю знань з технологій, що допоможуть йому в подальшому зберегти життя і здоров'я своїх вихованців, знайти своє місце в конкурентоспроможній боротьбі в суспільстві. Із зміною мети кардинально змінюються вимоги до змісту, методів, засобів і форм навчання, також до організації навчального процесу. Потрібно також реалізувати комплекс заходів із мобілізації державних структур, громадськості, керівників і працівників підприємств, установ і організацій на їхню підготовку, яка гарантовано забезпечує збереження здоров'я і працездатність всіх суб'єктів професійної діяльності [4].

Законодавчою основою змістового модуля «Працезахоронна діяльність» дисципліни «Цивільний захист і працезахоронна діяльність» у Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка є Конституція України та Закон України «Про охорону праці». Про необхідність збереження життя і здоров'я громадян України говориться в цьому Законі (стаття 4. Державна політика в галузі охорони праці). Державна політика в галузі охорони праці визначається відповідно до Конституції України Верховною Радою України і спрямована на створення належних, безпечних і здорових умов праці, запобігання нещасним випадкам та професійним захворюванням. Вона базується на таких принципах:

- пріоритет життя і здоров'я працівників, повна відповідальності роботодавця за створення належних, безпечних і здорових умов праці;
- підвищення рівня промислової безпеки шляхом забезпечення суцільного технічного контролю за станом виробництв, технологій та продукції, а також сприяння підприємствам у створенні безпечних та нешкідливих умов праці;
- комплексне розв'язання завдань охорони праці на основі загальнодержавної, галузевих, регіональних програм з цього питання та з урахуванням інших напрямів економічної і соціальної політики, досягнень у галузі науки і техніки та охорони довкілля;
- соціальний захист працівників, повне відшкодування шкоди особам, які потерпіли від нещасних випадків на виробництві та професійних захворювань [1].

Для досягнення цієї мети у закладах освіти введено цикл дисциплін, покликаний виховати у майбутніх вчителів культуру поведінки та роботи, надати знання про безпечні умови праці, необхідність їх дотримання для збереження життя та здоров'я людей. Перефразовуючи слова професора Х. Лезолда, можна сказати, що «у процесі професійної діяльності мозок працівника, за відсутності особистого небезпечного досвіду, навчився під час навчання питанням охорони праці задіювати мінімальні ресурси зі сприйняття і аналізу небезпечних ситуацій, доки все йде без шкоди для працівника». Для кожного студента сприйняття інформації з охорони праці, як відбиття фахових явищ, процесів і об'єктів, є індивідуальним і залежить від стану органів відчуття, минулого досвіду безпечного виконання трудових процесів, світогляду студента, його інтересів, прагнень, сподівань. При цьому відбувається співставлення нових відомостей щодо безпеки праці з набутими раніше знаннями про фахові явища, об'єкти і процеси, або відбувається їх виділення в окремі категорії, якщо ученя з

подібною інформацією раніше не стикався. До цих дисциплін відносять безпеку життєдіяльності, охорону праці та цивільний захист та цивільна безпека. У Полтавському національному педагогічному університеті вивчаються на даний час дисципліни «Цивільний захист і працезахоронна діяльність» на освітньому рівні бакалавр та «Цивільна безпека» на освітньому рівні магістр. Згідно Закону України «Про охорону праці» охорона праці – це система правових, соціально-економічних, організаційно-технічних, санітарно-гігієнічних і лікувально-профілактичних заходів та засобів, спрямованих на збереження життя, здоров'я і працездатності людини у процесі трудової діяльності [1]. Згідно з аксіомою про потенційну небезпеку, будь-яка діяльність людини небезпечна, тобто у жодному виді діяльності не можна досягти абсолютної безпеки. Тому недостатньо знати певну кількість правил, які регламентують поведінку людини в обумовлених ситуаціях. Сьогодні, з підвищенням технічної оснащеності виробничого та побутового середовища, розвиток небезпек у просторі й часі не завжди можна передбачити, тому і виникають ситуації, для яких правила ще не розроблені [2]. Вища освіта на сучасному етапі ґрунтується на використанні компетентностей (набутих у процесі навчання інтегрованих здатностей особистості, які складаються із знань, досвіду, цінностей і ставлення), що можуть цілісно реалізовуватися на практиці. Компетентність працівника – це ступінь його кваліфікації, яка дозволяє успішно вирішувати задачі, що стоять перед ним.

В Україні Державний стандарт загальної освіти визначає такі види компетентностей: комунікативна, міжпредметна, предметна. Останню розділяють на математичну, природознавчу і соціальну. За визначенням А. В. Хуторського: «Компетентісно орієнтований підхід – підхід до організації навчально-виховного процесу, спрямований на набуття особистістю певної суми знань і досвіду, що дають змогу їй робити висновки про щось, переконливо висловлювати власні думки, діяти адекватним чином у різних ситуаціях» [3].

Застосування компетентісного підходу у вищій освіті спрямоване на перехід до нових галузевих стандартів і створює передумови для більшого наближення результатів освіти до потреб суспільства та вимог ринку праці.

Сучасна система підготовки майбутнього вчителя або фахівця в будь-якій галузі має орієнтуватися на самостійність та академічну мобільність, що дає можливість йому гідно конкурувати на ринку праці.

Список використаних джерел

1. Про охорону праці: Закон України від 14.10.1992 №2694-ХІІ. *Відомості Верховної Ради України*. 1992. №49. Ст. 668.
2. Кобилянський О. В. Теоретико-методичні основи навчання безпеки життєдіяльності студентів економічних спеціальностей у вищих навчальних закладах: монографія. Вінниця: ВНТУ, 2012. 590 с.
3. Хуторской А. В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования. *Народное образование*. 2003. №2. С.58-64.
4. Цина А. Ю. Основи охорони праці: підручник для студентів педагогічних ВНЗ. Полтава : Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, 2014. 382 с.

Ірина Цебрій

*доктор педагогічних наук, професор кафедри
всесвітньої історії та методики викладання історії
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

ЗНАЧЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ У ВИХОВАННІ СТУДЕНТІВ-ІСТОРИКІВ

Виховне значення театру для істориків сьогодні важко переоцінити. Лише актор проживає не одне життя, ставить себе в безліч ситуацій, викликає у глядачів сльози й сміх, змушує себе любити або ненавидіти. І в театрі виховуються не лише ті студенти, котрі безпосередньо відтворюють історичний образ на сцені, а й усі, хто за цим спостерігає, приймаючи чи не приймаючи за ідеал героя та далекі епохальні події.

Тому метою створення нашого театру «Фабула» є відродження кращих театральних традицій шкільного театру Середньовіччя. Ми працюємо саме за методологією середньовічного театру. Зважаючи на те, що актори театру за фахом історики, то намагаємося завдяки засобам виразності театрального мистецтва розкрити для глядачів віддалені за часом події, показати історичну епоху із середини, розкрити вчинки тих творців історії, яким вдавалося її змінювати.

Театр «Фабула» працює на історичному факультеті вже тринадцять років. Основою його діяльності є дослідження та творча робота з драматичними джерелами, що пов'язані з подіями героїчної стародавньої та середньовічної історії. Чому саме ми зробили такий вибір? Відповідь на це питання не є однозначною. По-перше, його юні актори, здебільшого студенти історичного факультету, завдяки театру мають можливість пізнати віддалену у часі епоху через утілення героїчних образів і подій; по-друге, європейський театр (у розумінні сучасної європейської спільноти, якої ще не було в Античну добу) бере свій початок із Середньовіччя, тому ми намагаємося зберігати й передавати його традиції; по-третє, епоха Великого переселення народів, утворення європейських держав, долі їхніх харизматичних лідерів – це ґрунт для виховання патріотизму й моральності в сучасній молоді, розуміння відправної точки історії кожної країни; по-четверте, на перший погляд може здатися дивним, але Середньовіччя дуже близьке за духом до нашої епохи, воно знаходилося на зламі між Античністю й Новим часом, було насичене релігійними та політичними конфліктами, в його досвіді можна знайти відповіді на гострі й суперечливі питання сьогодення, вирішити багато проблем; по-п'яте, історична наука завдяки драматургії не перетворюється на теоретичні постулати й набір сухих фактів, а оживає, повертає нас до подій тисячолітньої європейської історії.

Як зазначив один із великих філософів, що «... головний урок історії полягає в тому, що люди не спроможні з досвіду історії взяти для себе жодного уроку...». Тому призначенням історичної драми є хоча б нагадування про досвід та уроки минулого [1, с.9].

Шкільна драма, що з'явилася на світ наприкінці раннього Середньовіччя (VIII століття н. е.), була започаткована її творцями на тих же засадах: наочно й

емоційно знайомити школярів із біблійними та історичними сказаннями. Середньовічна містерія, що уживалася поряд із шкільною драмою, збагатила останню досягненнями «машинерії», тобто технікою сценічних ефектів. Це мистецтво було дійсно видовищним.

Аматорський театр «Фабула» поєднує в своїй діяльності досягнення як стародавнього й середньовічного, так і класичного театрів. Історичні вистави – це найкраща джерельна першооснова для цього. Ми намагаємося не брати відомі твори, бо у глядачів на них є вже вироблені стереотипи щодо режисури й до акторів-виконавців. А, зважаючи на те, що наш театр аматорський і студентський, йому безумовно важко ламати ці стереотипи. Тому ми знаходимося в постійному пошуку історичних вистав про Середньовіччя, таких, які б були цікаві й повчальні студентській аудиторії, з одного боку, з іншого – стали б для усіх «евристичним відкриттям», або, хоча б «новинкою із гарно забутого минулого».

Часом буває дуже важко підібрати виставу, враховуючи специфіку студентської аудиторії. Вистава повинна мати морально-виховне значення, бути цікавою і насиченою історичними подіями. Та окрім цього дійство має тривати не більше 1,5 академічної години, враховуючи концентрацію уваги студентів і їхню занятість в університеті. Тому пошук драматичного матеріалу зазвичай триває довго.

Інша проблема з підбором вистави полягає в тому, що не кожний драматичний твір, що відповідає вище зазначеним якостям, може бути реалізований аматорським театром: у ньому може бути забагато чи замало дійових персонажів (чого просто не можна допускати), він може бути заскладний емоційно чи за недостатністю акторської техніки. А найголовніша пересторога для початку роботи над новою драмою – це відповідність персонажів юним акторам, які є на даний момент у складі театру. Особливо це відчутно, коли серед акторського складу немає таких, які можуть утілити образ когось із головних героїв. У такому випадку від драми краще від самого початку відмовитися [1, с. 7].

Варто шукати такий драматичний матеріал, де б усі персонажі відповідали нахилам і можливостям акторів, що на сьогоднішній день працюють у складі театру. Відібрати студента й запросити його до театру – справа надзвичайно відповідальна. Нерідко трапляється таке, що студенти, які хочуть брати участь у виставах, мають недостатньо театральних здібностей, а ті, котрі мають – байдужі до драматичного мистецтва. Трапляються й режисерські прорахунки – студент, обраний на роль і запрошений до театру, в практичній роботі виявляється нездатним утілити той чи інший образ.

Одною із найбільш важких проблем аматорського театру (а студентського ще більше) – це постійна зміна його складу. На історичному факультеті театральні заняття не можуть бути навчальною дисципліною, тому відвідування репетицій – справа абсолютно добровільна. Захотів – прийшов, не захотів – не прийшов. Отже, кадрова проблема завжди звучить дуже гостро. Проте, дякувати Богові, наш театр існує вже дванадцять років, є лауреатом багатьох міжнародних, всеукраїнських і регіональних фестивалів та конкурсів. Театр, безумовно, багато разів трансформувався, зазнав кадрових змін, пережив складні часи й етапи часткової руйнації. Проте він сьогодні успішно функціонує.

Сьогодні в Україні чимало аматорських і народних студентських театрів, із якими ми системно зустрічаємося на конкурсах і змагаємося за першість. Це свідчить про те, що театральне мистецтво на наших теренах успішно розвивається й не лише професійне драматичне мистецтво.

Те, що в Україні продовжують відбуватися театральні конкурси й фестивалі на аматорському рівні, не просто стимулює молодь до творчості, а й дає їй можливість художнього змагання, ознайомлення з репертуаром та пріоритетами інших, подібних нашому, театрів. Перемога на конкурсі вселяє віру у себе й свого партнера по сцені, в увесь колектив, бажання працювати над чимось новим.

Ми намагаємося публікувати ті історичні драми, які нелегко віднайти для нашого театру. Твори, які ввійшли до останнього видання наших п'єс, всі історичного змісту. Історична сага «Дочки Олафа Хрестителя» шведського драматурга XVIII століття Генріка Чельгрена відкриває нам складний і протирічний світ початку XI століття, англо-дано-норвезькі й норвезько-шведо-київські політичні і людські відносини, світ кохання й зради, життя та смерті. У центрі подій долі двох дочок Олафа Шведського Інгігерди (дружини київського князя Ярослава Мудрого) та Астрід (дружини норвезького конунга Олафа Святого) [2].

Трагедія іракського драматурга Гаїба Туами Фармана «Я прийшов вас знищити» переносить нас на азійський континент VIII століття до н.е. Головний герой твору – асирійський цар Саргон II, відомий в історії як Саргон-руйнівник. За драматичною силою і специфікою побудови ця трагедія написана в кращих зразках грецьких класиків і не поступається найвідомішим творам В. Шекспіра. Автор розкриває причини гибелі стародавніх цивілізацій високої культури – Хеттії, Урарту та Ізраїлю. Твір витриманий у кращих героїчних традиціях.

Наступні два твори, хоча й мають історичне підґрунтя, знайомлять нас із життєвим і творчим шляхом діячів мистецтва Середньовіччя – іранським поетом-гуманістом Абулкасимом Фірдоусі (автором безсмертної поеми «Шах-Наме»), Адамом де Ла Алем (засновником музичного французького міського театру). Іранець А. Харіддінні та француз Ф. Марсо драматурги XX століття. Фрідріх Різе, лібретист німецького композитора Флотова, представник позаминулого століття [2].

Отже, сподіваємося, що театральні традиції на факультеті не зникнуть, а вистави театру «Фабула» справлять на вас те враження, що передбачалося авторським замислом, познайомлять з епохою та видатними особистостями, які заслужили на безсмертну пам'ять.

Список використаних джерел

1. Цебрій І. В. Героїчне Середньовіччя в театральних образах. Полтава: ПНПУ, 2014. 288 с.
2. Античність і Середньовіччя в театральних образах : частина 3. Пер. з араб. М. Яценко, авт.-укл. і вст. ст. І. Цебрій; ком. до драм. тв. І. Цебрій та О. Лук'яненка. Полтава: Формат+, 2018. 128 с.

Андрій Цина

*доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри
теорії та методики технологічної освіти
Полтавського національного педагогічного
Університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна),*

Ірина Шах

*магістрантка факультету технологій та дизайну
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(м. Полтава, Україна)*

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ ТЕАТРАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ТРУДОВОМУ НАВЧАННІ ТА ВИХОВАННІ ШКОЛЯРІВ

Важливість концептуального дослідження визначається нами необхідністю пояснення та прогнозування з допомогою наявних структурних концепцій театральної педагогіки шляхів застосування засобів акторської майстерності у трудовому навчанні та вихованні школярів. Використання засобів театральної педагогіки визначається системою ідей, побудов і принципів, які пояснюють організоване певним чином становлення особистості учня, а також прогнозують у часі певні його особистісні зміни.

Рушійні сили розвитку особистості визначені академіком І. Зязюном педагогічним законом: формування різних видів людського досвіду є прямо пропорційним чуттєвій чуйності особистості на ситуації їх передачі та засвоєння [5, с.5]. На продукованих театральною педагогікою позитивних почуттях ефективно формуються різні психофізіологічні установки, стереотипи поведінки і практичних дій, які обумовлюють інтереси особистості учня.

Наукова новизна пропонованого нами концептуального підходу до розвитку особистості школяра засобами театральної педагогіки полягає у поясненні та прогнозуванні цього процесу шляхом визначення та інтеграції цінних принципів і підходів у перевірених практикою і часом структурних концепціях театральної педагогіки.

Аналіз структурних концепцій театральної педагогіки з погляду їхньої ефективності для пояснення та прогнозування шляхів розвитку особистості учня на уроках трудового навчання дає нам можливість визначити такі концептуальні засади такого розвитку:

1. Ряд важливих принципів педагогічного впливу, близьких за змістом і реалізацією до театральної педагогіки К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, були висунуті та розроблені А. Макаренком, у виховній системі якого театр був одним із найважливіших елементів обов'язкового залучення всіх вихованців до організації вистав. До таких принципів відносяться «закон руху колективу», «система перспективних ліній», «принцип паралельної дії» [7]. Постійний колектив учнів класу вигідно відрізняє педагогічні дії в трудовому навчанні від подібних дій у театрі. Тому, у розвитку особистості школярів вчителю трудового навчання необхідно, за «законом

руху колективу», використовувати силу колективу в його неперервному русі та вдосконаленні. Згідно «принципу паралельної дії» педагогічна позиція вчителя в організації елементів театралізації на уроці має бути прихованою від учнів, а вплив на особистість відбувається через учнівський колектив та його актив, задіяний у такій творчій діяльності. За «системою перспективних ліній» підготовка в позаурочний час школярами майбутніх театралізованих постановок для уроків трудового навчання, як спільна справа, зближує школярів, викликаючи спільні емоційні переживання «завтрашньої радості» спільним обговоренням, посиленою участю всіх учнів класу в театральній драматизації і обов'язковим здійсненням постановки на уроці.

2. Створення творчого самопочуття учнів шляхом створення творчої атмосфери засобами театральної педагогіки виступає передумовою досягнення творчого клімату в учнівському колективі. Ця концепція втілена у системі театральної педагогіки К. Станіславського, якою розкриваються шляхи свідомого оволодіння підсвідомим, мимовільним процесом творчості, розвитку не лише акторської творчості, а й людської творчості взагалі [10]. Концепція розвитку творчих здібностей особистості К. Станіславського, спираючись на об'єктивні закони психології і фізіології, розкриває принципи театральної дії і закони творчості. Він прийшов до висновку, що дії актора на сцені здійснюють зворотній вплив на його почуття. Такий особистісний підхід в театральній педагогіці дає можливість розкрити індивідуальні, неповторні риси кожного учня, вчить бачити їх в оточенні.

3. Під прийомами театралізації (драматизації) англійські педагоги Алан Мейлі та Алан Дафф розуміють способи діяльності, які надають можливості використовувати особистісні якості кожного учня в оволодінні навчальним матеріалом [11]. Техніка театралізації ґрунтується на здібностях кожної людини імітувати, виражати себе через жести, міміку, дозволяє найкращим чином застосовувати у навчальному процесі пам'ять школяра, накопичений ним життєвий досвід, знання, силу уяви. Спільна акторська гра створює особливу емоційну атмосферу взаємодії, яка суттєво підвищує інтерес учнів до навчання.

4. Формуванню в учнів прийомів внутрішнього бачення образу, володінню руховою культурою, вміннями імпровізації можливих комбінацій взаємодії у спілкуванні сприяють, за *діяльнісною концепцією поетапного формування розумових дій* П. Гальперіна [4] у *теорії інтеріоризації* Ж. Піаже [8], Л. Виготського [3], психолого-педагогічні тренінги з оволодіння учнями технікою переведення обраної моделі спілкування із внутрішнього плану у зовнішній. Це дозволяє використовувати теорію інтеріоризації для оволодіння учнями елементами акторського мистецтва з метою набуття школярами здатності в передаванні моделі спілкування шляхом рольових програвань образів, сприяючи логічній побудові моделей спілкування.

5. Переосмислення суспільних вимог, індивідуальний внесок у детермінацію особистісного розвитку, за *системною моделлю людинознавства* Б. Ананьєва [1] та *закономірностями елементарної пізнавальної діяльності* Л. Анциферової [2], забезпечується залежністю результатів соціальних впливів від рівня власної активності особистості. Особистість є продуктом навчання, а її властивості – це узагальнені поведінкові рефлексії і соціальні навички.

6. Розвиток особистості учня відбувається, за діяльнісною теорією особистості О. Леонтьєва [6], А. Брушлинського [9], в діяльності, що розуміється як складна динамічна система взаємодій суб'єкта (активної людини) зі світом (з суспільством), в процесі яких і формуються просуспільні властивості особистості.

Наступною перспективною науковою розробкою за досліджувану проблематику вважаємо обґрунтування, за окресленими концептуальними засадами, методики використання сценічних прийомів у процесі навчання праці.

Список використаних джерел

1. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. Санкт-Петербург, 2001. 260 с.
2. Анциферова Л. И. К психологии личности как развивающейся системе. *Психология формирования и развития личности* / отв. ред. Л. И. Анциферова. Москва: Наука, 1981. С. 56-58.
3. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. Москва: Педагогика, 1983. Т. 3 : История развития высших психических функций. 1983. 368 с.
4. Гальперин П. Я. Лекции по психологии : [учеб. пособие для студентов вузов]. Москва: Кн. дом «Ун-т», 2002. 399 с.
5. Зязюн И. А. Развитие чувственной сферы учителя – важный элемент становления его мастерства. *Проблемы освоения театральной педагогики в профессионально-педагогической подготовке будущего учителя*: матер. Всесоюзн. научн.-практ. конф. Полтава, 1991. 383 с.
6. Леонтьев А. Н. Начало личности – поступок. Избранные психологические произведения в 2-х т. / под ред. В.В. Давыдова. Москва: Педагогика, 1983. Т. 1. 385 с.
7. Макаренко А. С. Педагогические сочинения : в 8-ми т. Москва : Педагогика, 1984. Т. 4. 400 с.
8. Пиаже Ж. Избранные психологические труды [пер. с фр.]. Москва : Просвещение, 1969. 659 с.
9. Психология : учебник для студ высш. учеб. заведений / А. Петровский, М. Ярошевский, А. Брушлинский. 6-е изд., стер. Москва: Академия, 2006. 512 с.
10. Станиславский К. С. Работа актёра над собой: Ч.1. Москва: Искусство, 1985. 479 с.
11. Alan Maley, Alan Duff. *Drama Techniques*. Cambridge: University Press, 2013. 258 p.

Оксана Яшан

кандидат історичних наук,
доцент кафедри історії та права
Черкаського державного технологічного університету
(м. Черкаси, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЯ РАДЯНСЬКОЇ ПРОПАГАНДИ В 1939 – 1941 РОКИ

Напередодні війни з нацистською Німеччиною, радянська пропаганда декілька разів зазнавала кардинальних змін, які відкарбувалися в свідомості населення. Так, до серпня 1939 р. радянська пропаганда мала антигітлерівський зміст. У обов'язковій для загального вивчення книзі «История ВКП(б). Краткий курс» (1938 р.) ідеологія і

практика нацистського режиму були піддані різкій критиці, а Німеччина характеризувалася як одна з агресивних держав, яка готувалась до розв'язання нової світової війни [1, с. 316-317]. Ця теза була підтверджена на XVIII з'їзді ВКП(б) в березні 1939 р. В антинацистську кампанію включилися періодика, книговидання, кіно і театр. Репортажі І. Еренбурга та М. Кольцова з Іспанії стимулювали обурення зухвалими діями німецьких нацистів і італійських фашистів, те ж враження справляла кінохроніка Р. Кармена і Б. Макасеєва. На основі знятого ними матеріалу режисером Е. Шубом у 1939 р. було створено документальний фільм «Іспанія». Ставилися п'єси і кінокартини, де викривався нацистський режим, сценарії для яких були написані німецькими емігрантами, з-поміж таких картин можна виділити: «Професор Мамлок» і «Боротьба продовжується» (драматург і сценарист Ф. Вольф), «Сім'я Оппенгейм» (за Л. Фейхтвангеру) та ін. [2, с. 164]. Створювались антинацистські пропагандистські стрічки, сюжетну основу яких складало майбутнє зіткнення з Німеччиною. 23 лютого 1938 р., до чергової річниці Червоної армії, на екрани країни вийшли стрічки «Глибокий рейд» та «Якщо завтра війна», в основу сюжету яких покладено військовий конфлікт із Німеччиною, який закінчується перемогою Червоної армії. Навіювалася думка, що Радянський Союз військово переважає потенційного супротивника і тому у випадку війни ворога буде відкинуто Червоною армією та розгромлено «малою кров'ю» на чужій території.

З серпня 1939 р. до весни 1941 р. зміст радянської пропаганди докорінно змінюється в бік відвертого захоплення гітлерівською Німеччиною. Повністю замовчувались факти, що розкривали суть нацистської політики, було зупинено антинацистську пропаганду. На початку вересня 1939 р. німецький посол у Москві Ф. В. фон Шуленбург повідомляв в імперське міністерство закордонних справ, що несподівана зміна політики радянського керівництва після декількох років активної антинімецької пропаганди погано сприймалася в СРСР. Він зазначав, що «Пресу як підмінили. Не тільки припинилися всі випадки проти Німеччини, але й події зовнішньої політики, які доводяться до населення, ґрунтуються в переважній більшості на німецьких повідомленнях, а антинімецька література вилучається з книжкового продажу...». Радянський уряд, – за словами посла, – завжди майстерно впливав на своє населення і після заключення пакту з Німеччиною «також не скупився на необхідну пропаганду» [2, с. 165]. Після пакту про ненапад посольство Німеччини в Москві й імперське міністерство закордонних справ шукали можливість звинуватити СРСР у «нелояльності», тому з початком Другої світової війни, коли йшлося про міжнародні події, радянські газети розміщували зведення бойових дій у такій формі, яка б не зачепила офіційний Берлін. Про німецьких нацистів почали писати тільки як про членів націонал-соціалістської робочої партії Німеччини, а слово «фашист» зникло зі сторінок радянського друку. Якщо до серпневого 1939 р. пакту радянським людям упродовж багатьох років належало засуджувати жахи нацизму і кожним написаним словом клясти Гітлера, то після підписання вищезгаданого документа рік і вісім місяців доводилося вірити в те, що Німеччина зазнала більше несправедливості, ніж творить сама. М. Пришвін 5 жовтня 1939 р. записав в щоденнику: «Відкривається політика, схожа на боротьбу двох звірів. Підступність надзвичайна, але дипломатичні, військові та мисливські хитрощі, – явище звичайне між тваринами» [2, с. 167].

Щоправда, починаючи з весни 1941 р., радянська пропаганда, хоч і дуже обережно, але знову починає проводити певні кроки щодо агітації проти нацистської Німеччини та її союзників. Так, 5 травня 1941 р. під час виступу в Кремлі перед випускниками військових академій після урочистої частини Й. Сталін сказав: «Зараз,... коли ми стали сильними – необхідно перейти від оборони до наступу. Проводячи оборону нашої країни, ми зобов'язані діяти наступальним чином. Від оборони перейти до військової політики наступальних дій. Нам необхідно перебудувати наше виховання, нашу пропаганду, нашу агітацію, наш друк у наступальному дусі» [3, с. 162]. Проте розпочата підготовка до перебудови спрямованості пропаганди і агітації, не вийшла із ембріонального стану. Навпаки для широкого загалу за тиждень до 22 червня, 14 червня 1941 р. в газеті «Правда» було надруковано заяву ТАРС, де наголошувалось, що Німеччина й СРСР дотримуються умов пакту про ненапад, тому чутки про імовірну війну між ними є брехливими та провокаційними [3, с. 361].

Таким чином, радянська пропаганда, сама того не бажаючи, напередодні нападу нацистської Німеччини на СРСР, дезорієнтувала радянське населення.

Список використаних джерел

1. История ВКП(б). Краткий курс / под ред. Комиссии ЦКВКП(б). Москва, 1938. 351 с.
2. Невежин В. А. Метаморфозы советской пропаганды в 1939-1941 годах. *Вопросы истории*. 1994. №8. С.164-171.
3. 1941 год: В 2 кн. Кн. 2 / сост. Л. Е. Решин и др.; под ред. В. П. Наумова; вступ. ст. акад. А. Н. Яковлева]. Москва: Междунар. фонд «Демократия», 1998. 752 с. [«Россия. XX век. Документы» / под ред. акад. А.Н. Яковлева].

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ**

**Збірник статей і матеріалів
Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції**

**ПНПУ імені В.Г. Короленка
Кафедра культурології
та методики викладання культурологічних дисциплін**

6-7 листопада 2019 року

Редактор-упорядник – *Віта Дмитренко*

Українська, англійська мова

Здано до набору: 26.09.2019

Підписано до друку: 17.10.2019

Формат: 60x84/24

Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 11,2. Вид. №1574

Наклад: 50 примірників

*Віддруковано: ПНПУ імені В. Г. Короленка
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовників
і розповсюджувачів видавничої продукції.
Серія ДК №3817 від 01.07.2010 р.*