

Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка

Факультет технологій та дизайну

Кафедра культурології

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

**V Всеукраїнського круглого столу
здобувачів освіти**

«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ»

27 квітня 2023 року



**АКТУАЛЬНІ
ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

*Збірник матеріалів
V Всеукраїнського круглого столу
здобувачів вищої освіти*

27 квітня 2023 року

Полтава–2023

УДК 008(062)

A43

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка
(протокол №11 від 27 квітня 2023 р.)

Редакційна колегія :

Олександр ЛУК'ЯНЕНКО – доктор історичних наук, завідувач кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (голова);

Віталій ДМИТРЕНКО – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Віта ДМИТРЕНКО – кандидатка історичних наук, доцентка кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Рецензенти : *Світлана ЗАВАЛІЙ* – кандидатка філологічних наук, директорка Полтавського літературно-меморіального музею Панаса Мирного.

Наталія СУЛАСВА – докторка педагогічних наук, професорка кафедри музики ПНПУ імені В. Г. Короленка.

A43 Актуальні проблеми культурології: Збірник матеріалів V Всеукраїнського круглого столу здобувачів вищої освіти (27 квітня 2023 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2023. 134 с.

Всеукраїнський круглий стіл здобувачів вищої освіти «Актуальні проблеми культурології» присвячений обговоренню актуальних проблем теорії, історії та практики сучасної культурології, зокрема: теоретичних проблем культурології; актуальних проблем культурології в історичному дискурсі; новітніх соціокультурних практик; питань розвитку мистецтва як чинника соціокультурної модернізації суспільства.

УДК 008(062)

Робота виконана у межах науково-дослідних тем кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка :

– «Полілог глобального та регіонального у формуванні соціокультурної ідентичності особистості» (номер державної реєстрації 0120U103840, науковий керівник – доцент Олександр Лук'яненко);

– «Концептуальні та технологічні основи інтеграції культурологічного й освітологічного знання в умовах професійної підготовки фахівців» – номер державної реєстрації УкрІНТЕІ 0122U200893 (науковий керівник – професорка Любов Кравченко).

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

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2023

© Автори статей, 2023

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА (<i>Лук'яненко Олександр</i>).....	6
<i>Амельченко Ксенія</i>	
ЕТАПИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ	8
<i>Андрух Любов</i>	
БІБЛІОТЕЧНІ ПОСЛУГИ В ІНТЕРНЕТ-МЕРЕЖІ (НА ПРИКЛАДІ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ІМЕНІ ПАНАСА МИРНОГО)	13
<i>Безпала Вікторія</i>	
МЕНЕДЖМЕНТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ УСПІХУ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ В ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРИ	16
<i>Го Юйчань</i>	
ХУДОЖНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СВІТОВІЙ АРХІТЕКТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	19
<i>Грінько Ірина</i>	
КЕРІВНИЦТВО ЗАКЛАДОМ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ	21
<i>Дюс Ярина</i>	
ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ІСМАЇЛА ГАСПРИНСЬКОГО ЯК ПРОВІДНИК КУЛЬТУРНОГО ТА СОЦІАЛЬНОГО РОЗВИТКУ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО НАРОДУ	25
<i>Ємець Аделіна</i>	
УРБАНІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯПОНІЇ : ЗРАЗКИ ТВОРЧОСТІ ДИЗАЙНЕРІВ ПРОСТОРУ	28
<i>Єрмакова Софія</i>	
РОЗВИТОК КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ ТА ОПШНЯНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ В ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ.....	36
<i>Забора Сергій</i>	
УКРАЇНСЬКА ВИШИВКА У МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ ПОЛТАВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА	42
<i>Іващенко Тамара</i>	
ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНИХ ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРИ	44
<i>Кербут Сергій</i>	
ПЕРСПЕКТИВИ ЗАСТОСУВАННЯ ВЕБ-ОРІЄНТОВАНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ЗАКЛАДАХ ПРОФЕСІЙНО-ТЕХНІЧНОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВІЙНИ ТА ПАНДЕМІЇ	48

<i>Клюшник Наталія</i>	
АНАЛІЗ КАРТИНИ «МЕНІНИ» ДІЕГО ВЕЛАСКЕС.....	52
<i>Коваль Катерина</i>	
ЛЯЛЬКА-МОТАНКА ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ	57
<i>Колісник Євгеній</i>	
ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРА» В ДОСЛІДЖЕННІ КОМПЕТЕНТІСНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ	60
<i>Костогриз Ілона</i>	
АРХІТЕКТУРНА СТИЛІСТИКА ТА МОТИВИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО	63
<i>Кулик Світлана</i>	
СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ НА СУМЩИНІ (КІНЕЦЬ ХVІІІ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТЬ)	67
<i>Кульбака Ольга</i>	
ПОБУТ ГОНЧАРІВ ОПІСНІ ДОБИ ДЕСТАЛІНІЗАЦІЇ	70
<i>Литвиненко Тетяна</i>	
МІЖНАРОДНІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОЄКТИ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО	73
<i>Лі Хайнін</i>	
СТИЛЬОВА ПАНОРАМА УКРАЇНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗРУШЕНЬ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	77
<i>Лоза Микола</i>	
МЕДІАГРАМОТНІСТЬ ПРАЦІВНИКІВ БІБЛІОТЕЧНОЇ СФЕРИ – ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ.....	80
<i>Малахіті Георгій</i>	
ТУРИСТИЧНИЙ РИНОК КІПРУ : ФУНКЦІОНУВАННЯ У МЕЖАХ ЄС, ПОСТПАНДЕМІЧНІ НАСЛІДКИ ТА ПРІОРИТЕТИ ЗРОСТАННЯ НА ТЛІ ВІЙНИ В УКРАЇНІ.....	82
<i>Найденко Тарас</i>	
ЗОБРАЖЕННЯ ПОБУТУ ОСВІТЯН УРСР ДОБИ «ВІДЛИГИ» У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА	84
<i>Пасько Андрій</i>	
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	88
<i>Перехрест Софія</i>	
ВІДОБРАЖЕННЯ ІДЕЙ ФЕМІНІСТИЧНОГО РУХУ У ТВОРЧОСТІ ЛУЇЗИ БУРЖУА.....	89

Подаляко Анна	
МОЛОДІЖНІ СУБКУЛЬТУРИ ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ	92
Пятак Олександра	
БОГОШУКАННЯ У ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....	95
Романенко Мирослава	
ЕТАПИ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИЦІ НАЇВНОГО МИСТЕЦТВА МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО	98
Рудь Анастасія	
ВПЛИВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ДУХОВНЕ СТАНОВЛЕННЯ СУСПІЛЬСТВА	105
Слухай Ольга	
ПОХОВАЛЬНІ ОБРЯДИ ЕПОХИ ПІЗЬНОГО ПАЛЕОЛІТУ ЯК ДЖЕРЕЛО РЕКОНСТРУКЦІЇ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ПЕРВІСНОЇ ЛЮДИНИ.....	108
Сюй Юесюань	
БОТАНІЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ЖАНР ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА. .	110
Тарасовська Таїсія	
ОБЕРЕГОВА СИМВОЛІКА У ЛІНОГРАВІЮРАХ КАТІ МИХАЙЛОВОЇ- ВАШКОВИЧ	112
Тернавчук Юлія	
ДИСКУСІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ ЩОДО УКРАЇНСЬКОСТІ ПОВІСТЕЙ МИКОЛИ ГОГОЛЯ..	115
Тетянін Ігор	
ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ КЕРІВНИКІВ КОЛЕКТИВІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ ВИРОБІВ З БАТИКУ	117
Тітенко Ілона	
ГОНЧАРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ.....	121
Ткаченко Надія	
СПЕЦИФІКА ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ ПРИОРІЛЬСЬКОЇ ВИШИВКИ.....	124
Федоренко Вікторія, Чуркіна Вікторія	
ГЛОБАЛЬНИЙ МЕДІАДИСКУРС ПРО ВІЙНУ В УКРАЇНІ	126
Хорольська Анжела	
ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНИХ РІШЕНЬ У БУДІВНИЦТВІ ФЛОРЕНТІЙСЬКИХ ПАЛАЦЦО ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ	130

ПЕРЕДМОВА

27 квітня 2023 року студенти та викладачі кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка з успіхом провели V Всеукраїнський круглий стіл здобувачів вищої освіти «Актуальні проблеми культурології». Захід об'єднав 60 учнів шкіл, студентів, магістрантів та аспірантів з Горішніх Плавнів, Кременчука, Ніжина, Одеси, Олександрії, Полтави, Сум та Харкова. Традиційний для кафедри захід став дискусійним майданчиком для обміну думок молоді з теоретичних питань культурології, актуальних проблеми культурології в історичному дискурсі, новітніх соціокультурних практик та з розгляду мистецтва як чинника соціокультурної модернізації суспільства.

На головній панелі круглого столу упродовж двох годин свої наукові здобутки представляли здобувачі освіти різних спеціальностей. Так, здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти Луганського національного університету імені Тараса Шевченка Володимир Смірніцький охарактеризував головні етапи професійно-джазової освіти музикантів в Україні, а його колега Дмитро Луценко описав творчу спадщину Ежена Ізаї та її значення для України.

Здобувачки другого (магістерського) рівня вищої освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Тетяна Литвиненко та Любов Андрух поділилися науковим осмисленням практичного досвіду культуролога (на розсуд молодіжної наукової спільноти були представлені доповіді «Міжнародні соціокультурні проекти Полтавської обласної універсальної наукової бібліотеки імені І. П. Котляревського» та «Бібліотечні послуги в інтернет-мережі (на прикладі Полтавської обласної бібліотеки для дітей імені Панаса Мирного»)).

Культурологічні дослідження презентували здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої церковної освіти Полтавської місіонерської духовної семінарії Анастасія Рудь («Вплив сакрального мистецтва на духовне становлення суспільства») та здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Одеського національного університету імені І. І. Мечникова Георгій Малахиті («Туристичний ринок Кіпру: функціонування у межах ЄС, постпандемічні наслідки та пріоритети зростання на тлі війни в Україні»).

Родзинкою цьогорічного симпозіуму стала участь учнів-членів МАН у роботі конференції. Своїми науковими пошуками зі старшими колегами поділилася учениця 9 класу Кременчуцького ліцею №4 «Кремінь» Кременчуцької міської ради Софія Єрмакова («Розвиток кримськотатарської та опішнянської орнаментики в історико-типологічному контексті»). А її полтавська колега Ярина Дюс, учениця 8 класу Ліцею № 21 «Надворсклянський» Полтавської міської ради, розповіла про видавничу діяльність Ісмаїла Гаспринського як провідника культурного та соціального розвитку кримськотатарського народу.

Наукова дискусія тривала завдяки аналітичним питанням науковців кафедри доцентів Віталія Дмитренка, Віти Дмитренко, Алли Литвиненко та Ренати Винничук. До обговорення виступів активно долучалися студентки Олександра Пятак, Анастасія Кочерга та інші учасники наукового зібрання.

Конференція продемонструвала актуальність та затребуваність наукових тем кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка «Полілог глобального та регіонального у формуванні соціокультурної ідентичності особистості» (номер державної реєстрації УкрІНТЕІ 0120U103840 (науковий керівник – Олександр Лук'яненко) та «Концептуальні та технологічні основи інтеграції культурологічного й освітологічного знання в умовах професійної підготовки фахівців» – номер державної реєстрації УкрІНТЕІ 0122U200893 (науковий керівник – професорка Любов Кравченко).

Олександр ЛУК'ЯНЕНКО

Амельченко Ксенія

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – Л. Кравченко)

(м. Полтава)

ЕТАПИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ

Український народ має багату історію та культурне спадщина, яка складалася на протязі багатьох століть. Історія України тісно пов'язана з історією її сусідніх країн та європейської історії в цілому. Історичний розвиток українського народу складається з кількох етапів, які відіграли важливу роль у формуванні його ідентичності :

1. Давньоруський період (IX–XIII ст.) – цей період характеризується формуванням Київської Русі як держави, яка об'єднала різні українські землі. У цей час формувалася рання українська культура, мова та релігія, які стали визначальними складовими національної ідентичності.

2. Час козаччини (XV–XVIII ст.) – цей період характеризується створенням козацьких політичних утворень та боротьбою за незалежність України. Козацька ідеологія та традиції стали важливими складовими української ідентичності.

3. Період залежності від Росії (XVIII–XIX ст.) – цей період характеризується відсутністю політичної незалежності та залежністю від Росії. Український народ протистояв російській імперії шляхом розвитку своєї культури, мови та національної свідомості.

4. Незалежність України (1991 р. та після) – цей період характеризується остаточним здобуттям політичної незалежності та формуванням української нації [1, с. 23–24].

З історичних джерел відомо, що формування українського етносу відбувалося в Середній Наддніпрянщині в період IX–XV століття. Однак, на думку І. Лисяка-Рудницького, «початків формування української нації треба шукати в період розпаду Київської держави», проте вона викристалізувалась у Галицько-Волинському королівстві та Великому князівстві Литовському.

Після Люблінської унії в умовах утвердження католицизму та безперервного духовного і матеріального гноблення українська нація зберегла свою ідентичність завдяки народному християнству, яке увібрало релігійні думки самобутньої української нації. М. Грушевський у своїх працях стверджував, що хліборобська праця зумовила специфіку релігії українських

етносів. «Місячний календар, – писав він, – це кістяк, риштування, до якого кріпляться релігія, поезія, різні акти громадського життя. М. Грушевський твердить, що народне християнство є релігією українського народу і що воно це магічний натуралістичний світогляд. Результат злиття і взаємопроникнення з християнськими та іншими релігійними уявленнями [3, с. 84].

Там, де офіційне християнство стало народною мовою, саме сільський священик використовував народну мову у своїх щоденних справах і щотижневих проповідях, а вчення, яке він проголошував, було як національним, так і універсальним. Своїми проповідями він формував в українців почуття національної гідності, а також поширював знання про славне минуле княжої доби. З середини XVI ст. розпочалася активна національно-визвольна боротьба проти панування аристократії. Ця боротьба козаків, яка раз по раз переростала у збройний конфлікт, завершилася за часів Б. Хмельницького.

Козацька республіка в середині XVII ст. зрештою утворилася демократична країна, яка прийняла республіканську форму правління (Гетьманщина). На думку французького соціолога Д. Шнаппера, «війна, протистояння небезпеці із зовнішніми чинниками пробуджують свідомість етнічних груп та народжують спільноту, що усвідомлює власну самобутність».

Козацтво середини XVI ст. об'єднало українське суспільство в справі релігійно-національної боротьби. Упродовж століття козак став ключовою постаттю в національній свідомості українців. Ще майже століття Гетьманщина була центром політичного життя українців, які в нових умовах відстоювали свою самобутність» [4, с. 83].

Поступова інкорпорація Гетьманщини московським царизмом спричинила значні зміни в культурі та релігії українців. Їх релігійні та культурні інституції поступово поглинали російське дворянство та козацтво. Ці зміни сприяли формуванню єдиної української селянської культури під владою російської аристократії. Новоутворені заклади в Росії залучали викладачів і випускників Києво-Могилянського, Чернігівського, Переяславського та Харківського колегіумів. Вони також вербували освічених священиків Української Православної Церкви для служіння у віддалених районах імперії.

Україна має давню традицію християнства, яке бореться з католицизмом. Проте українське християнство повільно перетворилося на засіб поширення російського імперіалізму через включення багатьох культурних цінностей з Європи. Це було пов'язано з тим, що значна кількість інтелектуалів, які зазнали впливу європейської цивілізації, передали свої переконання величезній Російській імперії.

Національне відродження кінця XVIII ст. відбувалося під впливом Великої французької революції та ідей німецького філософа Гердера. Французька революція сприяла поширенню ідей про права особи й про те, що носієм

суверенітету є народ; водночас завойовували визнання народна мова, звичаї, традиції [5, с. 73].

За Гердером, конкретні народності мають свої цивілізації. Українська інтелігенція кінця 1700-х років вивчала мову, фольклор та історію свого народу. Також акцентували увагу на виявленні складових національної ідентичності. Чимало шляхтичів Лівобережжя наприкінці XVIII століття почали приділяти більше уваги історії козацтва. А поява «Історії Русів» значно посилила інтерес до української минушини. Воднораз українські інтелектуали того часу намагалися перетворити місцеву розмовну мову на головний засіб самовираження всіх українців. Першим твором, написаним мовою селян, була «Енеїда» І. Котляревського. Публікація 1798 р. цього твору знаменувала появу української мови як літературної. Провідна роль у поширенні літературної української мови й становленні національної ідентичності на початку XIX ст. належить харківським романтикам. Більшість цих молодих українських інтелектуалів проживала в Слобідській Україні та була пов'язана з Харківським університетом. На думку американського вченого Б. Андерсона, «вживання цієї мови стало вирішальною стадією у формуванні української національної свідомості».

Багаторічна просвітницька та літературна діяльність попередніх поколінь української інтелігенції призвела до проголошення Української Народної Республіки. Зацікавившись теоріями Геллерта Гердера, українська інтелектуальна еліта зосередилася на розвитку власної літературної мови та поширенні освіти в країні. Незважаючи на цей факт, наприкінці 1800-х років вони все ще становили лише невелику частину населення. Тоді в середовищі національної інтелігенції формуються впливові громадські організації, зокрема такі, як Кирило-Мефодіївське товариство, «Руська Трійця», Головна Руська Рада, Громада, «Просвіта» та Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка. В умовах громадянської війни в Російській імперії УНР була приречена через надмірний зовнішній тиск та внутрішні протистояння, насамперед прихильників соціалістичної і націоналістичної ідеологій. На думку американського історика Р. Шпорлюка, саме боротьба комунізму й націоналізму визначила долю України на початку XX століття [2, с. 82].

Д. Дорошенко, який був активним учасником Української революції 1920-х років, аналізуючи події того часу, дійшов висновку: «Незважаючи на біль і розчарування втрати незалежності, вони ще більше зміцнили українське національне почуття, а ідею незалежність стала ідеалом і живим доказом». Підтвердженням висновків Д. Дорошенка є відчайдушний збройний опір комуністичній системі на західноукраїнських землях у 1940–50-х роках. Учасники національно-визвольної боротьби усвідомлюють свою культурну відмінність від опонентів і відчувають свій зв'язок з усім українством, знаючи,

що сталінський режим поводитиметься з ними так само, як і в 20–30-х рр. У Східній Україні, тому вони боролися до останнього подиху.

Національне відродження другої половини 80-х – початку було добре підготовлене зусиллями української інтелектуальної еліти попередніх років.

Важливу роль у процесі національного відродження відіграв український дисидентський рух. «Шістдесятники» як осередок українського дисидентства також прагнули громадянських свобод і національних прав. Скориставшись можливостями, що виникли в другій половині 1980-х років, українська інтелектуальна еліта розпочала процес національного відродження шляхом формування опозиційних структур. Народження цих перших громадсько-політичних організацій відбувалося за участю невеликої групи людей із числа творчої та наукової інтелігенції, для яких людська гідність, прагнення до свободи та справедливості були фундаментальними цінностями [3, с. 44].

У 1988 році в Україні утворилися дві політичні партії. Перша, Українська Гельсінська спілка, дотримувалася радикальних комуністичних переконань, що виникли під час боротьби 1940-х і 1950-х років. Воно знайшло підтримку в Західній Україні. Другу партію заснували митці та письменники в Україні; її метою було відродження мови та культури країни. В її основі було прагнення до більшої автономії від партійно-радянської системи, очолюваної частиною керівництва країни. Спочатку за сприяння СПУ утворилося Товариство української мови імені Т. Шевченка. У вересні 1989 р. багато громадських організацій об'єдналися в Народний Рух України за перебудову. Ця подія об'єднала всі національні сили України.

Рух діяв на націоналістичній основі; вона мала на меті зміцнення національної гордості українців через заохочення їх до вивчення та використання рідної мови та культури. Вони також хотіли відродити культуру та історію своєї країни. Школи руху заохочували молодь розвивати любов до історії своєї країни. Крім того, школи та університети регіональних організацій Руху зосереджені на розвитку національної свідомості. Святкування ювілею українських соборів було повторюваною подією, яка надихнула на живий «ланцюг злуки» 21 січня 1990 року. Запорізьке козацтво було засновано в 500 році. У 1990 році багато українців відзначали 500-річчя свого козацтва в ряд великих подій. А від Львова до Києва на сотні кілометрів розтягнувся козацький похід.

У Західній Україні зріс інтерес до новітньої історії українського руху Опору. У цей час люди зосередили свою увагу на війні проти радянських військ 1940–1950-х років. Звернули увагу і на меморіали, які встановлені загиблим землякам. Це призвело до створення аматорами художніх вистав із використанням національної символіки. Хоча назва партії-держави мало змінилася, результати Руху були значними. На виборах депутатів Галицької,

Волинської та Київської рад у березні 1990 р. проголосувало від 40 до 60% виборців. На референдумі 1 грудня 1991 року програмні засади Руху підтримали понад 90% українців [6, с. 110].

Водночас результати виборів 1990 р. засвідчили, що українська національна свідомість була глибоко вкорінена на всіх верствах українського суспільства, переважно в Західній і Центральній Україні, а деінде – лише в інтелектуальній еліті. Тому, щоб виправдати мізерну підтримку українського народного руху на Донеччині, один із засновників крайових організацій краю В. Білецький у своїй монографії констатував, що «система цінностей мешканців Сходу України, яка в 1990-х рр. переважала в 2000 році, не вплинула на значну підтримку українського народного руху.

На Сході (Донбасі) люди мислять і діють не з міркувань етнічних, релігійних, культурницьких потреб, а швидше утилітарно, практично і прагматично». Акту проголошення незалежності України обумовлений інстинктом самозбереження. Розкриття правди про жертви голодомору 1932–1933 рр., масові розстріли НКВС у 20–30-х рр. на Східній та 40–50-х рр. на Західній Україні спонукало до переосмислення частиною комуністів своїх ідеологічних переконань. Подібно до того, як Гітлер був «найпотужнішим важелем у становленні єврейської держави», так і Сталін став потужним аргументом у проголошенні незалежності України.

Важливою запорукою успіху національної революції 90-х рр. є те, що НРУ очолили авторитетні особистості, для яких націоналізм як ідеологія був не тільки системою вірувань, а й формою культури та різновидом релігії. Проте, на думку Е. Сміта, «з досягненням політичної незалежності, спостерігається спад націоналістичного запалу, як тільки стає ясно, що націоналізм не має рецепту для швидкого економічного розвитку» [6, с. 110–111].

Національна ідентичність України формувалася в процесі релігійного та політичного впливу зі Східної Європи. Це було зумовлено завоюванням Київської Русі монголо-татарським народом, що спричинило низку суспільно-політичних подій у регіоні. Україна зберегла свою ідентичність завдяки їхньому опору нав'язуванню латинської католицької релігії. Крім того, їхня національна ідентичність зберігалася через утиски гнобителів; ця віра у славне минуле Київської Русі підтримувала національну ідентичність України.

Після того, як російський царизм розгромив козацьку державу та русифікував їх, Україна продовжувала зберігати свою національну ідентичність завдяки опору русифікації та опору своїм поганським віруванням. Ці причини зумовили існування української національної ідентичності за допомогою ідей Йоганна Готліба Фіхте та Великої Французької революції, а також віри у славне минуле козацтва.

Список використаних джерел :

1. Гальчинський А. Глобальні трансформації: концептуальні альтернативи. Методологічні аспекти. Кив : Либідь, 2006. 173 с.
2. Горбань Т. Ю. Еволюція ідеї національного самовизначення в українській суспільно-політичній думці кінця ХІХ – першої чверті ХХ століть. Київ : ПІЕНД імені І. Ф. Кураса НАН України, 2010. С. 132–140.
3. Карвін В. Ідентичність українців: сучасні проблеми та перспективи вирішення. *Історія України*. 2003. № 2. С. 23–32.
4. Касьянов Г. Теорії нації і націоналізму. Київ : Либідь, 1999. 352 с.
5. Козловець М. А. Ідеологія як фактор формування національної ідентичності. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії* : зб. наук. праць / гол. ред. В. Г. Воронкова. 2007. Вип. 28. С. 91–99.
6. Кресіна І. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси : етнополітичний аналіз. Київ : Вища шк., 1998. 392 с.

Андрух Любов

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – В. Дмитренко)
(м. Полтава)*

БІБЛІОТЕЧНІ ПОСЛУГИ В ІНТЕРНЕТ-МЕРЕЖІ (НА ПРИКЛАДІ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ІМЕНІ ПАНАСА МИРНОГО)

Сьогодні інтернет – це невід’ємна складова життя сучасної людини. Для бібліотеки він створює нові можливості у використанні ресурсів та задоволенні потреб користувачів. Зокрема, інтернет дозволяє залучити, поряд з традиційними, світові бібліотечні ресурси. Інтернет здатний забезпечити доступ до інформаційних ресурсів бібліотеки усім громадянам, що особливо актуально для осіб з обмеженими можливостями. Інтернет дає можливість покращити обслуговування користувачів, пришвидшити пошук необхідних книг. Інтернет також створює додаткові можливості для обміну досвідом, ідеями, врешті просто розширює межі спілкування [5, с. 26].

Охарактеризуємо приклади бібліотечних послуг, що базуються на використанні Інтернет-ресурсів.

Електронна пошта – це служба Інтернету, що дозволяє обмінюватися повідомленнями в електронному вигляді за допомогою комп’ютерних мереж [5, с. 26]. У Полтавській обласній бібліотеці для дітей ім. Панаса Мирного наявна електронна пошта, розміщена на сайті. Користувачі мають змогу у будь-

який час написати листа з пропозиціями, питаннями. Відповідальний за цей вид роботи працівник з відділу інформаційних технологій та електронних ресурсів обов'язково дасть відповіді на всі питання користувачів, а їхні пропозиції донесе до адміністрації закладу.

Використання мультимедійних сервісів. Крім стаціонарних форм роботи, бібліотека активно використовує для комунікації з користувачами віртуальний простір. Особливо це стало актуальним під час пандемії та встановлення карантинних обмежень. Так, бібліотека має власний канал у ТікТок. Тут рекламує себе як заклад, де працюють сучасні бібліотекарі, які підтримують популярні серед молоді тренди. У соцмережі Фейсбук молодшим користувачам та їхнім батькам у 2021 р. запропонували приєднатися до бібліотечного новорічного адвент-календаря. На бібліотечному Ютуб-каналі міститься багато корисних та пізнавальних відеороликів, серед яких : майстер-класи, огляди літератури, розвідки й інформаційні повідомлення, аудіо-книги.

Веб-сайт бібліотеки – це потужний інформаційний портал, який об'єднує всі інформаційно-бібліографічні ресурси, створені для освітніх, наукових, розважальних потреб [4]. На сайті є достатньо необхідної інформації, постійно оновлюють новин бібліотеки. Тут знаходимо «Мапу літературних подій», де користувачів знайомлять з різними куточками Полтавщини та книгами, в яких вони описані. Загалом у 2020 р. сайт бібліотеки відвідало 47030 осіб [1, с. 6].

Блог – це мережевий журнал чи щоденник подій, головний зміст якого – записи, зображення чи мультимедіа , що регулярно додаються. Його ще називають електронною газетою [5, с. 28]. Серед переваг блогів науковці називають : простоту створення, доступність і прозорість, неформальність, інтерактивність, швидкість поширення, регулярність оновлення інформації тощо [2].

Полтавська обласна бібліотека для дітей ім. Панаса Мирного веде наступні блоги : бібліографа, юриста, психолога. Користувачі мають змогу отримати фахову консультацію психолога та юриста. А для зворотного зв'язку працює електронна пошта «Запитай у фахівця».

Електронний каталог – це самостійний пошуковий апарат , який відрізняється від традиційного каталогу своїм особистим пошуковим середовищем [3, с. 296]. З січня 2011 року у бібліотеці ведеться електронний каталог, який містить усі види документів, що надійшли до її фонду а також ті, що пройшли ретрообробку. Каталог включає бази даних : «Періодичні видання», «Книги та брошури», «Статті», «Аудіовізуальні матеріали».

Соціальні мережі – це структура, що базується на людських зв'язках або ж взаємних інтересах. По-суті – це віртуальне об'єднання людей, де обмінюються певною інформацією [5, с. 29]. Спілкування з користувачами Полтавської обласної бібліотеки для дітей ім. Панаса Мирного відбувається у соціальних

мережах Facebook, Instagram, Telegram, TikTok. Так, у 2020 р. переглядів YouTube каналу склало 56243, підписників – 383. Станом на 01.01.2021 р. підписників сторінок соцмереж (Facebook (група + сторінка), Instagram, Telegram канал) – 2317 осіб [1, с. 6].

Під час карантину бібліотекарями було організовано онлайн-групи на платформі Інтернет-сервісу «Viber» («Абонемент ПОБД», «Шпаргалка для навчання», «Школа раннього розвитку»), де розміщувалася інформація про онлайн-заходи та активності, які будуть відбуватися в бібліотеці найближчим часом, медіапродукти на допомогу вчителям у викладанні шкільної програми. Результатом створення груп є: постійний зв'язок з користувачами; своєчасне інформування; збільшення кількості переглядів медіапродуктів, віртуальних занять тощо.

Сьогодні для багатьох бібліотек є звичними нові послуги, сервіси та інформаційні довідки, які надаються онлайн. І вже важко уявити нашу діяльність без Інтернет-простору, мобільного зв'язку чи відокремленою від соціальних мереж та інтернет-спільнот. Бібліотеки активно ведуть власні сторінки, спілкуються в професійних чатах, месенджерах, рекламують свої послуги, тримають постійний зв'язок із читацьким активом, створюють блоги і таке інше. Саме тому, 2022 року був створений та запущений в мережу професійний методичний блог для спілкування, обміну думок, вражень, пропозицій і зауважень. МЕТОД (Мультимедійна Енциклопедія Твоїх Оригінальних Думок) – це, перш за все, платформа для спілкування.

Отже, сучасна дитяча бібліотека повноцінно використовує доступні інтернет-ресурси, що дає можливість поширювати діяльність за межами закладу, проводити віртуальні виставки, публікувати відеосюжети, створювати електронні каталоги тощо. А значить – залучати до бібліотеки нові категорії користувачів і покращувати обслуговування вже існуючих.

Список використаних джерел :

1. Звіт про роботу Полтавської обласної бібліотеки для дітей ім. Панаса Мирного за 2020 рік. Полтава : ПОБД, 2021. 33 с.
2. Мар'їна О. Ю. Веб-технології в бібліотеках : нові можливості розвитку комунікаційного середовища. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2012. Вип. 36. С. 105–114.
3. Ніколаєв І. В., Криворучко Н. В. Використання сучасних інформаційних технологій у роботі бібліотек. *Наукові праці Кіровоградського національного технічного університету. Економічні науки*. 2015. Вип. 27. С. 294–301.
4. Офіційний сайт Полтавської обласної бібліотеки для дітей ім. Панаса Мирного. URL : <https://odb.poltava.ua>.
5. Сучасний інформаційний потенціал бібліотеки. Методичні поради. Ромни, 2017. 38 с.

Безпала Вікторія

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – Р. Винничук)
(м. Полтава)*

МЕНЕДЖМЕНТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ УСПІХУ НАРОДНИХ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ В ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена дослідженню ролі менеджменту в успішній діяльності народних музичних колективів в закладах культури. Розглянуто теоретичні засади менеджменту та їх вплив на розвиток творчості та продуктивність колективів народної музики.

Ключові слова : менеджмент, народна музика, музичний колектив, заклади культури, успіх.

Успіх народних музичних колективів в закладах культури залежить не лише від творчого потенціалу музикантів, але й від ефективного менеджменту. Менеджмент є важливим інструментом, який дозволяє керівництву забезпечити стабільність та ефективність діяльності колективу, а також просувати його на ринку та залучати нових шанувальників.

Менеджмент в народних музичних колективах є ключовим фактором, який забезпечує успішну діяльність цих колективів в закладах культури. Менеджмент – це процес планування, організації, керування та контролю ресурсами з метою досягнення поставлених цілей. У народних музичних колективах менеджмент повинен відповідати специфіці їх творчої діяльності.

Менеджмент включає в себе комплекс знань, навичок та методів, які допомагають ефективно керувати проектами, організаціями та групами людей. У сфері народної музики менеджмент виконує важливу роль у забезпеченні успіху колективу, враховуючи творчість та продуктивність музикантів [1].

Однією з теоретичних засад менеджменту є планування. Воно дозволяє керівництву належним чином організувати роботу колективу, встановити мету та напрямок діяльності. Крім того, планування дає можливість прогнозувати можливі ризики та використовувати ресурси ефективно. Планування є ключовим етапом у процесі розвитку народних музичних колективів. Завдяки йому керівництво може визначити найбільш оптимальний шлях досягнення мети та визначити необхідні ресурси. Важливою складовою планування є розробка стратегії розвитку колективу на майбутнє. Це дозволяє визначити потреби та очікування аудиторії, а також залучити нових шанувальників. До інших теоретичних засад менеджменту, які використовуються в діяльності народних

музичних колективів, можна віднести контроль та координацію роботи, управління змінами, маркетингові стратегії тощо. Всі вони є важливими інструментами у забезпеченні успішної діяльності колективу та досягненні його цілей.

Іншою важливою засадою менеджменту є організація. Керівництво повинно організовувати роботу музикантів, встановлювати правила та стандарти діяльності, розподіляти обов'язки та відповідальність. Ефективна організація дозволяє уникнути зайвих витрат часу та зусиль, збільшує продуктивність та якість роботи колективу. Для досягнення успіху в діяльності народного музичного колективу, крім планування та організації, важливою засадою менеджменту є контроль. Керівництво повинно стежити за ходом робіт та вживати заходів для попередження можливих проблем. Контроль також дозволяє оцінити результати діяльності та внести необхідні корективи. Правильно налаштований контроль забезпечує стабільність та надійність роботи колективу, що є важливим елементом успішної діяльності на ринку.

Для ефективного менеджменту народних музичних колективів важливо також звернути увагу на комунікацію. Взаємодія між керівництвом та музикантами повинна бути якісною та двосторонньою. Комунікація допомагає зменшити можливість непорозумінь та конфліктів, покращити зв'язки в колективі та з зовнішніми партнерами [2].

Не менш важливим є також стратегічне планування діяльності колективу на довгострокову перспективу. Керівництво повинно бути здатне визначати основні напрямки розвитку колективу, розробляти стратегічні плани та прогнозувати ризики. Це допомагає забезпечити стабільність та стійкість діяльності колективу у майбутньому. Крім того, важливо не забувати про постійне самовдосконалення та розвиток колективу. Керівництво повинно стимулювати творчий розвиток музикантів та забезпечувати необхідні умови для їх професійного зростання. Також важливо враховувати потреби та вимоги аудиторії та ринку, адаптуватись до змін у музичній індустрії та використовувати нові технології.

Також важливою засадою менеджменту є мотивація. Керівництво повинно стимулювати творчий потенціал музикантів, надавати можливості для самовдосконалення, організовувати конкурси та інші заходи, що сприяють розвитку музикантів та збільшенню їхньої мотивації. Крім того, важливо підтримувати позитивний моральний клімат в колективі, створювати сприятливі умови для комунікації та співпраці між музикантами. Це дозволить не лише зберегти, але й зміцнити єдність та дружність у колективі, що є важливим фактором успішної діяльності. Менеджмент повинен мати ясну стратегію розвитку колективу, визначати цілі та завдання на короткострокову та довгострокову перспективу. Важливим елементом такої стратегії є планування

та контроль за виконанням завдань, що дозволяє забезпечити ефективне використання ресурсів та досягнення поставлених цілей.

Успішне управління народним музичним колективом включає в себе не лише музичні аспекти, а й різноманітні аспекти, пов'язані з менеджментом. Такі аспекти, як ефективне планування, організація та контроль, мотивація та створення позитивного морального клімату, мають вирішальне значення для досягнення успіху в діяльності народного музичного колективу.

Отже, використання засад менеджменту є важливим інструментом для успішної діяльності народних музичних колективів в закладах культури. Керівництво повинно забезпечувати ефективне планування, організацію та контроль, стимулювати творчий розвиток та забезпечувати якість комунікації.

Окрім того, ефективний менеджмент допомагає забезпечити фінансову стабільність народного музичного колективу. Керівництво повинно вміти ефективно розподіляти фінансові ресурси, забезпечувати бюджет на поточний та майбутній періоди, а також залучати додаткові джерела фінансування. Фінансова стабільність є дуже важливою для успішної діяльності народних музичних колективів. Витрати на оренду залів, придбання інструментів, костюмів, оплату зарплат та інших витрат можуть значно підірвати фінансову стійкість колективу. Тому, керівництво повинно мати ясний уявлення про фінансову ситуацію колективу та розробляти стратегії для її покращення. Крім того, менеджмент повинен вміти ефективно використовувати доступні фінансові ресурси, враховуючи потреби колективу та ринкові умови, щоб забезпечити його успішну діяльність та розвиток. Для залучення додаткових джерел фінансування, керівництво може залучати спонсорів, здійснювати благодійні акції, організовувати концерти та виставки тощо [3].

У підсумку, менеджмент є необхідним інструментом для забезпечення успіху народних музичних колективів в закладах культури. Ефективний менеджмент допомагає керівництву зберегти та розвивати творчий потенціал музикантів, забезпечити фінансову стабільність та ефективно взаємодіяти з публікою та конкурентами.

Список використаних джерел :

1. Маліновська В. О. Управління колективами народної музики : особливості, проблеми, шляхи вирішення. *Наукові праці Кіровоградського національного технічного університету*. 2018. Вип. 31. С. 170–175.
2. Савченко О. Формування ефективної системи управління народним музичним колективом в умовах закладу культури. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія : Педагогічні науки. 2020. №1. С. 47–51.
3. Чепурний О. В. Організація та управління народним музичним колективом. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Т. 32. № 1. С. 27–32.

Го Юйчань

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
(науковий керівник – О. Зав'ялова)
(м. Суми)*

ХУДОЖНІ ТЕНДЕНЦІЇ У СВІТОВІЙ АРХІТЕКТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Архітектурне мистецтво супроводжує людство з найдавніших часів. Перші споруди в первісному суспільстві створювали для захисту, проте вже тоді виокремлювались й спеціальні будівлі для культових обрядів. Зачатки архітектури, як виду мистецтва, появились на більш високому щаблі розвитку людства – у період стародавніх цивілізацій. Будівлі починають зводити не тільки за їх функціональної необхідності, а й за законами краси. Протягом історичного розвитку архітектура змінювалась в залежності від стилю епохи, а також функціональних завдань (оборонна, житлова, для виробничих цілей тощо) чи соціального статусу володаря.

Найбільшого стильового та функціонального різноманіття архітектура набуває, починаючи з кінця ХІХ – у ХХ столітті, коли поширюється стиль «модерн» у мистецтві. Характерним для цього стилю в архітектурі було використання стилізованої декоративності з багатством кривих ліній, нагромадженням декоративних елементів. Серед матеріалів частіше за все застосовували метал, залізобетон, скло та майоліку. Національними відгалуженнями європейського модерну були Ар Нуво (Бельгія), стиль Метро (Франція), Сецесіон (Австрія), Югенд-стиль (Німеччина), Ліберті (Італія), каталонський модернізм (Іспанія) тощо.

Значним напрямом архітектури країн Західної Європи у 1920-ті роки був «функціоналізм», що втілювався в архітектурній течії Баухауз (ідеолог та засновник - В. Гроппіус). Але функціоналізм містив багато протиріч. Наприклад, об'єкти Бруно Таута призначались для утилітарного використання, а для Л. ван дер Роє основними критеріями були техніцизм та раціоналізм. Іншим видатним представником цього напрямку був Шарль Едуард Жаннере, більш відомий як Ле Корбюз'є. Він увів важливі функціональні та формально-естетичні рішення, використовуючи «п'ять принципів»: дім на стовпах, сад на плоскому даху, вільне планування інтер'єру, горизонтально витягнуті вікна, вільну композицію фасаду.

У кінці 1920-х років у архітектурі виникає напрям «Ар-деко», що поєднав декоративність модерну, форми та структури функціоналізму й прийоми авангардного мистецтва. Представники цього руху прагнули до оновлення форм, що вимагало використання прийомів еkleктики, національної романтики,

неокласицизму, ар-нуво і протофункціоналізму. Маючи інтернаціональний характер, ар-деко не був пов'язаний з певною національною традицією. У Великобританії стиль застосовувався у будівництві та оформленні аеровокзалів, гаражів, електростанцій, великих кінотеатрів, дорогих готелів. Прийоми ар-деко застосовувались у павільйонах Всесвітніх виставок у 1937 році у Парижі та у 1939 році у Нью-Йорку (за проектами Б. М. Йофана).

Значної ваги в архітектурі у 1920-30-тих роках набули дві протилежні теорії – урбаністична та дезурбаністична. В 1940-ві роки від дезурбаністичних проектів з'явилась ідея розрізнення пішохідних і транспортних ліній, що стало важливим принципом сучасного містобудування. Поряд з цим, у 1930-ті роки виникає напрямок стрімлайн (*streamline*), натхненний аеродинамічним дизайном. У ньому підкреслюються вигнуті та заокруглені форми, довгі горизонтальні лінії, а іноді вводились й морські елементи. В подальшому стрімлайн вплинув на розвиток архітектурних течій, пов'язаних з біонікою.

У міжвоєнний та повоєнний період для архітектури Європи характерно полярне бачення завдань та естетики цього мистецтва. З одного боку, з більшим розмахом використовуються конструктивізм та функціоналізм, а з іншого, – їм протистоїть «органічна архітектура» (засновник Ф.-Л. Райт) з її акцентом на неповторність архітектурного образу та ідеєю проникнення будинку в природний пейзаж або навпаки.

У другій половині ХХ століття розвиток техніки та удосконалення якості матеріалів надає архітекторам небувалі можливості щодо розмаїття практичних рішень та художніх прийомів. Найпоширенішим типом будівництва у Західній Європі стають споруди, засновані на техніцизмі Л. міс ван дер Роє, художній образ яких можна визначити як «скляний паралелепіпед». У Німеччині також спостерігається поєднання функціоналізму, експресіонізму та органічної архітектури, в якому працював Г. Шарун (Шароун). У 1956–1960 роках в одному із кварталів Штутгарта за його проектом були побудовані два житлових будинки під назвою «Ромео» та «Джульєта», які вирізняються складним внутрішнім рішенням (на жодному поверсі не повторюється планування квартир та використовуються кімнати неправильної форми), а також взаємодією споруд із оточуючим ландшафтом.

В останні десятиліття ХХ століття різко змінюються уявлення архітекторів про об'єм і простір, що розширює їх творчі можливості. Мистецькі новації та архітектурні рішення цього періоду визначаються постмодерністськими пошуками і надзвичайним фантазійним підходом митців.

Наприкінці ХХ століття розвиток архітектури залежить не лише від стилю, а й від пластичних можливостей матеріалів, які втілюються в архітектурних формах. В останні десятиліття особливо актуальною стає проблема співвідношення національного та інтернаціонального в культурі

окремих країн. В умовах сучасного суспільства це складне питання викликає велику кількість нових завдань, у тому числі необхідність їх архітектурного вирішення.

Грінько Ірина

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – Р. Винничук)
(м. Полтава)*

КЕРІВНИЦТВО ЗАКЛАДОМ КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Стаття присвячена вивченню технологій, які застосовуються керівниками закладів культури для ефективного керування та забезпечення якісної культурної програми в епоху цифрових трансформацій. Розглядаються різні аспекти цифрових трансформацій, включаючи автоматизацію процесів, аналітику даних, роботизацію, використання соціальних мереж та інших онлайн-інструментів для залучення нових відвідувачів та підтримки існуючих.

Ключові слова : керівництво, заклад культури, цифрові технології, цифрові трансформації, онлайн-інструменти.

Керівництво закладом культури є складним завданням в будь-який час, однак в епоху цифрових трансформацій воно стає ще більш викликовим. Сучасні технології швидко змінюють культурну індустрію та підвищують очікування від громадян щодо доступності, інноваційності та розмаїтості культурних послуг.

Для успішного керівництва закладом культури в епоху цифрових трансформацій, керівники повинні мати розуміння та знання про технології, що використовуються в культурній сфері, і бути готовими до їх використання. Важливими аспектами є знання тенденцій та інновацій в галузі культури, здатність використовувати інструменти аналізу даних для вивчення потреб аудиторії та розуміння її поведінки в мережі, а також вміння користуватися соціальними мережами та іншими онлайн-інструментами для просування своєї культурної установки [1].

У наш час цифрові технології входять в життя кожного з нас, в тому числі і в культурну сферу. Цифрові технології змінюють підходи до організації роботи в закладах культури, що вимагає від керівників закладів культури адаптуватися до нових реалій. Для успішного керівництва закладом культури в епоху

цифрових трансформацій потрібні нові знання та компетенції, а також використання відповідних технологій.

Одним із головних завдань керівника закладу культури в епоху цифрових трансформацій є впровадження цифрових технологій в роботу закладу. Це може стосуватися як внутрішніх процесів управління закладом (наприклад, автоматизація обліку), так і зовнішніх процесів, пов'язаних з взаємодією зі споживачами культурних послуг (наприклад, створення онлайн-ресурсів для відвідувачів).

Окрім того, керівник закладу культури повинен мати чіткий розуміння маркетингових стратегій та вміння використовувати соціальні мережі та інші онлайн-інструменти для залучення нових відвідувачів. Важливо також бути в курсі останніх тенденцій у культурній сфері та розуміти, як вони можуть вплинути на роботу закладу.

Одним із важливих завдань керівника закладу культури є забезпечення доступності культурних послуг для різних груп населення. В епоху цифрових трансформацій доступність культурних послуг може бути забезпечена за допомогою онлайн-технологій та цифрових інструментів. Керівники повинні забезпечувати доступність культурних послуг для людей з інвалідністю та інших маломобільних груп населення, а також створювати умови для ефективної комунікації з аудиторією.

Одним з ключових аспектів успішного керівництва закладом культури в епоху цифрових трансформацій є здатність адаптуватися до швидкозмінюючихся умов ринку та забезпечення конкурентоспроможності. Це вимагає від керівника не тільки знань про інноваційні технології, але й уміння управляти змінами та впроваджувати нові ідеї.

Один з основних інструментів цифрового керівництва закладом культури є використання різноманітних програм та сервісів для автоматизації бізнес-процесів, аналізу даних та ефективного планування роботи закладу. Наприклад, використання систем управління відносинами з клієнтами (CRM) дозволяє керівництву закладу культури вести контроль над збільшенням клієнтської бази та підвищенням її лояльності [2].

Крім того, цифрові технології дають можливість керівництву закладу культури швидко реагувати на зміни попиту на послуги та формувати індивідуальні пропозиції для клієнтів. Наприклад, використання інтернет-реклами дозволяє залучати нових клієнтів за допомогою персоналізованих оголошень та ефективно аналізувати їх реакцію на рекламу.

Застосування цифрових інструментів для навчання та розвитку персоналу може бути великою перевагою для закладу культури. Наприклад, можна використовувати онлайн-курси, вебінари та інші цифрові формати навчання, які забезпечують доступність, ефективність та гнучкість у навчальному процесі.

Крім того, цифрові інструменти можуть допомогти керівнику в моніторингу ефективності роботи персоналу, а також у стимулюванні розвитку кар'єри співробітників через систему обліку досягнень та навчальних результатів. Використання цифрових технологій для залучення, навчання та утримання висококваліфікованого персоналу є ключовим фактором успіху у керівництві закладом культури в епоху цифрових трансформацій [3].

Класифікація цифрових трансформацій в роботі керівника закладу культури може бути досить широкою, оскільки ці трансформації впливають на різні аспекти роботи закладу культури. Проте, можна виділити декілька основних категорій цифрових трансформацій, які є ключовими для керівника закладу культури :

1. Цифрові технології управління закладом культури. Ця категорія включає в себе різні інструменти, які допомагають керівнику закладу культури краще контролювати різні аспекти діяльності закладу, такі як фінанси, робота персоналу, маркетинг, аналітика тощо. До цієї категорії можна віднести такі цифрові інструменти, як CRM-системи, електронні звіти та документообіг, електронні платежі та інші.

2. Цифрові технології взаємодії з аудиторією. Ця категорія включає в себе різні інструменти, які допомагають керівнику закладу культури легше залучати та взаємодіяти з аудиторією, зокрема з використанням соціальних мереж, мобільних додатків, електронної пошти тощо. Це дозволяє керівнику закладу краще розуміти потреби та очікування аудиторії та підвищує рівень задоволеності відвідувачів закладу.

3. Цифрові технології для покращення культурної програми. Ця категорія включає в себе різні інструменти, які допомагають керівнику закладу культури створювати та реалізовувати більш цікаву та різноманітну культурну програму, зокрема використання відеоінсталяцій, віртуальних турів, онлайн-виставок та концертів. Такі інструменти дозволяють розширити аудиторію та привернути нових відвідувачів, а також дозволяють пропонувати нові формати культурних подій. Завдяки цифровим технологіям керівник закладу культури може вивчати попит на різні культурні події та налаштовувати свою програму під потреби аудиторії.

4. Інструменти для поліпшення маркетингової діяльності закладу культури. Серед таких інструментів можна виділити соціальні мережі, електронні бюлетені, лендинги та інші онлайн-інструменти, які допомагають привернути більшу увагу глядачів та забезпечити високий рівень відвідувань.

5. Цифрові інструменти для забезпечення безпеки в закладі культури. До цієї категорії можна віднести встановлення відеоспостереження, системи контролю доступу, а також інші інструменти для забезпечення безпеки гостей та співробітників закладу.

6. Цифрові інструменти для збереження та розвитку культурної спадщини. Це можуть бути різноманітні онлайн-ресурси, веб-сайти, електронні каталоги, які допомагають зберігати та відтворювати культурну спадщину закладу культури [4].

У цілому, цифрові технології стають все більш важливим елементом в діяльності керівника закладу культури, допомагаючи підвищувати ефективність та конкурентоспроможність закладу, а також забезпечуючи більш широку та різноманітну культурну програму для глядачів.

Отже, можна зробити висновок, що в епоху цифрових трансформацій робота керівника закладу культури стає набагато складнішою та вимагає від нього високої компетентності та знань у галузі цифрових технологій. Необхідно вміти використовувати різноманітні інструменти для кращого управління закладом культури, залучення та утримання персоналу, покращення культурної програми, взаємодії з аудиторією тощо. Важливо зазначити, що успішна робота керівника закладу культури в епоху цифрових трансформацій залежить від його готовності до змін та навчання, а також від постійного вивчення та впровадження новітніх цифрових технологій у роботу.

Список використаних джерел :

1. Криштопа О. Керівник інноваційного закладу культури : компетентнісний підхід. *Мистецтво та культура в умовах цифрової трансформації суспільства*. 2020. №1(7). С. 100–106.

2. Малащенко О. Досвід впровадження цифрових технологій у діяльність культурно-мистецького закладу. *Історія і культура народів Причорномор'я*. 2021. №1(56). С. 94–99.

3. Петрова Т. Цифрові інструменти у діяльності керівника культурно-мистецького закладу. *Культура і національна безпека*. 2021. №12(2). С. 77–81.

4. Шеремета О. Цифрові технології як інструмент ефективного керівництва культурним закладом. *Культура України : погляд у майбутнє*. 2020. № 2(7). С. 54–59.

Дюс Ярина

учениця 8 класу Лицею № 21 «Надворсклянський»

Полтавської міської ради

(науковий керівник – О. Костенко)

(м. Полтава)

ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ІСМАЇЛА ГАСПРИНСЬКОГО ЯК ПРОВІДНИК КУЛЬТУРНОГО ТА СОЦІАЛЬНОГО РОЗВИТКУ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОГО НАРОДУ

В Україні проживають представники багатьох національностей і народів з притаманною їм самобутньою культурою, звичаями, традиціями. Серед них своє місце займає і кримськотатарський народ, історія та культура якого – унікальна, багатогранна і є невід’ємною частиною культури та історії України, власне, як і культура Гуцульщини чи Полісся.

Депортація та утиски кримських татар обмежили їх у території, у правах та свободах, їх культурному виявлені. В історії цього народу наскрізною лінією є багаторічне прагнення самореалізуватися в усіх сферах державного й громадського життя, особливо в системі освіти, в підготовці національних кадрів. Кримськотатарський народ було позбавлено національної, політичної, господарської, культурної та мовної цілісності; насильно утримуваний у місцях вигнання він був поставлений в умови асиміляції. Депортація супроводжувалася спрямованою руйнацією інститутів національної культури кримських татар.

Сьогодні, на жаль, історія повторюється не тільки для кримськотатарського народу, а і для українців. Утім, історія доводить, що за таких умов готовність людей до відстоювання власної національної гідності та прав лишень підноситься. Зростає й цікавість до видатних співвітчизників, перш за все до тих, які зробили вагомий внесок у справу утвердження національної самосвідомості. Для кримських татар такою особистістю став видатний просвітник Ісмаїл Гаспринський і його діяльність.

Він є фундатором нової кримськотатарської літератури, реформатором абетки рідної мови, талановитим письменником, автором оригінальних шкільних підручників та посібників, засновником та провідником прогресивного методу викладання в народних навчальних закладах, відомим та впливовим громадським і суспільно-політичним діячем у всьому мусульманському та тюркському світі. Особливе місце в діяльності Ісмаїл-бея була видавнича справа. Він став публіцистом, засновником національної періодики, видавцем літератури та підручників кримськотатарською мовою.

Актуальність обраної теми зумовлена ще тим, що безліч сторінок історії кримськотатарського народу, як і у цілому української історії, протягом багатьох десятиліть спотворювалися, фальсифікувалися або ж замовчувалися. Тільки з

проголошенням незалежності України були створені умови для правдивого, об'єктивного висвітлення історії.

Народився майбутній просвітник 8 березня 1851 р. в кримському селищі Авджикой у родині офіцера. Батько бачив хлопчика тільки військовим і наполіг на навчанні сина у відповідних установах. Але така кар'єра Гаспринського не вабила. Він вирішив присвятити своє життя національній освіті. Склавши відповідні іспити, пішов учителем у початкову школу.

Відданість культурі, мові й релігії свого народу органічно поєднувалася в душі молодого Ісмаїла з пристрасним прагненням освоїти всю розкіш європейської культури. У той період передові люди мусульманського світу вже ясно усвідомлювали необхідність оновлення громадського й духовного життя своїх співвітчизників.

Щоб поповнити знання й розширити культурний кругозір, двадцятирічний Ісмаїл у 1871-му вирушає до Парижа. Тут він не тільки одержав уявлення про новітні звершення західної цивілізації, а й усвідомив світовий масштаб мусульманського просвітницького руху, що проходив під гаслом синтезу східної духовності із західними науково-технічними та культурними досягненнями.

На останню чверть ХІХ ст. припадає розквіт письменницького таланту Гаспринського, який стає патріархом нової кримськотатарської літератури. Активно займався реформатор і науковою працею, зокрема у сферах історії, етнографії та писемної культури свого народу. У 1887 р. він входить до науково-краєзнавчої організації Криму – Таврійської губернської наукової архівної комісії, в якій виконав значну роботу з пошуку й вивчення літературних пам'яток середньовічного мусульманського Криму. На початку ХХ ст. створює ліберально-мусульманську кримськотатарську організацію «Іттіфак ельмуслімін» («Союз мусульман»).

Гаспринського надзвичайно турбує рівень освіти кримських татар. Його висновки про становище корінного народу Криму – кримських татар невітніші : «Час швидко плине, і ми залишаємося тими ж пасинками своєї землі, поступово втрачаючи навіть те, що було зроблено раніше для блага нашого народу».

Наприкінці ХІХ століття Ісмаїл Гаспринський і його однодумці почали боротьбу за освіту народних мас. Вони вбачали у ній порятунок народу від тиранії і доклав усіх зусиль для пробудження національної і мусульманської свідомості. Гаспринський – прибічник мусульманських цінностей, проте і в той же час він виступав за просвітництво. Тому у центрі його діяльності становище шкіл і вчителів. Дієвою відповіддю на хвилюючі просвітника питання стає джадидистська (від «усуль джадід» – «новий метод») реформа, котра, дякуючи Ісмаїлу, з часом була розповсюджена серед мусульман.

Це – реформування освіти мусульман у відповідності з передовими європейськими стандартами, створення єдиної тюркської літературної мови,

посилення громадської активності і покращення становища жінки-мусульманки, створення громадських та філантропічних спільнот, зміцнення зв'язку між тюркомусульманськими народами. Головною метою навчання Ісмаїл-бей вважав виховання мислячих, громадсько-активних людей, морально готових зберігати й розвивати національні цінності. Це положення є основою його поглядів на виховання учнів у новометодних школах.

Однією зі справ життя просвітника стала видавнича діяльність. Саме вона була покликана стати основним засобом міжкультурного спілкування ісламського світу з християнським Заходом. У 1883 р. Гаспринський засновує і редагує в Бахчисараї першу газету «Терджіман – Переводчик», що виходила паралельно кримськотатарською та російською мовами.

Тижневик розповідав татарам і іншим народностям про проблеми мусульман Криму і всієї імперії. Водночас у ній систематично друкувалися матеріали, що знайомили мусульман Криму з подіями світового політичного та культурного життя. Ця газета стала своєрідним вікном у великий світ для кримських татар. Гаспринський був майстром слова і виробив власний стиль, що вирізнявся своєю простотою, стислістю та зрозумілістю. Була саме така мова, за допомогою якої просвітник хотів об'єднати весь мусульманський світ. І дуже швидко тижневик став надзвичайно популярним серед населення.

Розширення кола читачів і авторів дало змогу розпочати видання тюркомовних журналів, зокрема й розрахованого на жінок «Алієм нісван» («Жіночий світ»). Видання містило поради з виховання дітей у європейському стилі, пропагувалась світська жіноча освіта і багато інших новацій, які багато хто з традиційного світу не сприймав.

Гаспринський не обмежився тільки двома виданнями, друкував у своїй Бахчисарайській друкарні підручники, навчально-методичні посібники, науково-педагогічну літературу рідною мовою, а також багато брошур, додатків до газети «Терджіман». Зокрема він підготував і кілька разів перевидав підручники «Ховадже-і суб'ян» («Вчитель дитини», 4 частини), «Кирает тюркі» («Тюркське читання»), «Сарф тюркі» («Тюркська граматика») [5, с. 47]. Ісмаїл визначив такі підходи до їх створення: написання рідною мовою; змістовність, доступність, логічність; урахування психічних і ментальних особливостей дитини, широке застосування народознавчого й краєзнавчого матеріалів; єдність з навколишнім світом, що сприяли б формуванню самостійної думки учня, та ілюстрацій, які будили б творчу думку дитини. Ці принципи розвивали національний та творчий потенціал кримськотатарського народу, який народжувався та ставав дедалі потужнішим.

Отже, Ісмаїла Гаспринського, письменника, педагога, культурного та громадсько-політичного діяча кримські татари справедливо називають «дідусем нації». Він став зачинателем справи національного відродження свого народу і її

лідером. Все життя Гаспринського було присвячено тому, щоб вивести свій народ з мороку. Своєю безцінною спадщиною І. Гаспринський не лише зробив внесок у культуру корінного народу Криму, а й заклав фундамент демократичних традицій кримськотатарського політичного руху, відіграв значну роль у справі організації і популяризації національної просвіти і виховання.

І сьогодні, коли українцям доводиться знову відстоювати свою незалежність, відстоювати своє право на самовизначення, боротися з мороком, як ніколи актуальною є діяльність просвітника і як ніколи актуально звучить сьогодні для нас його знаменитий девіз : «Єдність у мові, думках і справах!».

Список використаних джерел :

1. Гримич, В. Ісмаїл Гаспринський. Учора і сьогодні: (до 150-річчя видат. Кримськотатар. Просвітителя і громадського діяча). *Віче*. 2001. № 11. С.100–107.
2. Динікова Л. Ш. Публіцистичний спадок І. Гаспринського на сторінках газети «Терджиман». *Науковий вісник національного університету біоресурсів і природокористування України*. Серія : Філологічні науки. 2015. Вип. 225. С. 101–108.
3. Життєвий і творчий шлях – Ісмаїл Гаспринський (1851–1914). URL : https://ukrlit.net/textbook/10klas_14/57.html (дата звернення 04.03.2023 р.).
4. Ісмаїл Гаспринський : (1851–1914) просвітитель, громадський діяч, письменник . Сто найвідоміших українців. Київ, 2005. С. 309–314.
5. Кримськотатарський просвітитель Ісмаїл Гаспринський. URL : <http://www.migraciya.com.ua/news/open-forum/ua-tatar-educator-ismail-gasprinskii> (дата звернення 27.03.2023 р.).
6. Розвиток національно-визвольного руху кримських татар. URL : <https://culture.voicecrimea.com.ua/uk/rozvytok-natsionalno-vyzvolnoho-rukhu-krymskykh-tatar> (дата звернення 15.04.2023 р.).
7. Сергійчук В. Український Крим. Київ : Українська Видавнича Спілка, 2001. 304 с.

Ємець Аделіна

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – Л. Кравченко)
(м. Полтава)*

УРБАНІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯПОНІЇ : ЗРАЗКИ ТВОРЧОСТІ ДИЗАЙНЕРІВ ПРОСТОРУ

Після закінчення Другої світової війни зруйнована Японія починає активно відбудовуватися заново. Великий вплив на сучасну архітектуру надає російський авангард тих часів. Друга половина ХХ сторіччя наочно демонструє

його віяння в оформленні будівель. Японська архітектура і до сьогодні відрізняється геометризмом, строгістю, монолітністю загального вигляду, скромністю форм і всім тим, що прийнято називати конструктивізмом.

Архітектори Японії, створюючи щось нове, намагаються зберегти відчуття простору, що у місцевій культурі. Переосмислюючи російський авангард і зіставляючи його зі звичною японцям смисловою тріадою «тінь – проміжок – порожнеча», вони заснували свій унікальний стиль конструктивізму.

Наприкінці XIX століття, коли країна вступає на шлях модернізації та освоює свіжі будівельні технології, при реставрації Мейдзі вже використовується не лише камінь, а й цегла. Оновлений стиль сподобався всій країні і став використовуватися при будівництві державних установ та різних підприємств. Суворий стиль дизайну Заходу набув великої популярності – його застосовували для резиденцій та контор. Безліч фахівців із США та Європи працювали в Японії. 1879 року ціла група архітекторів закінчує Токійський технологічний коледж. У майбутньому вони зіграють основну роль будівництві по всій Японії (Сучасна архітектура Японії).

Політ фантазії, мікс древніх традицій та хай-тека допомагає японським архітекторам створювати, наприклад, повністю прозорі будинки або школи з басейнами із дощової води (*рис. 1–6*) (Дивовижна архітектура сучасної Японії).



Рис. 1. Початкова школа з басейном із дощової води



Рис. 2. Житловий будинок «Накагін Капсула» у Токіо



Рис. 3. Житловий квартал Намба Парк в Осаці



Рис. 4. Банк в Итабаси-Ку



Рис. 5. Повністю прозорий будинок архітектора Карасави

Японія завжди дивувала і дивуватиме мешканців інших країн! І неймовірна архітектура стоїть на одному першому місці у списку того, що вражає людей, які вперше відвідують цю країну (вражаюча сучасна японська архітектура; дивовижна архітектура сучасної Японії).



Рис. 6. Будівля Мікімото в Токіо

Після закінчення Другої світової війни Японія почала забудовуватися з неймовірними темпами. На той час архітектура та потреби японського населення змінилися. Зберігши традиційні засади, японські архітектори внесли нові елементи. Вони пов'язані з високою сейсмічністю острова. Окрім цих змін, варто згадати про вплив нових течій, тенденцій.

Географічні особливості Японії потребують детального підходу до будівництва будь-якої будівлі. Розвиток будівельних технологій, різноманітність матеріалів дозволяє забезпечувати населення надійним житлом, торговельно-розважальними комплексами. Поєднавши сучасні потреби та традиції, японські архітектори створили унікальну культуру в Японії.

З основних особливостей сучасної архітектури :

– *сейсмостійкість*. Одна з актуальних проблем регіону – часті землетруси та тайфуни. Тому встановлено чіткі норми щодо будівництва будівель у Японії. До них відносяться рівномірний розподіл маси конструкції, однорідність конструкцій та симетричність. Важливою особливістю будівництва є антисейсмічні шви, які поділяють будівлю на стійкі частини. Відповідні форми будівель : прямокутник, квадрат, коло та багатокутник;

– *даніна традиціям*. Незважаючи на численні сучасні технології, нові матеріали, в архітектурі простежується вплив традицій та звичаїв, характерних для японських будівель. Сюди відноситься простота форм, симетричність окремих деталей і, звичайно, гармонія з природою. Японці навіть в епоху скла та бетону живуть рука об руку зі світом флори та фауни;

– *досконалість у простоті*. Архітектори вміло поєднують прості та нехитрі форми з вишуканими деталями, які доповнюють одна одну;

– *комфорт*. На перше місце ставиться не зовнішній вигляд будівлі, а практичність та зручність такої забудови. Тому творці намагаються створювати не окремі об'єкти, а цілі райони, де панує гармонія між елементами.

Крім особливостей японської архітектури, варто звернути увагу на окремі приклади архітектурної досконалості в Японії.

Вокзал Кіото (рис. 7). Це один із важливих транспортних вузлів у Японії. Його збудували 1997 року. На вокзалі є багато місць, які дивують досі місцевих жителів, що вже говорити про туристів. Жителі Японії називають це місце містом у місті. На вокзалі розташовані багато ресторанів, магазинів.



Рис. 7. Вокзал Кіото

Школа зі скла у Канагаві (рис. 8). Ця будівля – філія технологічного інституту Канагави. Його спроектував японський дизайнер Джунья Ішігамі. Найцікавіше те, що у школі кожен відчуває свободу, не бачить перед собою перешкод. У такій будівлі учні не бачать перешкод розвитку можливостей.



Рис. 8. Школа зі скла у Канагаві

Комерційний центр Mikimoto House в Токіо (рис. 9). Неповторна будівля була спроектована японцем Тойо Іто. Порахувати поверхи досить важко, але комплекс налічує 24 поверхи. Основні матеріали – сталь, залізо та бетон. Таке поєднання забезпечує високу міцність конструкції та привабливий зовнішній вигляд (Сучасна японська архітектура).



Рис. 9. Комерційний центр Mikimoto House в Токіо

Дивлячись на конструкції деяких будівель, активно з'являються в Країні сонця, що сходить, просто дивуєшся винахідливості і фантазії японських архітекторів. Хтось вважає ці творіння плодом хворої уяви, хтось і зовсім збоченнями, а багато хто – справжніми шедеврами (Вигадливість японської архітектури : спотворення чи справжні шедеври).

У 60-ті роки зміну повоєнної реконструкції прийшов період інтенсивного розвитку. В цей час збудовано безліч унікальних будівель, спроектованих молодими архітекторами – учасниками руху «Метаболізм». Найбільш відомим представником цього стилю є капсульна вежа Накагін (1972) Курокави Кісе. Після півстоліття більшості будівель належить зникнути з землі – вони перебувають у аварійному стані, а чисельність населення Японії стрімко скорочується. Французький фотограф Жеремі Сутейра фотографує ці будівлі у контексті сучасного середовища, щоб зберегти пам'ять про цю архітектурну течію.

Після Другої світової війни Японія лежала у руїнах. За десятирічним процесом відновлення був період стрімкого зростання економіки, що тривав аж до нафтової кризи 1973 року. У розвитку міського будівництва значну роль відіграло нове покоління архітекторів, які створювали утопічні проекти, що випереджали свій час.

Метаболізм – це всесвітньо відома концепція, опублікована групою молодих митців (архітектори Курокава Кісе, Кікутаке Кієнорі, Макі Фуміхіко та Отака Масато, дизайнери Екуан Кендзі та Авадзу Кієсі, критик Кавадзое Нобору) в маніфесті «МЕТАБОЛІЗМ/196 Всесвітньої конференції з дизайну» (Токіо, 1960). Відповідно до цієї концепції, міста та будівлі розвиваються органічно, відповідно до динаміки суспільства та приросту населення, і принцип їх розвитку аналогічний клітинному метаболізму.

Рух «метаболізм» очолював архітектор Танге Кендзо (1913-2005). В основі розроблених молодими архітекторами будівель та комплексів лежав принцип біологічного метаболізму. Багато вихідців із цієї групи набули всесвітньої популярності. Наприклад, Макі Фуміхіко (нар. 1928) та Ісодзакі Арата (нар. 1931) удостоїлися Прітцкерівської премії (1993, 2019), яка вважається аналогом Нобелівської премії в галузі архітектури.

Капсульна вежа Накагін (1972) – одна з небагатьох будівель у стилі метаболізму, що збереглися до наших днів (*рис. 10*). Модель Накагін у кімнаті мешканця вежі Секіне Такаюкі. (23 липня 2016 р.) («Метаболізм»: стиль майбутнього японських архітекторів періоду економічного підйому).



Рис. 10. Капсульна вежа Накагін

Японська група, відома як «Метаболісти», запропонувала новий вид архітектури, що ґрунтується на цінностях пристосовуваності та змін. Їх далекоглядні проекти включали міста, що плавають в океані, і модульні вежі, побудовані у вигляді величезних спіралей або дерев, що гілкуються. Деякі з їхніх проектів були побудовані, але вони змусили архітекторів та дизайнерів мислити по-новому, реагуючи на темпи змін у суспільстві ХХ століття.

Будинки повинні були бути адаптованими та гнучкими, але сучасна архітектура з її любов'ю до важких матеріалів, таких як бетон, та високих конструкцій, таких як хмарочос, здавалося, прагнула створювати будинки, які

взагалі не могли адаптуватися. Тож нова архітектура має ґрунтуватися не на сталості чи передумовах модернізму, а на технологіях та адаптивності. Японська група започаткувала новий рух, щоб прийняти ці ідеї, і назвала себе метаболістами.

Метаболісти – подібно до британської групи Archigram (див. Archigram) – шукали способи створення гнучких структур, які могли б рости органічно (Метаболічна архітектура). Вони були досить честолюбні, щоб будувати величезні споруди, але, оскільки Японія була густонаселеним островом з населенням, що росте, хотіли найкращим чином використовувати доступну землю.

Список використаних джерел :

1. Вражаюча сучасна японська архітектура. URL : <https://bugaga.ru/interesting/1146757246-sovremennaya-yaponskaya-arhitektura.html>
2. Дивовижна архітектура сучасної Японії. URL : <http://adfave.ru/udivitel'naya-arhitektura-sovremennoj-yaponii-51-foto/>
3. Дивовижна архітектура сучасної Японії. URL : <https://fishki.net/2082802-udivitel'naya-arhitektura-sovremennoj-japonii.html>
4. Метаболізм : стиль майбутнього японських архітекторів періоду економічного підйому. URL : <https://www.nippon.com/ru/images/i00057/>
5. Метаболічна архітектура. URL : <https://inartdeco.com/metabolicheskaja-arhitektura/>
6. Пронь С. В. Історія Японії (від реставрації Мейдзі до сучасності : 1868–2009 рр.) : навч. посіб. Миколаїв : ЧДУ ім. П. Могили, 2010. 553 с.
7. Світ вражає : в Японії відкрився перший у світі музей цифрового мистецтва. URL : <https://www.volynnews.com/messages/v-yaponiyi-vidkryvsia-pershyy-u-sviti-muzej-tsyfrovoho-mystetstva/>
8. Сучасна архітектура Японії. URL : <https://jamato.ru/kultura-yaponii/96-sovremennaya-arkhitektura-yaponii>
9. Сучасна японська архітектура. URL : <https://on2architects.com/ru/sovremennaya-yaponskaya-arkhitektura.html>
10. Сучасне мистецтво Японії. URL : <https://www.legaltechnique.org/articles/kultura/sovremennoe-iskusstvo-yaponii-s-dnem-rozhdeniya-takasi-murakami-bull-novosti-v-fotografyah.html>
11. Сучасні японські художники та їх твори. URL : <https://perspectum.info/sovremennye-yaponskie-hudozhniki/>
12. Урбанізація по-японськи. URL : <https://urbankiev.com/urbanizatsiya-po-yaponski/>
13. Урбаністика : про що це з ким і для чого? URL : <https://www.prostranstvo.media/urbanistika-o-chem-jeto-s-kem-i-dlja-chego/>
14. Шевцова Г. В. Історія японської архітектури і мистецтва : навчальний посібник. Київ : Грані-Т, 2011. 232 с.
15. Шевцова Г. Історія японської архітектури і мистецтва : навч. посіб. для ВНЗ. Київ : Грані-Т, 2011. 231 с.

Єрмакова Софія

учениця 9 класу

Кременчуцького ліцею №4 «Кремінь»

Кременчуцької міської ради

(науковий керівник – О. Пропастина)

(м. Кременчук)

РОЗВИТОК КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ ТА ОПІШНЯНСЬКОЇ ОРНАМЕНТИКИ В ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Декоративне мистецтво будь-якого народу включає в себе різноманітні види візуальної культури : від оформлення костюма, до створення домашнього декору, як елементу художнього середовища інтер'єру. Духовна й матеріальна культура як Криму, так і Опішні є різнобічною, глибинною, невід'ємною частиною національного спадку України. Толерантне ставлення влади до корінних народів, які є вихідцями з нині окупованих росією територій, давало можливість відроджувати й примножувати їхні звичаї та традиції. Вагому роль у цьому відіграє декоративно-прикладне мистецтво, що уособлює художній і релігійний світогляд етносів, ілюструє у власній еволюції етапи етногенезу і генезис місцевих, регіональних і народних форм культури. Своєрідність декоративно-прикладного мистецтва поєднала в собі утилітарні та естетичні функції, які входять у систему етнічної, побутової та художньої культури. Воно є глибоко традиційним, що сягає корінням у давні часи [1, с. 368].

Кераміка – один із найважливіших різновидів ремесел, який упродовж багатьох століть був поширений на всій території України. Науковці традиційно виводять корені української кераміки з декоративно-ужиткового мистецтва первісних народностей, демонструючи взаємовплив стародавніх європейських культур [2, с. 143]. Так, із застосуванням випалу кераміку виготовляли у добу неоліту (VI – поч. IV тис. до н. е.), прикрашаючи прокресленими візерунками, відбитками шнура чи гребінця. За свідченням мистецтвознавців це мало естетичне значення та несло культурне навантаження. Загалом, глибина керамічного мистецтва України сягає часів родового ладу [3, с. 592] – існування шнурової (VIII – IV тис. до н. е.), лінійно-стрічкової (V тис. до н. е.) та ямково-гребінцевої (кін. IV – III тис. до н. е.) археологічних культур [4, с. 87]. Із формування національної кераміки від доби Середньовіччя та Нового часу вона набуває естетичних рис, пов'язаних з місцевими особливостями кожного регіону [5]. Керамічне мистецтво кримських татар і мешканців смт. Опішня увібрало в себе кращі досягнення гончарного виробництва сусідніх країн, відчуло вплив зарубіжних культур і збагатилось місцевим колоритом, традиціями і звичаями, пройшло етапи підйому і падіння, розвивається дотепер. У сучасному

середовищі, створення нових керамічних виробів неможливе без вивчення предметів декоративно-ужиткового мистецтва нації, до якого наразі залучено досить багато науковців, культурологів та мистецтвознавців. Проблеми, що постають перед ученими, які вивчають етнічну культуру, досить різноманітні. Хоча дослідження цих питань активно ведуться вже понад століття, ще й досі існують певні неточності щодо вивчення окремих етнокультурних категорій [6, с. 100].

Розглядаючи той факт, що жодна людина не може жити без відносин із іншими людьми, так само і жодна національна культура не здатна існувати в абсолютній ізоляції. Отже, можна зробити висновок, що кожна культура здатна як ділитися власними здобутками і цінностями, так і сприймати досягнення інших народів. Культура кримського народу не є винятком [1, с. 368].

Аналізуючи етапи становлення та розвитку кримськотатарського мистецтва, можна стверджувати, що історико-культурний розвиток Кримського ханства й розвиток керамічного виробництва цього регіону взаємопов'язані між собою. Перші археологічні дослідження у Криму і спроби аналізу, класифікації й опису знахідок були проведені наприкінці XIX ст., а вже 20–30-ті рр. XX ст. характеризуються більш масштабними працями з даної тематики. Найбільш ґрунтовні розвідки припали на другу половину XX ст.

Високого рівня і всебічного розвитку досягає керамічне виробництво Криму в епоху Середньовіччя. А. Якобсон у своїй праці «Середньовічний Крим» відтворює картину тогочасних житлових будівель у Криму, де зазначає, що крім гончарного, існувало також художнє керамічне виробництво. У XV–XVII ст. Крим переживає стрімкий бурхливий економічний і культурний розвиток. Активно виростають міста Бахчисарай – столиця Кримського ханства, Карасубазар, морський порт Гезлеве, які стали головними осередками кримськотатарських ремесел. На той час у Криму вже існувало близько 50 цехів, серед них і цех гончарів «Чельмекчілер» [7, с. 160]. Після анексії Криму у 1783 р. почався значний спад розвитку керамічного мистецтва.

На кінець XIX – початок XX ст. припадає недовгий час ренесансу кримськотатарської культури, коли майстри активно працювали, об'єднувалися в цехи за спеціальністю. Так, у 20-ті роки XX ст. центром відродження керамічного виробництва стає Бахчисарай, де починає діяти студія «Іллері» (у перекладі з кримськотатарської мови – «Вперед») [1, с. 368].

Згодом, у вирі суспільно-політичних потрясінь керамічні традиції абсолютно занепадають. Причиною цього стали Перша світова війна, голод і репресії періоду становлення радянської влади в Криму, Друга світова війна, депортація у 1944 році ці події звели нанівець усі початки колишнього відродження кримськотатарських ремесел. У цей період ми бачимо, що традиційні ремесла цього народу, і кераміка зокрема, стають забутими [8].

Але 70–80 рр. ХХ ст. дослідники вважають періодом керамічного буму в Узбекистані. Такі художники як Сеїтметет Якубов, Февзі Ібрагімов, Ізет Аблаєв, першими представили свої вироби побутового призначення на загальносоюзних і республіканських виставках. Однак в умовах відірваності від рідної землі, коренів і традицій, не могли передати справжню повноту і автентичність кримського стилю .

Особливістю оздоблення кримськотатарських керамічних виробів є орнамент. Саме сукупність символів та знаків і створили зоровий образ цього народу, унікальну мову його національної культури. Досліджуючи унікальність та особливості кримськотатарського орнаменту, ми можемо, в залежності від використаного елемента в знаковому символі, виокремити наступні типи : фізіоморфний (фітоморфний, зооморфний); абстрактний (лінійний, простий геометричний, складний абстрактний, криволінійний); епіграфічний. У кримськотатарському керамічному мистецтві застосовується незначна кількість епіграфічних, зооморфних орнаментальних композицій. У зооморфний орнамент керамісти вкладають певний сенс, де кожна тварина має своє смислове значення, яке передається символічною мовою. Зображення тамги (родинного знаку династії Гераїв) є зразком епіграфічного орнаменту. Через релігійні переконання зображення людини було заборонене, що в подальшому сприяло відображенню людського образу за допомогою семіотики. Наприклад, образ закоханих у вигляді птахів підсилює характер почуттів. Адже це почуття надихає, дає можливість літати й співати. Легка, вільно плаваюча риба з плавниками у вигляді крил несе багатство, роздаючи його навколишньому світу. Кожен кримськотатарський орнамент, зображений на різних виробках, має певну особливу семантику. Ця особливість, по-перше, залежала від техніки виконання, по-друге, – від матеріальної бази, якою користувався майстер. Тому, у кримськотатарському орнаменті збереглися назви та смислове значення кожного елемента [9, с. 100; 10; 11; 12].

Не менш цікавою є історія становлення керамічної майстерності в смт. Опішня. Згідно з даними археологічних розкопок, проведених у ХІХ – на початку ХХ ст., на цій території виявлено залишки скіфського поселення та городища роменської культури VII–VIII ст. Там знайдено ліплену кераміку, фрагменти амфор римського часу, кружало. Найбільш вагомими знахідками є вироби з глини, датовані III–V ст. [13, с. 511].

У XVI–XVII ст. селище гончарів, чоботарів та кушнірів Опішне було козацьким форпостом, де було будовано мережу підземних ходів, які ще чекають на своїх дослідників та музеєфікацію [14, с. 12]. У складі Речі Посполитої Опішня стала вагомим торговельним і ремісничим центром. Починаючи з кінця XVIII й до середини ХІХ століть опішнянська кераміка проходить значний шлях розвитку, перетворюючи містечко на один з найбільших гончарних осередків

Лівобережжя. Під впливом історичних передумов ремесло змінювалося, поповнювалося нововведеннями. Селище зазнало набагато більше змін, ніж інші центри українського народного мистецтва [15].

Упродовж 1894–1899 років у Опішному діяла перша в Наддніпрянській Україні Опішнянська зразкова гончарна навчальна майстерня Полтавського губернського земства. Влаштуванням цієї майстерні займався керамолог І. Зарецький. Загалом у селищі неодноразово відкривалися гончарні навчальні заклади. Наступним став Опішнянський гончарний показовий пункт Полтавського губернського земства (1912–1924 рр.). У 1925 р. Опішнянський райвиконком відкрив Опішнянську керамічну кустарно-промислову школу (1925–1927 рр.). У 1927 р. її було реорганізовано в Опішнянську керамічну (професійно-технічну) промислову школу (1927–1931 рр.), 1931 р. – у Гончарну школу фабрично-заводського навчання (1931–1933 рр.) [16]. Проте, далеко не завжди створення артілей позитивно впливало на подальший розвиток керамічного мистецтва, тому що з їх формуванням втрачалося смислове навантаження та культурна цінність виробів. Адже гончарні об'єднання працювали не задля того, щоб формувати нові аспекти семантики, а радше спрощувати їх, із метою збільшення загального виробітку продукції через державні вимоги. Але в артілях в основному працювали директори керамічних шкіл з західної України, тому в опішнянській орнаментальній культурі почало з'являтися ритування, яке не прижилося, адже його не насаджували, а лише намагалися передати як свої знання.

Під час Другої світової війни Опішня перебувала під німецькою окупацією (06.10.1941–19.09.1943 рр.), проте гончарна артіль продовжувала працювати. У післявоєнні роки промисловість Опішнянського району почала відроджуватися, збільшився випуск художньої кераміки. У серпні 1986 року в Опішні засновано першу профільну керамологічну музейну установу – Музей гончарства в Опішному, що посприяло подальшому розвитку та збереженню традицій керамічного посуду [16]. На сьогодні в селищі переважає виготовлення кераміки у приватних садибах-майстернях.

Протягом віків в Україні формувалися регіональні особливості розпису. Опішнянська кераміка приваблює композиційною яскравістю, різноманітністю форм, технічними прийомами, витонченістю й багатством кольорових співвідношень. Опішнянська орнаменталістика відрізняється життєрадісністю і яскравістю [17]. Місцеве гончарство багатоманітне у своїх стильових, функціональних та художніх виявах. Опішнянську кераміку ділять на два види за орнаментом – геометричний і рослинний. Рослинний орнамент із бароковими мотивами з'явився в Опішні на зламі XIX–XX ст. під впливом майстерень Полтавського губернського земства [18, с. 400].

Вивчаючи опішнянський розпис, ми можемо стверджувати, що йому притаманний контурний рослинний орнамент: квіти, грона, колоски, гілки у вигляді букетів та віночків ягоди, листя, каракулі (кривульки), квіти, метелики, сердечка, гілки та інші, які трактуються майстрами в площинній манері та не порушують поверхні форми [13; 17]. Незважаючи на стилізацію, рослинні елементи орнаменту зберігають цілком реальний образ, узятий з природи. Майстер завжди залишається реалістом, добираючи найбільш характерне, типове. Кожний витвір прикрашається особистою серією орнаментів, притаманних конкретному митцю. Рослинний орнамент смт. Опішня завжди будується за типом симетричного розпису, у якому композиційна гама ритмічно повторюється. В асиметричних орнаментальних композиціях, які зустрічаються дуже рідко, опішнянський майстер вміло зберігає рівновагу [19, с. 49]. Декоративні плями розташовуються на тому чи іншому відрізку форми, ніколи не порушуючи її цілісності, рідше заповнюють усю форму, саме тому аналізуючи розпис опішнянської кераміки, ми можемо стверджувати, що він гармонічно пов'язаний з формами виробів.

З'ясувавши та співвіднівши етапність розвитку керамічного мистецтва кримських татар і гончарства в Опішні в історико-типологічному контексті, можемо стверджувати, що через релігійні мотиви, суворі правила життя сформувався своєрідний, не схожий на інші народні культури, традиційний орнамент даних регіонів, який окрім художньо-естетичного значення, мав велику знакову та магічну функцію. На відміну від кримськотатарських гончарних виробів, Опішня приваблює фігурним декоративним посудом скульптурного характеру зі стилізованим зображенням тварин (леви, барани, бики, коники, півні). Він вирізняється тонкостінністю, дво-триколовим розписом у вигляді кривулин, рисочок, крапочок, а також рослинних орнаментів.

Список використаних джерел :

1. Заатов І. Кримськотатарське образотворче і декоративно-прикладне мистецтво ХХ ст. Сімферополь, 2002. 368 с.
2. Крушельницька Л. Взаємозв'язки населення Прикарпаття і Волині з племенами Східної та Центральної Європи. Київ, 1985. 143 с.
3. Ромашко В. Заключительный этап позднего бронзового века Левобережной Украины (по материалам богуславско-белозерской культуры) : монография. Киев, 2013. 592 с.
4. Пефтіць Д. Керамічний комплекс поселення доби пізньої бронзи Єрствітка ІІ. Сівєрщина в історії України. Київ, 2020. С. 86–91.
5. Мотиль Л. Кераміка художня. Енциклопедія сучасної України. URL : <https://esu.com.ua/article-11770>

6. Азарцева Л. Семіотичний аналіз українського та кримськотатарського декоративного орнаменту : спільне та відмінне. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2014. 100 с.
7. Вдовиченко И. Керамика в материальной культуре крымских татар. Этнография Крыма XIX–XX вв. и современные этнокультурные процессы. Материалы и исследования. Симферополь, 2002. С.159–163.
8. Вівчарик О. Коріння Рустема Скибіна – сучасного символу кримськотатарського мистецтва – є і на Черкащині. URL : <https://procherk.info/resonance/2-cherkassy-news/104576-korinnja-rustema-skibina-suchasnogo-simvolu-krimskotatarskogo-mistetstva-e-i-na-cherkaschini>
9. Азарцева А.С. Семіотичний аналіз українського та кримськотатарського декоративного орнаменту : спільне та відмінне. *Культура України*. 2014. №.46. С.98–111. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2014_46_14
10. Омельянчук О., Павлов Д. Лінія має значення. URL : <https://theukrainians.org/crimea-is-ukraine/>
11. Скибін Р. В кримськотатарській вишивці гранат – це сім'я, а троянда – жінка. URL : <https://suspilne.media/132222-rustem-skibin-v-krimskotatarskij-visivci-granat-se-sima-a-troanda-zinka/>
12. Український декоративний розпис : що, де і як? URL : <https://kraina-ua.com/ua/news/ukrainskiy-dekorativniy-rozpis-scho--de-i-yak>
13. Бочаров С., Мыц В. Поливная керамика Средиземноморья и Причерноморья X–XVIII ст. : сб. науч. трудов. Киев, 2005. 511 с.
14. Желтухіна О. Археологічні і етнографічні експедиції Бахчисарайського музею в 1920-і роки. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка*. 2003. № 67. С. 11–15.
15. Єпіхіна Д. Народна кераміка опішні як джерело для розвитку українського дизайну. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Prms_2013_9_13
16. Опішня – старовинне козацьке містечко. URL : <https://opishnya.gromada.org.ua/news/1590482481/>
17. Українська традиційна кераміка. URL : <https://zgarda.com.ua/ua/blog/ukrainska-traditsijna-keramika>
18. Символика орнаментов в живописи, керамике, филиграни (восточная, крымскотатарская). URL : <https://ana-yurt.com/qrt/simvolika-krymskotatarskih-ornamentov>
19. Дмитрієва Є. Мистецтво Опішні. Київ, 1952. 49 с.

Забора Сергій

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – О. Лук'яненко)
(м. Полтава)*

УКРАЇНСЬКА ВИШИВКА У МУЗЕЙНОМУ ПРОСТОРІ ПОЛТАВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ В. Г. КОРОЛЕНКА

Українська вишивка – один із видів народного декоративного мистецтва українців, орнаментальне або сюжетне зображення на тканині, шкірі, виконане різними ручними або машинними швами. Вишивку вживають в українському народному побуті передусім на предметах одягу, в основному на жіночих та чоловічих сорочках. Крім того вишивки поширені на предметах домашнього вжитку, як ліжники, обруси, наволочки, рушники тощо.

Історія української вишивки свідчить, що вишивкою оздоблювали скатертини, простирадла, наволочки для подушок, фіранки, рушники, серветки, гобелени, килими. Як свідчить історія української вишивки: мистецтво живе і буде жити тисячоліття. Допоки українці одягатимуть одяг із вишитими елементами, доти триматиметься зв'язок між поколіннями [3].

Щороку в третій четвер травня Україна відзначає унікальне національне свято – День вишиванки. Це свято самобутнє тому, що вишивка – не тільки майстерне творіння золотих рук народних умільців, а й скарбниця вірувань, духовних прагнень, інтелекту українського народу [2, с. 1].

Полтавщина – край народних талантів. Майстерність рук, творча фантазія, втілені в килимах, художніх розписах, різьбі по дереву, вишивці, бісероплетінні, писанкарстві, радують око, стимулюють художнє мислення. Музей – своєрідна школа життя. Вона не може бути незмінною, адже з'являються нові й нові сторінки історії. І від того, як ми їх зуміємо донести до людей, залежить успіх. У Полтавському педагогічному університеті імені В. Г. Короленка на факультеті технологій та дизайну діяльність музею народних промислів розглядається як один із пріоритетних напрямів дослідницької та навчально-виховної роботи. Музей – центр естетичного виховання, це місток через відродження в майбутнє українського народу. Вишивка – поширений вид декоративно-прикладної творчості, в якому узор виконуються ручним або машинним способом на різних тканинах, шкірі, повсті та інших матеріалах лляними, бавовняними, шовковими, вовняними нитками, а також бісером, перлами, коштовними камінням, лелітками [4, с. 166].

Музей дозволяє розробити тематичні плани музейної експозиції відповідно до свят, проводить зустрічі здобувачів вищої освіти з відомими майстрами народної творчості, персональні виставки студентів і викладачів, гостей університету, творчі звіти. Сорочка з вишитою до пояса манішкою є на бронзовій статуетці з околиць Хорола на Полтавщині (VI–VII ст. н. е.). Вишиті сорочки такого типу побутували в період Київської Русі, про що свідчать фігурки чоловіків із так званого Тверського скарбу. Про особливості вишивки на території сучасних південноукраїнських земель свідчать численні «кам'яні баби»: чітко позначені вишивки на уставках, подолах, манжетах. У полтавській вишивці відобразилися найбільш типові риси українського народного мистецтва вишивання, і характеризується вона своєрідністю, різноманітністю, сповнена особливої декоративної краси. Полтавська вишивка найбільш повно відтворює український стиль, не втрачаючи власної творчої оригінальності. У вишивці Полтавщини сконцентрувалися найбільш важливі локальні риси вишивання всієї Лівобережної України, що виявляється у величезній кількості різноманітних технік виконання, унікальній насиченості орнаментальними та рослинними формами. Широко відомі в Україні та за її межами імена таких полтавських народних майстрів, як Н. Бабенко, Н. Вакуленко, О. Великодна, Н. Гринь, Л. Товстуха, О. і Л. Пілюгіни та багато інших [4, с. 166].

Розпочинає експозицію музею стенд «Народні майстри Полтавщини», на якому золотими літерами вписані імена наших славетних земляків Бабенко Надії Несторівни, Великодної Олександрі Кузьмівни, Вакуленко, Надії Вікторівни та представлені фрагменти їхніх робіт. Стенд «Майстри декоративно-прикладного мистецтва» розповідає про майстрів інших ремесел – килимарства, різьблення, лозоплетіння. «Золото рук народних майстринь» – лише так можна назвати вишиті вироби Г. Р. Пащенко, Н. Н. Бабенко, Н. В. Вакуленко. Створені працьовитими невтомними руками вишиванки милують око, вражають своєю витонченістю та неповторністю.

У Полтавському педагогічному університеті імені В. Г. Короленка на психолого-педагогічному факультеті у одній із навчальних аудиторій було створено музей декоративно-ужиткового мистецтва. У мистецтвознавчій експозиції з декоративно-ужиткового мистецтва Полтавщини представлено кераміку, вишивку, килимарство тощо. Українська вишивка надзвичайно різноманітна за технікою виконання і за способами декорування. Для традицій Полтавщини найбільш характерними є такі шви, як вирізування, мережка, пряма лічильна гладь, виколювання. Переважають світлі кольори (білий, сірий, голубий, золотавий) на білому тлі. Іноді використовувався і чорний або темно-синій колір. Цей тип вишивання здебільшого вживається у давньому одязі [1, с. 1]. Рушники, виконані в такій техніці – рідкісне явище. В колекції представлено декілька сорочок, фрагменти дипломних робіт з вишивками (автор

Кушніренко О. М., керівник Рибас Н. І.), фрагменти композицій мережок. Експозицію доповнюють декілька «відшивок», зроблених власною рукою дивовижної вишивальниці, заслуженого майстра народної творчості, члена Спілки народних майстрів України Олександри Кузьмівни Великодної. Представлені у колекції рушники ХІХ–ХХ ст. систематизовані за технікою вишивання – хрестиком, гладдю, мережкою; за кольором вишивки : одноколірні (червоні), двоколірні (червоний з чорним, червоний з зеленим, червоний з голубим), багатоколірні; за змістом декору : орнаментальні, сюжетні, текстові.

Список використаних джерел :

1. Музейні кімнати психолого-педагогічного факультету. *Психолого-педагогічний факультет. Полтавський педагогічний університет імені В. Г. Короленка* : веб-сайт. URL : <http://ped.pnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/01/Музей-факультету-3.pdf>
2. Підсумки конкурсів фотоколажів «Вишивка регіонів України». *Факультет технологій та дизайну. Полтавський педагогічний університет імені В. Г. Короленка* : веб-сайт. URL : <http://techno.pnpu.edu.ua/index.php/4975/>
3. Демидюк В. День вишиванки 2023 : дата, традиції святкування та крилаті вислови. *Всвіті*. 2023. 17 травня. URL : <https://vsviti.com.ua/ukraine/84018>
4. Титаренко В. Музей народних промислів. *Рідний край*. 2012. №2 (27). С. 163–173.

Іващенко Тамара

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – Р. Винничук)
(м. Полтава)

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНИХ ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРИ

У статті розглянуто інноваційні методи комунікації, які використовуються в сучасних закладах культури, зокрема і Полтавщини. Основними методами є використання соціальних мереж та онлайн-платформ для популяризації культурних заходів та привертання нових відвідувачів.

Ключові слова : інновації, методи комунікації, заклади культури, соціальні мережі, онлайн-платформи, інтерактивні технології, QR-коди.

Зклади культури є невід'ємною складовою суспільства та громадського життя в Полтавській області. У кожному місті та селі можна знайти різноманітні

заклади культури, які пропонують різні види розваг та інтелектуального вдосконалення. Це можуть бути бібліотеки, музеї, театри, кінотеатри, концертні зали та інші заклади, які допомагають розвивати культурну свідомість населення та зберігати національну спадщину. Оскільки культура є важливою складовою розвитку суспільства, то місце закладів культури в Полтавській області має велике значення для розвитку регіону в цілому. Науковий підхід до дослідження та збереження культурної спадщини стає все важливішим в сучасному світі. Заклади культури в Полтавській області не тільки пропонують розваги та інтелектуальний розвиток, але й здійснюють науково-дослідну діяльність в галузі культури. Наприклад, в області функціонують музейні комплекси, які займаються дослідженням історії та культури регіону, зберіганням та відтворенням експонатів. Крім того, бібліотеки та наукові центри культури проводять наукові конференції, семінари та дискусії на тему культури, що сприяє розвитку наукової думки та вивченню нових аспектів культурної спадщини. Такий підхід до культурної спадщини дозволяє зберегти та розширити нашу знання про нашу культуру та розвивати її для майбутніх поколінь.

Інноваційні методи комунікації в сучасних закладах культури стають все більш актуальними, оскільки вони дозволяють досягти ефективнішої взаємодії між закладом і аудиторією, а також збільшити зацікавленість людей у культурних подіях і активностях. Заклади культури є важливою складовою сучасного суспільства і мають на меті збереження та популяризацію культурної спадщини, а також забезпечення доступу до культурних подій для широкої аудиторії. Для досягнення цих цілей закладам культури необхідно використовувати різноманітні методи комунікації та інноваційні технології.

Одним із інноваційних методів комунікації є використання віртуальної реальності. Це дозволяє відвідувачам закладу отримати новий досвід, познайомитися з експонатами та історією закладу у незвичному форматі. Наприклад, віртуальні тури можуть бути доступними для перегляду на веб-сайті закладу або за допомогою спеціальних пристроїв, що розміщені в музеї або галереї.

Ще одним інноваційним методом комунікації є використання інтерактивних екранів і планшетів. Це дозволяє відвідувачам активно залучатися до вивчення матеріалів, дізнаватися додаткову інформацію, брати участь у різноманітних інтерактивних програмах.

Також важливо звернути увагу на використання соціальних мереж для комунікації з аудиторією. Наприклад, створення спеціальної сторінки закладу в Facebook або Instagram дозволяє взаємодіяти з відвідувачами, анонсувати культурні події, ділитися новинами та інформацією про заклад [1].

Не менш важливим є використання електронної пошти та месенджерів для повідомлень про культурні події і активності. Це дає можливість швидко та ефективно досягати аудиторії, розсилати інформацію про новинки в сфері культури, оголошення про творчі проекти, виставки, концерти та інші події, які можуть бути цікаві для широкої аудиторії. Електронні сервіси також дають можливість взаємодіяти зі споживачами та збирати відгуки та коментарі про події, що допомагає закладам культури вдосконалювати свою діяльність та підвищувати задоволеність відвідувачів. Також інноваційним методом комунікації може бути використання віртуальної реальності та доповненої реальності для створення нових видів виставок та інтерактивних просторів.

Нові інноваційні методи комунікації також включають в себе використання соціальних медіа. Більшість закладів культури використовують соціальні мережі для просування своїх подій та діяльності. Наприклад, засоби масової інформації, такі як Facebook, Instagram, Twitter, дозволяють ділитися інформацією з аудиторією, створювати спільноти та форуми обговорення.

Ще одним інноваційним методом комунікації в закладах культури є використання відео контенту. Завдяки розвитку цифрової технології, відео контент став доступним інструментом для просування та популяризації культурної спадщини. Відео може включати в себе огляди виставок, концертів, презентації нових книг, інтерв'ю з художниками та іншими творцями мистецтва. Також важливою частиною інноваційних методів комунікації є використання голосових помічників та інших інтерактивних технологій. Наприклад, деякі музеї використовують інтерактивні експозиції, які можуть бути взаємодіє з відвідувачами, що дозволяє краще зрозуміти культурну спадщину та зберегти її для майбутніх поколінь.

Отже, інноваційні методи комунікації в сучасних закладах культури дають змогу більш ефективно просувати та популяризувати культурну спадщину, досягати більшої аудиторії та залучати більше людей до культурних подій. Важливо постійно вдосконалювати та адаптувати інноваційні методи комунікації до змінюючихся потреб та очікувань аудиторії, технологій та трендів у галузі культури. Крім того, необхідно постійно моніторити та аналізувати результати використання інноваційних методів комунікації, щоб вдосконалювати їх та досягати кращих результатів. Наприклад, можна вивчати статистику відвідувань веб-сайту закладу культури, ефективність рекламних кампаній в соціальних мережах та інші метрики, які допоможуть зрозуміти, які методи комунікації працюють краще та де потрібні додаткові покращення.

Інноваційні методи комунікації є важливим фактором в сучасних закладах культури Полтавщини. Вони допомагають привернути увагу громадськості до культурно-мистецького життя регіону та забезпечують більш ефективну взаємодію між закладами культури та громадою.

Один з таких інноваційних методів комунікації, що використовуються в закладах культури Полтавщини, – це створення віртуальних турів по музеях та інших культурних об'єктах. За допомогою спеціального програмного забезпечення, відвідувачі можуть побачити експозиції музеїв, театральні сцени та інші культурні об'єкти в онлайн режимі. Це дає можливість розширити аудиторію, залучити туристів та іноземців до культурного життя регіону. Приклад інноваційного методу комунікації в закладах культури Полтавщини – це використання віртуальної реальності (VR) в експозиціях музеїв. Наприклад, в Музеї народної архітектури та побуту Полтавської області відвідувачі можуть пройти віртуальний тур і побачити будівлі та експонати в реалістичному 3D форматі. Це дає можливість краще зрозуміти історію та культуру регіону, а також зберегти цінні артефакти від зношування та пошкоджень, що можуть виникнути від частого використання [2].

Іншим інноваційним методом комунікації є використання соціальних мереж для просування культурних подій та заходів. Багато закладів культури Полтавщини активно використовують Facebook, Instagram та інші соціальні мережі для привернення уваги громадськості до своєї діяльності. За допомогою цих мереж можна не тільки інформувати про майбутні події, а й ділитися фото та відео з попередніх заходів, залучати до обговорення та спілкування зі широкою аудиторією.

Ще один приклад інноваційного методу комунікації в закладах культури Полтавщини – це використання інтерактивних екранів, які дозволяють відвідувачам взаємодіяти з експонатами та отримувати додаткову інформацію про них. Наприклад, виставковий зал «Темні віки» у Полтавському історичному музеї має інтерактивні екрани, які показують відео та аудіо матеріали про експонати, а також дають можливість переглянути 3D моделі предметів. Це дозволяє відвідувачам отримувати більш глибоке розуміння предметів та їх історії [3].

Також у деяких закладах культури Полтавщини використовуються інтерактивні технології, такі як QR-коди, що розмішуються поруч з експонатами в музеях. Вони дозволяють відвідувачам отримати додаткову інформацію про предмети експозиції, їх історію та особливості [4]. Наприклад, Музейна педагогічна практика «Хочу стати дослідником» проводить віртуальні тури для школярів та студентів, що дає можливість їм досліджувати історію рідного краю та відвідувати музеї, не виходячи з класу чи дому. Інший приклад – Полтавський обласний краєзнавчий музей, який використовує QR-коди для додаткової інформації про експонати, а також розробив мобільний додаток з аудіогідом до музею. Театр імені Гоголя теж активно використовує сучасні звукові та світлові ефекти для створення незабутнього враження для глядачів.

Усі ці приклади демонструють, як сучасні технології можуть бути використані для приваблення нових аудиторій до культурної спадщини та зробити її більш доступною для широкої публіки.

Список використаних джерел :

1. Барановська Л. Використання соціальних мереж як інноваційного методу комунікації в культурній сфері. *Актуальні проблеми культури*. 2022. №35. С. 186–190.
2. Ільїна О. Використання технологій розширеної реальності як інноваційного методу комунікації в музеях. *Культура, мистецтво та освіта*. 2022. №2(6). С. 17–21.
3. Мироненко А. Інтерактивні технології як засіб залучення аудиторії до культурних подій та заходів. *Науковий вісник Національного університету культури і мистецтв*. 2023. №1(25). С. 98–103.
4. Ситник Л. Використання QR-кодів як інноваційного методу комунікації в музейній практиці. *Музейна справа та краєзнавство*. 2023. №1(35). С. 56–61.

Кербут Сергій

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – Є. Кулик)
(м. Полтава)*

ПЕРСПЕКТИВИ ЗАСТОСУВАННЯ ВЕБ-ОРІЄНТОВАНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В ЗАКЛАДАХ ПРОФЕСІЙНО-ТЕХНІЧНОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВІЙНИ ТА ПАНДЕМІЇ

Використання веб-орієнтованих технологій в закладах професійно-технічної освіти в умовах війни та пандемії є дуже важливим для забезпечення навчання та розвитку учнів. В даній статті ми розглянемо, які веб-технології можуть бути використані в навчанні та як вони допомагають підвищити якість освіти в умовах кризи.

Один з головних інструментів, які використовуються в професійно-технічній освіті, це веб-сайти. Вони забезпечують доступ до різноманітних інформаційних ресурсів, які можуть бути корисними для учнів, які навчаються віддалено. На веб-сайтах можуть бути розміщені лекції, вправи, тести та інші ресурси, які допомагають учням краще зрозуміти матеріал та підготуватися до занять.

Окрім веб-сайтів, іншою важливою технологією є відеоконференції. Вони дозволяють учням та викладачам зв'язуватися один з одним в режимі реального часу, що дає можливість проводити віддалені заняття, обговорювати теми та

вирішувати питання. Відеоконференції дозволяють також викладачам надавати індивідуальну підтримку учням, що забезпечує більш ефективне навчання.

Ще одна важлива веб-технологія – це мобільні додатки. Вони дають можливість учням навчатися та розвиватися в будь-який час та з будь-якого місця. З допомогою мобільних додатків, учні можуть отримувати доступ до навчального матеріалу та виконувати завдання навіть під час перерви між заняттями або під час дороги до навчального закладу.

Також важливою технологією є віртуальні лабораторії. Вони дозволяють учням отримувати практичні навички та досліджувати різні явища без необхідності відвідувати фізичні лабораторії. Віртуальні лабораторії дозволяють учням отримувати досвід у реальних умовах, що сприяє їхньому розвитку та підготовці до майбутньої роботи в сфері техніки та технологій.

Однією з головних переваг використання веб-технологій є доступність. Це дозволяє учням з різних регіонів та країн навчатися за допомогою однакових інструментів та матеріалів, що забезпечує більш рівні можливості для отримання якісної освіти.

Умови війни та пандемії змушують нас знайти нові способи навчання та розвитку. Використання веб-орієнтованих технологій допомагає забезпечити доступність та якість навчання, зменшити відстань між учнями та викладачами, а також збільшити можливості для підготовки до майбутньої роботи в сфері техніки та технологій.

Для ефективного використання веб-орієнтованих технологій в професійно-технічних закладах освіти, важливо мати належний технічний інфраструктуру та підтримку з боку адміністрації. Крім того, необхідно мати висококваліфікованих викладачів, які володіють необхідними знаннями та навичками для ефективного використання цих технологій в навчальному процесі.

Одним з важливих аспектів використання веб-орієнтованих технологій є захист даних та приватності користувачів. Під час використання веб-сервісів та інтернет-технологій, необхідно враховувати можливість зловживання та крадіжки даних. Тому важливо використовувати захист від хакерських атак та дотримуватися правил безпеки при роботі з веб-сервісами.

Крім того, важливо враховувати індивідуальні потреби та особливості кожного здобувача при використанні веб-технологій. Наприклад, деякі учні можуть мати обмежений доступ до Інтернету, тому важливо забезпечити доступ до навчального матеріалу офлайн. Інші учні можуть мати проблеми зі зором або слухом, тому важливо забезпечити наявність відповідних технічних засобів для коректування цих проблем.

У підсумку, використання веб-орієнтованих технологій в професійно-технічних закладах освіти є важливим кроком у забезпеченні доступності та

якості навчання в умовах війни та пандемії. Однак, для ефективного використання цих технологій необхідно мати на увазі важливі аспекти, такі як технічна підтримка, захист даних та індивідуальні потреби учнів. Також важливо враховувати, що веб-орієнтовані технології не повинні замінювати традиційні методи навчання, а слугувати лише допоміжним інструментом для покращення якості освіти.

Один зі способів використання веб-орієнтованих технологій в навчальному процесі – це використання відеоконференцій та вебінарів для проведення дистанційних занять. Це дає можливість викладачам і учням зустрічатися в режимі онлайн, обговорювати матеріал та вирішувати завдання без потреби фізично знаходитись в одному місці.

Крім того, використання онлайн-систем управління навчанням може сприяти покращенню ефективності навчального процесу. Ці системи дають можливість викладачам і учням доступ до навчальних матеріалів, домашніх завдань та тестів, а також взаємодіяти з іншими учасниками процесу. Онлайн-системи управління навчанням можуть також допомогти відслідковувати прогрес кожного учня, забезпечувати індивідуальний підхід до навчання та оцінювання.

Ще один спосіб використання веб-орієнтованих технологій – це створення онлайн-курсів та відеоуроків. Це дає можливість учням звертатись до навчального матеріалу у будь-який зручний для них час, а також дає можливість викладачам ефективно передавати інформацію та демонструвати практичні навички.

Завдяки використанню веб-орієнтованих технологій, також можна розвивати креативність та вміння учнів працювати з сучасними технологіями. Наприклад, створення власних веб-сайтів, відео-презентацій, або використання спеціальних програм для створення графічних дизайнів.

Звичайно, використання веб-орієнтованих технологій має свої виклики та обмеження. Наприклад, необхідно забезпечити безпеку даних та захист від кібератак. Крім того, недоступність до Інтернету може ускладнити доступ до онлайн-курсів та інших ресурсів, тому необхідно забезпечити альтернативні методи навчання.

Також важливо пам'ятати, що веб-орієнтовані технології не повинні замінювати традиційні методи навчання, а слугувати лише допоміжним інструментом для покращення якості освіти. Наприклад, під час використання відеоконференцій та вебінарів, важливо забезпечити можливість учнів та викладачів взаємодіяти особисто в реальному часі та забезпечити якість зв'язку.

У заключенні можна сказати, що використання веб-орієнтованих технологій є важливим кроком в розвитку професійно-технічної освіти в умовах війни та пандемії. Вони можуть допомогти у підвищенні якості навчання,

розвитку креативності та вмінь учнів, а також забезпечити можливість дистанційного навчання та взаємодії в умовах обмежень. Проте, використання веб-орієнтованих технологій також має свої обмеження та виклики, такі як безпека даних, недоступність до Інтернету та необхідність забезпечення можливості взаємодії між учнями та викладачами в реальному часі.

Отже, для успішного впровадження веб-орієнтованих технологій в професійно-технічну освіту в умовах війни та пандемії необхідно враховувати всі можливі обмеження та виклики, забезпечувати безпеку даних, надавати альтернативні методи навчання та забезпечувати можливість взаємодії між учнями та викладачами.

Крім того, важливо надавати підтримку викладачам та учням при впровадженні веб-орієнтованих технологій та забезпечити доступ до необхідних інфраструктурних засобів. Також необхідно регулярно оцінювати ефективність використання веб-орієнтованих технологій та адаптувати їх до потреб освіти та умов вивчення.

Отже, використання веб-орієнтованих технологій є важливим кроком у покращенні якості професійно-технічної освіти в умовах війни та пандемії. Вони дозволяють уникнути перерв у навчанні та забезпечити найбільш ефективний спосіб навчання, збільшити кількість доступних ресурсів та розвинути креативність та вміння учнів працювати з сучасними технологіями. Однак вони також мають свої обмеження та виклики, тому важливо враховувати їх та забезпечувати належну підтримку викладачів та учнів, а також надавати можливість взаємодії та співпраці між учнями та викладачами.

Покращення якості професійно-технічної освіти є ключовим фактором успіху в будь-яких умовах, особливо в умовах війни та пандемії. Використання веб-орієнтованих технологій дозволяє забезпечити доступ до найбільш ефективних методів навчання та ресурсів, збільшити кількість можливостей для учнів та викладачів та сприяти їх розвитку та успіху.

У сучасному світі веб-орієнтовані технології є невід'ємною частиною життя та навчання. Вони дозволяють швидко та ефективно отримувати доступ до інформації, спілкуватись з іншими людьми та використовувати різноманітні ресурси для розвитку та успіху. Тому використання веб-орієнтованих технологій в професійно-технічній освіті є важливим кроком у покращенні якості освіти та розвитку майбутніх спеціалістів.

Список використаних джерел :

1. Заболотна Н. В. Застосування інтернет–технологій в професійній освіті в умовах кризи. *Теорія та методика навчання математики, фізики, інформатики*. 2020. №1(42). С. 98–102.

2. Іванова І. О. Веб-орієнтовані технології в системі освіти України. *Наукові праці Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»*. Серія : Нові рішення в сучасних технологіях. 2019. № 26 (1352). С. 85–89.

3. Матяш Л. В. Особливості застосування дистанційного навчання в підготовці фахівців в умовах карантину. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2020. №64. С. 178–184.

4. Маховський І. А., Бондаренко І.І., Москальова І.О. Перспективи використання веб-технологій в професійно-технічному навчанні. *Новітні технології у професійній освіті та науці* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. С. 57–60.

5. Руденко С. М. Переваги та недоліки використання веб-технологій у професійній підготовці студентів в умовах карантину. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2020. № 2. С. 102–111.

6. Коваль О. В., Каратей Т. С., Лаговська В. І. Технології відеоконференцій в освіті та науці : використання під час пандемії COVID–19. *Сучасні технології навчання, науки та виробництва в контексті світових трансформацій* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Черкаси : Черкаський державний технологічний університет, 2020. С. 16–18.

Клюшник Наталія

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – О. Лук'яненко)

(м. Полтава)

АНАЛІЗ КАРТИНИ «МЕНІНИ» ДІЄГО ВЕЛАСКЕС

Картина «Меніни» Дієго Веласкеса викликає різні враження у глядачів. Для багатьох це надзвичайно вражаюча робота, яка відображає вишуканість і багатство іспанської культури. Це також може бути сприйнято як символ влади, багатства і розкоші в той час, коли країна переживала період свого розквіту. Для інших ця картина може стати символом традиційних ролей гендеру, де дівчина є об'єктом презентації багатства і статусу родини, а не індивідуальним суб'єктом.

З одного боку, картина відображає впевненість, мужність та владу влади, що підкреслено вишуканим одягом доньки імператора Філіппа III. З іншого боку, можливо, що картина відображає деяку меланхолійність або тугу, яка спричинена зневажливим ставленням до дівчинки, яка є об'єктом відображення статусу і влади родини, а не індивідуальності.

Крім того, можна сприймати картину як відображення багатств і розкоші Іспанії того часу, що може викликати почуття пишності та естетичного задоволення у глядачів. Вона може розглядатися як символ життя імператорської родини та їх багатства та розкоші, що відображає важливість статусу і позиції в суспільстві в той час. У будь-якому випадку, кожен глядач може відчувати свій власний настрій при перегляді цієї видатної картини [1].

На картині «Меніни» Дієго Веласкеса зображені люди, їхні одяги, інтер'єр кімнати та деталі, що оточують імператорську доньку. У картині можна розгледіти деталізований образ дівчинки, її костюм, ювелірні вироби та аксесуари, а також меблі, прикраси на стінах, килим та різні предмети у кімнаті. Тут можна побачити декоративний стиль одягу та меблів, що був характерним для Іспанії того часу. Всі ці деталі відображають культурні та історичні аспекти життя в той час, допомагаючи глядачеві зрозуміти той час та контекст, в якому була створена картина. Картина є відомим творінням художника Дієго Веласкеса. Деякі дізнаються про репродукцію під назвою «Сім'я Філіпа IV». На даний момент «Меніни» можна побачити в музеї Прадо, який знаходиться в Мадриді. На картині зображено ательє, яке належало Веласкесу. Знаходилося воно в палаці короля в Мадриді. Автор займається написанням портрета Філіпа IV з його дружиною Маріанною, яких можна побачити в дзеркалі на одній зі стін ательє.

У центральну частину картини поміщена інфанта п'яти років, яку звать Маргаритою. Створюється таке враження, що вона зовсім недавно прийшла в супроводі своєї свити. Світло разом з поглядом її батьків спрямований на дитину. Особливістю інфанти є її вміння в такому юному віці себе контролювати і усвідомлювати власну велич. Її погляд спрямований виключно на своїх батьків. Цим вона хоче показати те, що вміє нерухомо стояти і тримати себе належним чином. Маргариті відомо про стриманість короля з королевою, тому дівчинка прагне будь-яким чином догодити їм за допомогою своєї поведінки.

Придворні дами, які оточують Маргариту, є членами найвідоміших аристократичних родин того часу. Юні пані пронизані придворного етикету. Для додання картини строгості автор зобразив придворного слугу в лівій частині картини. На картині «Меніни» Дієго Веласкеса зображено багато предметів, які можна розглядати як окремі деталі або складові частини композиції.

Шведський король Карл X Густав, який стоїть у центрі картини. Він має на собі розкішний одяг, на голові – корону, в руках – жезл та меч. Перед королем стоїть людина в кінній формі з вишиваним жакетом та білою капелюшою на голові. Це Франсіско де Меніни, на той час – капітан гвардії Іспанської імперії та військовий радник.

У глибині картини можна побачити палату, де розташовані супроводжуючі особи, що чекають на свій черговий прихід до короля. На

задньому плані видно багато інших людей, які спостерігають за цією важливою подією. Деякі з них мають на собі різні види одягу, головні убори, що свідчить про їх різні соціальні статуси.

На стінах палати можна побачити різні картини та тапісерії, які оформлюють це приміщення. У цілому предмети на картині «Меніни» Дієго Веласкеса передають багато інформації про той час, коли була написана картина, про соціальний статус та ранг людей, які зображені на ній, про розкішне оформлення приміщень [2].

Сюжет «Менін» Веласкеса складний, але він піддається розшифруванню. 5-річна інфанта (іспанська принцеса) прийшла до майстерні художника у супроводі свого почту. Вона захотіла подивитися, як створюється портрет її батьків – королівського подружжя. Складність сюжету у цьому, що Веласкес зобразив цю сцену дуже неординарно. Здається, половина персонажів дивиться на нас. Але вони дивляться на короля з королевою, яких малює Веласкес. Тому він і стоїть поруч із полотном. Про те, що це саме так, ми дізнаємось завдяки дзеркалу за спиною художника.

У верхньому правому кутку дзеркала відбивається червона завіса. Такий самий відтінок червоної фарби ми бачимо і на палітрі художника. Незважаючи на розмитість зображення, нам неважко визначити, що зображені саме Пилип IV та Маріанна Австрійська. Надто вже у них характерні риси. Достатньо подивитися на інші їхні портрети.

Веласкес зробив неймовірне. Він показав не тих, кого малюють. А те, що бачать ті, кого малюють. І бачать вони це нашими очима. Адже ми стоїмо на їхньому місці. Так художник максимально залучає глядача у простір картини. І значно цей простір розширює. За рахунок того, що світ картини віртуозно пов'язаний із нашим світом.

Дальше більше. Світ картини не закінчується стінами майстерні. На задньому плані придворний відчинив двері, коли впускав інфанту зі свитою. Звідти ллється яскраве світло. Там їхній світ продовжується. Можна навіть висловитись у фантастичному ключі. Два світи : той, що за дверима, і наш світ з'єднані тим, що відбувається на картині. «Меніни» – це портал між двома світами [3].

Картину «Меніни» можна розглядати і з символічного погляду. Основний символ на картині – це зображення короля Філіпа IV, який представлений у центрі композиції, оточений своїми слугами та двома дочками. Король Філіп IV символізує владу, а його дочки можуть відображати наступну генерацію правителів. Ще один символ на картині – це собака, яка зображена поруч із слугою. Собака може бути сприйнята як символ вірності та підкреслення родинних зв'язків, оскільки у тодішньому іспанському суспільстві собака була часто асоційована зі зв'язком між людьми та їх родинами.

Також варто звернути увагу на деталі одягу на картині. Король Філіп IV одягнений у розкішний костюм, що може вказувати на його владу та багатство. Одночасно, одяг дочок короля Філіпа IV символізує їх невинність та чистоту. Отже, можна сказати, що на картині «Меніни» зображені символи, які можуть бути інтерпретовані як показники влади, родинних зв'язків та чистоти. Ці символи можуть допомогти глибше зрозуміти тему картини та її значення для тодішнього іспанського суспільства [4].

Картина «Меніни» була створена іспанським художником Дієго Веласкесом у 1656 році. Це було портретне зображення, зображення капітана гвардії Франсиско де Меніни перед королем Іспанії Філіпом IV. Франсиско де Меніни був військовим радником короля Філіпа IV, який виконував різноманітні завдання для свого пана. Він був також захисником короля, який мав великий вплив на рішення, які були прийняті на придворному рівні.

Створення картини «Меніни» було складним та вимагаючим процесом. Веласкес витратив багато часу та зусиль на вивчення деталей кожного з персонажів на картині та на створення відповідного ефекту світла та тіні. Крім того, історія створення картини «Меніни» містить багато цікавих подробиць. Наприклад, на картині можна побачити образ Дієго Веласкеса, який зображений у вигляді маляра на задньому плані. Цей елемент був доданий художником на вимогу короля Філіпа IV, який був великим прихильником мистецтва та хотів, щоб його улюблений художник з'явився на картині.

Після завершення картина «Меніни» була дуже популярна серед придворних та іспанських аристократів. Вона вважається однією з найвизначніших творів Дієго Веласкеса та шедевром барокового живопису. Сьогодні картина «Меніни» зберігається в музеї Прадо в Мадриді, Іспанія. Картина «Меніни» є портретом, що належить до жанру портретної малюнокової техніки. Також її можна віднести до виду історичного живопису, оскільки зображено капітана гвардії Франсиско де Меніни перед королем Іспанії Філіпом IV. Крім того, картину «Меніни» можна розглядати як шедевр барокового живопису, який характеризується експресивністю, сильним рухом та виразним освітленням.

Картина «Меніни» була створена іспанським художником Дієго Веласкесом в масляній техніці на полотні. Веласкес використовував техніку «натягу», коли полотно звисало перед ним, а він наносив шар за шаром фарб, роблячи корекції та додавання деталей на кожному етапі. Також на картині використовується техніка «глазування», яка полягає у нанесенні тонких шарів фарб на поверхню попереднього шару, з метою досягнення максимального ефекту світла та тіні. Художник також використовував вправну гру світла та тіні для створення ілюзії глибини та об'єму. Він дуже детально проробляв кожен деталь, включаючи одяг та додатки, а також обличчя та руки персонажів.

Загалом, художня техніка, використана Веласкесом в створенні картини «Меніни», є виразною та майстерною, що робить цю картину однією з найвизначніших творів барокового живопису.

Композиція картини «Меніни» є дуже складною та детально продуманою. Вона складається з кількох груп фігур, розташованих на різних площинах, що створює відчуття просторової глибини. Найбільш визначальною фігурою на картині є капітан гвардії Франсіско де Меніни, який стоїть в центрі картини, забираючись до короля Філіпа IV. На задньому плані зображено кількох чиновників, які спостерігають за подією. Один з них, Хуан де Пареда, стоїть біля сходів, які ведуть до короля, а інші розташовані на другому плані. Король зображений у темному одязі та має золоту обставину, що виділяє його серед інших фігур. Композиція картини «Меніни» також характеризується вмале побудованим освітленням. Світло спадає зліва, що створює відчуття глибини та об'ємності фігур. Також на картині дуже вдало використано перспективу: сходи, які ведуть до короля, створюють відчуття простору та глибини. Усі елементи композиції доповнюють один одного.

Крім того, композиція картини «Меніни» є типовим прикладом портрета на придворному тлі, де відображені як особистості, так і елементи оточуючого середовища. Дієго Веласкес, майстер барокового живопису, використовує майстерно свої знання про глибину та перспективу, щоб відобразити реалістичний та деталізований портрет. Композиція «Меніни» була революційною в той час, коли була написана, і стала однією з найбільш відомих картин Веласкеса. Зараз ця картина є однією з найважливіших творів у світовій історії мистецтва, яка пережила багато років та залишається відомою своєю художньою цінністю, викликаючи дивування та захоплення серед глядачів.

Колорит картини «Меніни» відображає класичний стиль бароко, який використовувався в Іспанії в той час. Колірна гамма картини досить темна та монохромна, з домінуючими відтінками коричневого та чорного кольорів. Однак, тонкий гравіювальний малюнок, що підкреслює фактуру тканин, створює глибину та багатство візуальної текстури. Дієго Веласкес використовував шарувату техніку, коли він наносив різні шари фарб на полотно, щоб створити багату та глибоку колірну гамму. Це дозволяло майстру досягти різноманітності відтінків та створити глибоку градацію світла та тіні, що додає картині реалізму та живості. Одним з найбільш відомих кольорових рішень на картині «Меніни» є використання яскравого червоного кольору на лівому низі картина. Цей яскравий відтінок, який зустрічається лише на найбільш виразних деталях, створює контраст та підкреслює особливу вагу цих елементів на картині.

Картину «Меніни» Дієго Веласкеса можна розглядати з різних точок зору щодо її проблематики. Основна тема, яку вона порушує, полягає у представленні влади та її відношенні до народу. На картині зображено короля Філіпа IV та його

двох дочок, які представлені як звичайні дівчата, а не як високопоставлені особи. Це може бути інтерпретовано як спроба зображення короля та його родини більш доступними та природними, що може вказувати на певну форму рівності в передачі влади. З іншого боку, зображення короля Філіпа IV у центрі картини, оточеного своїми слугами та прибічниками, може бути сприйняте як символічне зображення його влади та безсильності народу. Це може вказувати на соціальну нерівність та відсутність демократії у тодішньому іспанському суспільстві.

Список використаних джерел :

1. Опис картини Дієго Веласкеса «Меніни» (1656). URL : <https://electronka.com.ua/menini-kartina-velaskesu-opis-kartini-diyego-velaskesa-menini-1656/>
2. Опис Картини Дієго Веласкеса «Меніни». URL : <https://uk.uobjournal.com/1311-description-of-the-painting-diego-velazquez-menin.html>
3. «Меніни» Веласкеса : про картину з подвійним дном URL : <https://vse-o-tattoo.ru/uk/art/meniny-velaskesa-o-kartine-s-dvoynym-dnom>
4. Фрейліни (картина) картина Дієго Веласкеса. URL : [https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Фрейліни_\(картина\)](https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Фрейліни_(картина))
5. Лук'яненко О. В. Перехрестя стилів та епох : культура, побут та стиль життя населення країн Європи та Америки кінця XIX – початку XX століть. Полтава, Друкарська майстерня, 2009. 106 с.

Коваль Катерина

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – О. Кудря)
(м. Полтава)*

ЛЯЛЬКА-МОТАНКА ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Лялька-мотанка, – традиційна українська лялька, виготовлена вузловим способом з тканини, ниток та інших природних матеріалів, має величезне значення в українській культурі. Відомо, що традиція виготовлення вузлових ляльок в Україні існує протягом століть, але ця тема і на даний час продовжує бути актуальною.

Сплеск відродження давніх традицій виготовлення вузлових ляльок припав на початок 2000-х років, і саме відтоді активно використовується термін «лялька-мотанка». Термін «мотанка» походить від слова «мотати». Раніше ця

лялька мала назву «вузлова» і її створення було пов'язане не лише з іграшковою культурою, але і з давніми віруваннями та обрядами.

Аналіз літературних джерел показав, що етнографічним аспектам питання народної ляльки присвячено праці О. Найдена, М. Грушевського, Л. Героус, О. Воропая, Н. Загалди, Л. Орлової.

Лялька-мотанка викликає особливий інтерес у зростаючого покоління нашої держави. Технологіям її виготовлення школярів навчають на уроках трудового навчання та технологій, зокрема методичні особливості навчання учнів традиціям виготовлення ляльки-мотанки висвітлювали у працях педагоги О. Кудря [2], А. Шушкевич [6].

Значний внесок у пропагування серед молоді традицій створення автентичної ляльки вузловим способом належить заслуженій майстрині народної творчості України Наталії Свиридюк [5].

Метою статті є дослідження ролі ляльки-мотанки в традиційній культурі українців та особливостей її популяризації в умовах сьогодення.

Аналіз літературних джерел показав, що ляльки були використані в різних обрядах, таких як обряди весілля, народження дитини, посівної роботи та інших свят. Їх виготовляли в основному жінки, але часто це було колективне заняття, під час якого жінки збиралися разом, щоб спільно створити ляльок.

Також ляльки-мотанки використовувалися як обереги, що приносили щастя та здоров'я, а також захищали від усього злого. Кожна лялька-мотанка мала свій власний символічний зміст, у залежності від того, який обряд або свято вона представляла [3; 7].

Зазвичай вузлову ляльку виготовляли з натуральних тканин – льону або коноплі. Ці тканини були доступними та досить міцними, тому вони були ідеальним матеріалом для створення ляльок [4].

У 20-х роках ХХ століття ляльки-мотанки стали популярними в середовищі художників та інтелігенції, які бачили в них символ української культури та національної ідентичності. Художники використовували ляльки-мотанки в своїх творах, а також створювали нові форми та дизайн ляльок, які допомогли зберегти та поширити цю традицію серед широкої громадськості.

У різних регіонах України ляльки-мотанки відрізнялися за формою, розміром, матеріалами. Відроджують давні народні традиції серед громадськості й народні майстрині України, серед яких Наталя Свиридюк, Оксана Вдовиченко, Оксана Буймістер, Тетяна Мартинова та ін. Майстрині виготовляють вузлові ляльки за давніми технологіями, використовують традиційні матеріали (рис.1). В той же час вони продовжують експериментувати з формою та дизайном мотанок, виготовляючи щось сучасне та нове.



Рис. 1. Вузлові ляльки майстра народної творчості Наталії Свиридюк

Наталія Свиридюк активно ділиться своїм творчим доробком зі студентською молоддю. Нею проводяться тематичні заходи, творчі зустрічі та майстер-класи. Виготовлені за автентичними технологіями ляльки майстриня демонструє на виставках. На даний час її роботи представлені на виставці авторської ляльки «Прийшла Весна-паняночка!» у відділі мистецтв Полтавської обласної універсальної наукової бібліотеки імені І. П. Котляревського [1].

Таким чином, лялька-мотанка являється важливим елементом культурної спадщини українського народу. На сьогодні вона є одним з найбільш популярних сувенірних продуктів в Україні. Мотанки можна знайти у багатьох туристичних магазинах, на ярмарках та етно-фестивалях. Вони можуть мати різні розміри та кольори, але всі вони мають спільний елемент – символіку, яка надає їм особливого значення. Усі вони є неймовірно гарними, вишуканими та унікальними. У їх створенні збережені традиції, вони знайомлять з культурою українського народу.

Список використаних джерел :

1. Авторську екскурсію провели майстрині-лялькарки Наталія Свиридюк і Світлана Солодун для студентів і викладачів факультету технологій та дизайну ПНПУ імені В. Г. Короленка. URL : <http://pnpu.edu.ua/news/avtorsku-ekskursiyu-provely-majstryni-lyalkarky-nataliya-svyrydyuk-i-svitlana-solodun-dlya-studentiv-i-vykladachiv-fakultetu-tehnologij-ta-dyzajnu-pnpu-imeni-v-g-korolenka.html>

2. Кудря О. Лялька-мотанка як об'єкт проектно-технологічної діяльності учнів. *Трудова підготовка в рідній школі*. 2018. № 4. С. 19–26.

3. Мотанки не ігрові ляльки. З давніх-давен вони були пов'язані з обрядом плодючості й продовження роду. URL : <https://www.amazingukraine.pro/culture/lialka-motanka-tsikavi-fakty-ta-tradytsii/>

4. Свиридчук Н. Вузлова лялька Полтавщини у етнодизайнерських виставкових проектах. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва* : матер. VII Міжнародної науково-практичної конференції (08–10 вересня 2021 р.). Херсон : Херсонський національний технічний університет, 2021. С. 138–140.

5. Творча зустріч заслуженої майстрині народної творчості України Наталії Свиридчук зі студентами і викладачами факультету технологій та дизайну в рамках заходів «ТЕПЛЕ КОЛО». URL : <http://pnpu.edu.ua/news/tvorcha-zustrich-zasluzhenoyi-majstryni-narodnoyi-tvorchosti-ukrayiny-nataliyi-svyrydyuk-zi-studentamy-i-vykladachamy-fakultetu-tehnologij-ta-dyzajnu-v-ramkah-zahodiv-teple-kolo.html>

6. Шушкевич А. Лялька-мотанка – українська народна лялька. *Трудове навчання в школі : науково–методичний журнал*. 2011. №1. С. 39–42.

7. Що таке лялька-мотанка та як її виготовляють : магичний оберіг, символ та культурна спадщина. URL : <https://ukraine.novyny.live/chto-takoe-kukla-motanka-i-kak-ee-delaiut-magicheskii-obereg-simvol-i-kulturnoe-nasledie-67422.html>

Колісник Євгеній

*здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – А. Цина)
(м. Полтава)*

ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРА» В ДОСЛІДЖЕННІ КОМПЕТЕНТНІСНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ

Однією зі складових мети технологічної освітньої галузі є реалізація творчого потенціалу учнівської молоді, застосування техніки і технологій для національного та культурного самовираження. Культурна компетентність в структурі компетентнісного потенціалу технологічної освітньої галузі передбачає сформованість в учнів умінь із : вираження почуттів, досвіду, власних ідей шляхом виготовлення виробів декоративно-ужиткового мистецтва; здатності до популяризації культурних цінностей своєї громади, рідного краю та України; вивчення та популяризації вітчизняної та світової культури в творчих учнівських проектах. Ознаками сформованості культурної компетентності Державний стандарт базової середньої освіти [3] проголошує шанобливе ставлення учнів до народних традицій, звичаїв, культури, вияви прагнення до збереження та розвитку традицій у виготовленні виробів декоративно-ужиткового мистецтва.

Завданням теоретичного етапу дослідження стало вивчення змісту та структури його ключового поняття «культура» як складової культурної

компетентності в структурі компетентнісного потенціалу технологічної освітньої галузі.

Сучасна філософська та психолого-педагогічна література пропонують багато визначень поняття «культура», що вирізняються варіативністю та складністю тлумачень. Перші визначення поняття «культура» пов'язувалися з особистісними характеристиками людини : культура поведінки, мовлення, праці, відносин та спілкування. Пізніше за поняттям «культури» стали вирізняти рівні освіченості людини, відносячи його до фундаментальних освітніх понять, що виражає специфіку феномену розвитку особистості [9, с. 13–14].

У Філософському енциклопедичному словнику категорія культура визначається як специфічний спосіб розвитку та організації життєдіяльності людини, що представлений в продуктах духовної та матеріальної праці, системі соціальних установ та норм, у духовних цінностях, в сукупності ставлень людини до себе та інших людей, природи. Культура розглядається як характеристика особливостей людської свідомості, діяльності та поведінки у різних сферах суспільного життя [11, с. 292].

Педагогічним словником, за редакцією С. Гончаренка, культура визначається в широкому (сукупність матеріальних, практичних та духовних суспільних надбань, що відображуються в результатах практичної діяльності та характеризують історичні досягнення розвитку суспільства) та у вузькому (духовна сфера життя суспільства, якою охоплюється система освіти, виховання та творчості, визначається рівень освіченості та опанування галузевими знаннями або діяльністю) розумінні. Метою культури задекларовано всебічний гармонійний розвиток особистості та її здібностей [2, с. 248].

У визначенні сутності поняття «культура» С. Вітвіцька [1, с. 80] виділяє ряд провідних ознак – людинотворча, гуманістична, спрямованість на формування загальнолюдських цінностей. Людина та її діяльність виступають творцем, продуктом та одночасно і джерелом культури, яка, зі свого боку, регламентує та регулює діяльність та поведінку особистості, що виступає ретранслятором та носієм культури. Поняттям культури часто характеризують соціальні вияви поведінки людини, як аналог дотримання етикету

В повсякденному житті під культурою розуміють характеристику соціальної поведінки людини : її здатність до поваги щодо інших людей, тактовність, поміркованість у вчинках та делікатність. В науково-педагогічній літературі знаходимо тлумачення культури поведінки, як сукупності соціально значущих особистісних якостей, повсякденних вчинків людини, заснованих на нормах етики, моралі та естетики [8], дотримання правил та основних вимог людського співжиття, вміння знаходити правильну тональність у спілкуванні з оточуючими [2, с. 249]. Таке розуміння культури сприяє розповсюдженню її ототожненню з освіченістю, але не з тим її різновидом, що пов'язаний з

ерудицією та накопиченням знань, а з тим, що визначає внутрішній світ особистості, яка є носієм культурних якостей.

Багатозначність розуміння поняття «культура» вказує на необхідність її комплексного тлумачення за ознаками характеристики матеріальних, духовно-інтелектуальних та емоційних суспільних рис способу і правил життя особистості, її цінностей, вірувань та традицій. Загальноприйнятне, із цих позицій, поняття «культура» сьогодні визнається як сукупність створених впродовж всієї історії людства духовних та матеріальних цінностей, якими обумовлюється його суспільний розвиток, створення та розподіл цих цінностей [4; 5; 6].

Водночас слід зазначити на умовність поділу культури на матеріальну та духовну, що обумовлено стійкою тенденцією сучасної цивілізації до інтеграції цих складових у єдину систему культури. Така багатоплановість культури як соціального та історичного явища сприяє виділенню ряду суттєвих її функцій у суспільному житті :

- Пізнавальна : розкриває шляхи пізнання людиною історичних досягнень людства;

- світоглядна : формує ідеали, погляди та переконання людини;

- комунікативна : є джерелом передачі історичного досвіду між поколіннями людства засобами знаково-символічних систем, що зберігають досвід поколінь;

- регулювально-нормативна : реалізується системою норм та цінностей, які виступають регуляторами та орієнтирами суспільних відносин;

- інтегративна : полягає в об'єднанні людей у соціальні спільноти [7].

Способи існування, збереження та розвитку інформаційно-знакового змісту суспільного життя визначають форми відбиття певного змісту культури. Так, за масштабністю культура поділяється на світову, національну, етнічну та регіональну. За рівнями майстерності та носіями культура може бути елітарною (висока культура привілейованих прошарків суспільства), масовою (загальнодоступна, орієнтована на попит і пропозицію), народною (орієнтована на реалістичне відображення народних традицій, національних цінностей) [10].

Аналіз доробків науковців з визначення сутності поняття «культура» дає нам змогу стверджувати що цей термін вивчається за трьома аспектами : соціально-історичним, соціально-педагогічним та психолого-педагогічним.

Отже, категорія «культура» служить для позначення особливостей людської свідомості та поведінки людини у різних сферах суспільного життя, якими визначаються історичні досягнення розвитку суспільства, його духовне життя та регулюються соціальна поведінка і діяльність особистості, що є носієм та ретранслятором культурних цінностей.

Список використаних джерел :

1. Вітвіцька С. С. Основи педагогіки вищої школи : метод. посіб. для студ. магістратури. Київ : Центр навч. літ., 2003. 316 с.
2. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-е, доп., випр. Рівне : Волинські обереги, 2011. 552 с.
3. Державний стандарт базової середньої освіти : Постанова Кабінету Міністрів України від 30 вересня 2020 р. № 898. URL : <https://www.kmu.gov.ua/nras/pro-deyaki-pitannya-derzhavnih-standartiv-povnoyi-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i300920-898> (дата звернення : 14.03.2023).
4. Кордон М. В. Українська і зарубіжна культура : курс лекцій. Київ : ЦУЛ, 2003. 508 с.
5. Кравець М. С., Семашко О. М, Піча В. М. Культурологія : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів I–IV рівнів акредитації / за заг. ред. В. М. Пічі. Львів : Магнолія плюс, 2003. 235 с.
6. Культурологія. Конспект лекцій для студентів усіх факультетів різних форм навчання ПолтНТУ. Полтава : ПолтНТУ, 2004. 187 с.
7. Культурологія : навчальний посібник / за ред. Є. А. Подольської, В. Д. Лихвар, К. А. Іванової. Київ : Центр навчальної літератури, 2003. 288 с.
8. Пальшкова І. О. Педагогіка : професійно-педагогічна культура вчителя : навч. посіб. Київ : Слово, 2011. 192 с.
9. Роман Т. М. Формування емоційно-вольової культури майбутніх учителів початкових класів у процесі психолого-педагогічної підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / ПНПУ імені В. Г. Короленка. Полтава, 2016. 288 с.
10. Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія української культури. Київ : Кондор, 2006. 264 с.
11. Шинкарук В. І. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарук та ін. Київ : Абрис, 2002. 746 с.

Костогряз Ілона

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – В. Дмитренко)
(м. Полтава)*

АРХІТЕКТУРНА СТИЛІСТИКА ТА МОТИВИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

У той час, коли в Європі розвивався архітектурний стиль бароко, в Україні також з'явилася нова українська архітектура, яка відображала національну ідею. Як підкреслює С. Б. Кримський, культурні стандарти українського бароко

базуються на засвоєнні цінностей попередніх епох – Середньовіччя, Ренесансу, Реформації та раннього Просвітництва. Тому розв'язання проблеми символічного ладу українського бароко пов'язано з усвідомленням того, під яким кутом ті чи інші символи попередніх епох знайшли своє втілення в українському бароко [1, с. 156–157].

Розвиток культури бароко пов'язаний з символічним образом «саду», який мав велике значення в епоху Середньовіччя. Про це свідчать, передусім, назви творів: «Огородок Марії» А. Радивиловського, «Вертоград многоцвітний» С. Полоцького, «Вертоград духовний» Г. Домецького, «Виноград домовитам благим насаджений» (1697) С. Мокревича, «Виноград Христов» С. Яворського. Продовженням цієї традиції є «Сад божественних пісень» Г. Сковороди. Ці твори, різні за складом, композицією, формою тощо, об'єднано топомом «сад». Символіка саду займала важливе місце в середні віки. Внаслідок метафоричного тлумачення «Пісні пісень», книги пророка Ісайї, євангельської притчі про «ділалелів винограду» оформився топос *hortus Conclusus* («сад замкнений») [3, с. 175]. У пізньому Середньовіччі сад став традиційним символом для ушлявлення Богородиці. Для християнських письменників сад був також місцем великодньої містерії. З образом саду поєднується символ виноградної лози, який ототожнювався з муками Христа. Другий напрям застосування образу саду – це сад як символ доброжитності. Джерелом цієї символіки є 15-та гомілія Григорія Нісського на «Пісню пісень». Небаченого раніше розквіту символіка саду досягла в культурі бароко. Власне кажучи, це не просто і не тільки образ, а ціла образна система: навколо центрального і сумарного образу саду обертається хмара часткових і похідних образів – коренів дерев, літорослей, квітів, плодів, ароматів, смакових відчуттів, птахів, їхнього щебету в гіллі». Образ саду знаходимо й у проповідницькій літературі. Українське бароко утверджувало алегоричні образи, що характеризували специфіку українського народу. Образ України у вигляді одягненої у порфіру коронованої Діви, яка просить покровительства у митрополита Йосафата (Кроковського), бачимо на великій багатоперсонажній гравюрі І. Щирського «Всенародне торжество» (1708).

Повсюдного поширення набуває на території України в епоху бароко геральдика, особливо в зв'язку з символікою військової слави. Вихід на історичну арену українського козацтва, виникнення інституту гетьманства, впровадження полкового адміністративного поділу території України спричинили появу нових претендентів на носіння гербів.

У формуванні кожного герба лежить зображення живої істоти (орла, лева), рослини (пальми, лавра, аканта, троянди) чи неживого предмета. При творенні гербів для полкових міст і впливових козацьких родин символічного значення набували речі, які доти символами не вважались (наприклад, сумка для герба

міста Суми). В такому символічному значенні виступає і флористична декоративність в українському бароко.

Так, наприклад церква Преображення в с. Великі Сорочинці на Полтавщині, крім архітектурних декоративних деталей – півколонок, фронтончиків, бусилон та йоників, оздоблена орнаментальним стилізованим рослинним декором. Риси українського бароко знаходять свій вияв у декорі цивільного будівництва. Декор фасадів житлового будинку (1690-ті роки) чернігівського козацького полковника Я. Лизогуба нагадує скульптурну обробку, де на тлі білих стін вимальовані архітектурні деталі й півколонки, кронштейни, фігурні лучкові трикутні і розірвані фронтончики.

Хоча муроване будівництво в Гетьманській державі існувало переважно в культовому зодчестві, сакральна архітектура XVII–XVIII ст. була одним з найвиразніших видів будівництва, де втілилася національна українська ідея та менталітет народу. Недарма цей стиль назвуть українське бароко або й просто – український стиль [2, с. 288].

Близьке українцям за духом європейське бароко знайшло сприятливий ґрунт для поширення на українських землях. Однак, під впливом місцевих традицій цей стиль так сильно видозмінився, що тепер його неможливо сплутати з ніяким іншим. Вибаглива пишність та вигадливість європейських барокових декорів поступилася більш стриманому використанню ліпного орнаменту на стінах українських споруд. У Європі в архітектурному оздобленні соборів та церков, як і раніше, застосовувалася скульптура. Невід’ємним атрибутом пізнього європейського бароко є ордерна система з її величними колонами, пілястрами та фронтонами. В українській православній архітектурі, яка розвивалася під впливом візантійської, скульптурне мистецтво не було поширене. Ордерна система також не була розповсюдженою. Натомість в українському бароко більшу увагу приділяли загальним формам споруди, її пластиці. Популярними типами культових споруд в Україні стали такі, що були невідомі у Європі. Такі храми вражали своєю конфігурацією, яка не вкладалася у схему базилік, що були основною структурою католицьких храмів. Чого тільки варті хрещатий, п’ятикупольний тип храмів, яскравими прикладами якого є Георгіївський собор Видубицького монастиря у Києві, Катерининська церква у Чернігові, Успенський собор у Новгород-Сіверському тощо.

Архітектура українського бароко відрізняється від європейської за більш стриманим використанням ліпного орнаменту замість вигадливих скульптур, а також за непоширеністю ордерної системи та скульптурного мистецтва. В українському бароко більша увага приділялась загальній формі та пластичності споруд. Популярними типами культових споруд в Україні стали такі, що були невідомі у Європі, зокрема тридільні церкви з кожною частиною, яка має власну баню. Характерною особливістю українських барокових споруд є монохромний

зовнішній вигляд, побілення зовнішніх стін будівель, рідко використовувалися інші кольори. Споруди українського бароко стали невід'ємною частиною української культури, завдяки відродженню української державності у XVII–XVIII ст. Стиль таких будівель називають козацьким бароко, більшість церков споруджувалося на кошти козацьких гетьманів та старшин. В українській пам'яті такі споруди асоціюються з піднесенням національної свідомості та боротьбою за власну державу.

Будівництво у бароковому стилі було способом вираження самобутності українців, а заборона цього стилю сприймалась як спроба придушення автономії та асиміляції. Історія показує, що ці явища у мистецтві та політиці збігалися у часі. Російські імператори систематично знищували автономію Гетьманщини та Слобожанщини. Катерина II завершила цей процес. За 34 роки її царювання в Україні було остаточно скасовано інститут гетьманства (1764), знищено козацький устрій на Слобожанщині (1765), зруйновано Запорізьку Січ (1775) і закріпачено селян (1780). Терени України було поділено на губернії і відтепер вони мали стільки ж автономії скільки звичайні «суб'єкти» Російської імперії. Навіть дореволюційні російські дослідники називали ці дії імператриці «темними плямами, що падають на пам'ять Катерини II» [4, с. 571]. Та ж Катерина наполегливо боролася з архітектурним стилем бароко, насаджуючи імперський класицизм, який ігнорував національні особливості в архітектурі. Завершився цей процес у 1800 р., коли за наказом Павла I було офіційно заборонено зводити церкви в українському стилі.

Отже, символічний лад українського бароко пов'язаний зі специфічною ознакою української національної самосвідомості – впливом і засвоєнням цінностей попередніх епох, а також із системною взаємодією в епоху Гетьманської держави, спадщини Київської Русі, фольклорних традицій українською етносу. Звідси не випливає, що українське бароко було механічним конгломератом різних культур. Універсальність бароко в Україні полягає в тому, що воно об'єднало в єдину систему ментальні, життєві, культурні та національні цінності своєї епохи. Символічний лад українського бароко пов'язаний передусім із символічною алегоричністю, декоративністю, прагненням візуалізації наочних образів та емблематичністю.

Список використаних джерел :

1. Кримський С. В. Специфіка українського бароко. *Культура народів Причорномор'я*. Сімферополь : НАН України, НТШ, 1997. № 1. С. 49.
2. Новицький О. П. Про відродження українського архітектурного стилю. *Українська жизнь*. 1913. № 9. С. 23–24.
3. Сазонова Л. І. Жанр вертоградів у східнослов'янському літературному бароко. *Українське літературне бароко*. Київ : Наукова думка, 1987. С. 77.

4. Энциклопедический словарь. Т. XIа. / редкол. : И. А. Ефрон, Ф. А. Брокгауз. Санкт-Петербург : Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона), 1894. 571 с.

Кулик Світлана

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
(науковий керівник – А. Литвиненко)
(м. Суми)*

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ НА СУМЩИНІ (КІНЕЦЬ XVIII – ПОЧАТОК XX СТОЛІТЬ)

Становлення професійного театру на Сумщині пов'язано насамперед з містом Глухів, де у 60-х роках XVIII століття розгорнув свою діяльність придворний кріпацький театр гетьмана Кирила Розумовського. Представники козацької верхівки Глухова були дуже прихильні до мистецтва та вважали музику престижним заняттям і необхідною частиною освіти. Особливий вплив мав Кирило Розумовський, який був не лише блискучим стратегом і політичним діячем, але й високоосвіченою, європейською людиною та ревно опікувався культурою. Син гетьмана Розумовського Андрій товаришував із Бетховеном, Гайдном, Моцартом. Бетховен бував у маєтку Розумовських, у своїй творчості неодноразово звертався до мелодії української пісні «Їхав козак за Дунай» – зробив її обробку для голосу і фортепіано, використав у варіаціях для флейти і фортепіано а свою п'яту і шосту симфонії Бетховен присвятив Андрію Розумовському [3].

Бібліотека в маєтку Розумовських налічувала понад 2300 зразків оперно-симфонічної та камерно-інструментальної музики, що давало можливість музикантам і акторам трупи систематично влаштовувати концерти, ставити опери, балети, комедії. При дворі Кирила Розумовського діяла також велика капела з 40 співаків-кріпаків, очолювана талановитим хормейстером А. Рачинським. Рівень виконавців капели був настільки високим, що до виступів у спектаклях запрошувалися співаки з Італії та Франції.

Наприкінці XVIII століття домашні оркестри, театри, хори були звичайним явищем у побуті поміщицьких садіб Слобожанщини. Відомо про діяльність театральних труп у Ромнах, Охтирці, Лебедині. У Хотині була заселена акторами та співаками навіть ціла вулиця. Із записок актора М. С. Щепкіна відомо також про існування театру у Юнаківці, водночас достовірних відомостей про те, чи бував Щепкін у Сумах немає [2]. Після

скасування кріпацтва більшість поміщицьких хорів і театрів припинили своє існування. Отримавши свободу кріпаки-актори почали самостійно створювати трупи й гастролювати по всій імперії.

Перший театр балаганного типу діяв у Сумах з 1806 року, розташовувався він на місці сучасного скверу імені Т. Шевченка. У місті було побудовано спеціальне приміщення для показу вистав. Атмосферу тогочасного театрального життя яскраво передано в романі «Пан Халявський» відомого українського письменника Григорія Квітки-Основ'яненка : «Аж ось і настав гральний день. На повітку виліз чоловік з незвичайною горлянкою й закричав до вселюдного слухання, що того дня буде велика комедія : просив приходити надвечір і гроші за те, щоб пройти, приносити, здається, по п'ятаку... Як на той час, то се була сума добряча. У місті закипіла новина, а надвечір коло комедного будинку просунутися не можна було : така сила народу зібралася. Більшість або чи й не всі не бачили зовсім комедії й, як то показують їх, не уявляли собі; тож можна вибачити їхню цікавість. Перед тими, що сиділи, було повішене велике полотно, з чистих простирадл зшите, а поперед того горіло з десяток свічок. У викопаній навмисне перед полотном ямі сиділи жиди музики : хто на скрипці, хто на басу, хто на цимбалах, а хто й з бубном. Коли зібралось багато люду, музика вдарила марша. Потім грали козачка, весільних пісень, а найбільше настроювали скрипки. Люди, наслухавшись музики, бажали швидше розважитись комедійним видовищем. Аж ось полотно – та й хитро ж зроблено! не впало, не спустилося, а піднялось вгору, а як то воно й від чого, – ніхто не міг догадатися... Та добре : піднялось воно собі. А перед очима стояли дерева з листям, увіткнуті в землю, по обидва боки, а посередині чисто, гладенько й нічого нема» [1, с. 47].

У 50-х роках ХІХ століття у Сумах діяв драмгурток, заснований українським антрепренером і драматургом Михайлом Бабичем. Поступово накопичуючи книжки з драматичними творами, митець сформував у себе театральну бібліотеку. У 1864 році за кошти Бабича на базарній площі міста було зведено дерев'яне приміщення театру, що отримав назву «Храм Мельпомени». Активним мистецьким осередком у Сумах був також театр «Швейцарія» із глядацькою залюю на 700 міст. Приміщення театру часто орендували не лише місцеві, а й заїжджі гастролери та театральні трупи, до спектаклів активно долучалися місцеві артисти. Глядацька аудиторія, зокрема офіцери й поміщики приходили в театр не лише щоб насолодитися грою акторів і пишними декораціями, а й заради актрис. Перед спектаклем квитки отримували усі найбагатші та найвпливовіші жителі міста. Фаворитом був відомий сумський поміщик Харитоненко. Сам Харитоненко відвідував театр зрідка – не більше двох разів протягом сезону, проте за кожний спектакль клав по 100 рублів на підтримку артистів. Квитки на спектаклі отримував і заможний власник тютюнової фабрики Ілля Турш. Він зазвичай відмовлявся йти до театру, проте

щоб не платити, направляв грати у виставах своїх службовців. Поступово працівники фабрики Труша вже добре знали увесь театральний репертуар і брали участь майже в усіх постановках труп, що приїздили в Суми на гастролі. Багато робітників вирішували продовжити свою артистичну діяльність, кинувши роботу на фабриці [3].

На початку ХХ століття театральний рух по всій Україні активно підтримували «Просвіти», метою товариств було піднесення національно-культурного та освітнього рівня українців. У 1907 році знову на гастролях в Сумах були Карпенко-Карий, Садовський, Саксаганський. До ювілею Івана Котляревського театр корифеїв у Сумах здійснив постановку 20 вистав [4]. Заснований у Сумах 1909 року літературно-драматичний гурток «Просвіта» нараховував понад 150 чоловік.

На початку ХХ століття на території міського саду Сум до сезону 1911–1912 рр. було зведено сучасний театр «Тіволі», що вражав своїм технологічним оснащенням. Приміщення театру мало опалення та електрообладнання. Зала для глядачів мала два яруси лож, балкон і галерею. Підлога зали була оснащена механізмом переведення його в горизонтальний стан для проведення балу. Театр було споруджено на кошти відомих у Сумах підприємця-підрядчика Дмитра Корепанова та мецената й цукрозаводчика Павла Харитоненка [3]. Із початком Першої світової війни театральне життя на Сумщині ненадовго завмирає.

Список використаних джерел :

1. Квітка-Основ'яненко Г. Пан Халявський. Київ : видавництво художньої літератури «Дніпро», 1966.
2. Сумской театр драмы и музыкальной комедии им. Щепкина. Сумы, 1989. С. 56.
3. Український драматичний театр : нариси історії в двох томах. Київ, 1959. Т. 2. 427 с.
4. Сумщина туристична. Суми : видавн. будинок «Еллада», 2013. 47 с.

Кульбака Ольга

*здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – О. Лук'яненко)
(м. Полтава)*

ПОБУТ ГОНЧАРІВ ОПІШНІ ДОБИ ДЕСТАЛІНІЗАЦІЇ

Період 1953–1964-х років, що отримав досить точне визначення хрущовської «відлиги», здійснив суттєвий вплив на радянську політичну систему й громадське життя. Він став важливим рубежем у розвитку країни, коли від керівництва вимагалось визначити напрям та перспективи суспільного руху. З усіх процесів десталінізації найбільший вплив на свідомість і мислення громадян мали припинення масового терору, політика реабілітації та критика культу особи [9; 10]. Ці ж тенденції проявилися і в гончарстві аналізованого періоду.

Правління Сталіна з жорсткою податковою політикою та штучно створеними обмеженнями щодо індивідуального заняття гончарством майже знищили домашнє виробництво в Опішні. За порушення законів руйнували горни, гончарні круги тощо. Членам артільей забороняли працювати вдома. Деяких гончарів, що все ж продовжували займатися промислом поза межами робочого місця, обклали непомірними податками, і за їх несплату – заарештовували.

З приходом до влади Микити Хрущова побут гончарів поступово поліпшувався, проте якісних змін щодо рівня якості життя не відбулося. Нерозв'язаними залишалися ще багато проблем, а соціально-економічний розвиток продовжувався в рамках, установлених тоталітарною системою. Гончарам дозволили працювати вдома, однак для них постали виклики щодо використання свинцевої поливи на гончарних виробках, яке заборонялося шляхом переслідування через фінвідділи. Майстрам доводилося потай глазурувати посуд. Випалені полив'яні вироби ще гарячими намагалися заховати від можливих оглядів фінагентів. У 1956 році свинцеву поливу дозволили використовувати за патентом, який коштував 600 карбованців. [5, с. 272–273].

Гончарське подвір'я в Опішному упродовж досліджуваного періоду мало чим відрізнялося від звичайних сільських дворощ. Ознакою того, що там жив майстер, було лише горно та купи накопаної глини посеред двору. На подвір'ї знаходилися споруди для худоби, домашньої птиці, схови для інвентарю та запасів харчування. Як і двороще, житло гончарів в архітектурному плані нічим не відрізнялося від будинків, характерних для сільського населення з мінімумом побутових зручностей та невідповідним комунальним забезпеченням. У хатах

майстрів був гончарний круг, інструменти та матеріали, необхідні для творчості. Біля будинків висаджували яблуні, сливи, вишні, груші, чому сприяло скасування в 1954 році податку на фруктові дерева.

Для кожного радянського громадянина на другому місці після оселі стояла робота, якій він віддавав значну частину свого часу. Переважна більшість гончарів Опішні впродовж 1953–1960 років працювала в артілях «Червоний гончар» та «Художній керамік», а також в Опішнянському райпромкомбінаті, де був цех з виготовлення кераміки. На початку 1962 року ці три організації об'єдналися в Опішнянський завод художніх керамічних виробів «Художній керамік». Згідно з даними краєзнавця Антона Череваня на підприємстві в 1962 році працювало 320 чоловік, серед яких 9 спеціалістів з середньою фаховою освітою. Працівники заводу підвищували свою кваліфікацію, тому 7 з них заочно навчалися в технікумах і 3 – в інститутах [8, арк. 37]. У першій половині 1960-х років основу колективу заводу склали майстри старшого покоління, що прийшли на підприємство ще в 1930-ті роки [4, с. 23].

Важливу роль у створенні комфортних умов праці на гончарних підприємствах Опішного відіграла електрифікація. Упродовж 50-х років було проведено електроосвітлення у всіх виробничих приміщеннях артілі «Художній керамік» (1956 рік), збудовано електропідстанцію (1957 рік). На виробництві працювало більше сотні електродвигунів. Проведено трубопровідну теплову подачу від горнів у виробничі цехи (1956–1959 роки), механізовано гончарні станки (1954–1960) [2, арк. 61–62].

Попри тяжке становище в повоєнні роки, гончарі підходили до роботи творчо, продовжуючи вдосконалювати власну майстерність та популяризувати опішнянську кераміку в Радянському Союзі й далеко за його межами. Упродовж 50-х років ХХ століття вироби майстрів неодноразово експонувалися у Львові (1950), Варшаві (Польща, 1956), Марселі (Франція, 1957, 1958), Софії (Болгарія, 1958), Брюсселі (Бельгія, 1958), Сімферополі (1959) [3, с. 96]. 1960 року творчі майстри артілі «Художній керамік» узяли участь у Декаді української літератури та мистецтва (Москва, Росія).

Включенню громадян у виробничі відносини передувало отримання освіти та оволодіння певною спеціальністю. Так як діяльність Опішненської школи майстрів художньої кераміки після війни відновлено не було, підготовкою кадрів займалися провідні гончарі та малювальниці безпосередньо при артілі «Художній керамік», а згодом – на заводі «Художній керамік» [4, с. 181]. Учням майстрів при артілі у 1957 році платили 27 карбованців, в той час як самі працівники отримували всього 40 карбованців [6, с. 364]. Вдосконалювалась спеціалізація на гончарів, малювальниць і майстринь іграшки. Поступово розширилася група гончарів-скульпторів. Така форма

передачі гончарських знань сприяла появі в Опішні нового покоління майстрів, хоча їх навчання і проходило за скороченою, спрощеною програмою.

У зв'язку з потребою в кваліфікованих кадрах для заводу «Художній керамік» 1963 року на його базі почали проводити профорієнтаційне навчання для учнів Опішнянської середньої школи. Зі школярів 9–10 класів було організовано два класи виробничого навчання, в яких створили окремі групи для хлопців і дівчат. У той час, як теоретичне навчання – технологія видобутку глини та її обробка – проводилося спільно, практична підготовка – відрізнялася. За результатами навчання юнаки отримували кваліфікацію гончарів і ліпників з третім виробничим розрядом. Дівчата ж мали спеціальність малювальниць і ангобувальниць [1, с. 87].

У багатьох селах жителі були позбавлені можливості регулярно відвідувати бібліотеку, займатися в гуртках художньої самодіяльності, переглядати кінофільми [7, с. 70]. Та післявоєнна Опішня розвивалася, і в селищі існував будинок культури з залом для глядачів на 500 місць, 5 бібліотек з книжковим фондом близько 60 000 книг, 4 стаціонарні кіноустановки, радіовузол [8, арк. 40]. При гончарних артілях та заводі діяли гуртки художньої самодіяльності.

Комуністична ідеологія виховувала невибагливість, байдужість до розкоші, зневажливе ставлення до матеріальних цінностей, скромність та одноманітність у стилі життя й поведінці гончарів. Єдиною сферою, яка уможливила демонстрацію духовності майстрів, залишалася творчість, яку правлячий режим різноманітними методами намагався підігнати під єдиний радянський стандарт. Зневага до приватної власності та особистих кордонів громадян часто призводила до діянь, подібних до розкуркулення: гончарі обкладалися податками та переслідувалися за будь-яке виробництво поза межами артілі або заводу. Замість поліпшення якості життя та покращення умов праці, центральна влада розширювала та модернізувала виробництво без урахування фактичних потреб на місцях. Низькі зарплати, відсутність профільних навчальних закладів, необхідність жертвувати художньою якістю задля виконання кількісної норми робили професію гончаря непривабливою, що надалі призведе до дефіциту кадрів та стагнації у галузі в цілому.

Список використаних джерел :

1. Бугаєвич І. В. Вчитель образотворчого виробничого навчання. *Народна творчість та етнографія*. 1983. № 5. С. 87–88.
2. Національний архів українського гончарства. Ф. 4. Оп. 1. Од. зб. 1. Книга спогадів Трохима Демченка. Національний музей-заповідник українського гончарства. 76 арк.
3. Кульбака О. Стежками життя і творчості Трохима Демченка. *Сучасні соціокультурні процеси : компетентісно-аксіологічний аспект* : Збірник матеріалів

IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (10–11 листопада 2022 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2022. С. 93–97.

4. Міщанин В. Мотрона Назарчук : Життя і творчість. Опішне : Українське народознавство, 2019. 1048 с.

5. Міщанин В. Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного району (друга половина XIX – XX століття). Опішне : Українське Народознавство, 2005. 304 с.

6. Метка Л. Гончарство Опішного в іменах його майстрів. Опішне : Українське народознавство, 219. 640 с.

7. Рибак І. В. Стан соціально-побутової сфери українського повоєнного села (1946–1955). УІЖ. 1994. №1. С. 61-72.

8. Національний архів українського гончарства. Ф. 1. Оп. 3. Од. зб. 371. Черевань А. Історія селища Опішня. Національний музей-заповідник українського гончарства. 40 арк.

9. Лук'яненко О. В. Десталінізація 1956 року очима полтавської інтелігенції : проблематика дослідження. *Матеріали за 4-а міжнародна научна практична конференція «Динаміка изследвания-2008»*. Т. 20. Закон. Державна администрация. Философия. Политика. История. София «БЯЛ ГРАД-БГ» ОДД. С. 75–78.

10. Лук'яненко О. В. Десталінізація свідомості полтавців на початку 1957 року : витоки та паралелі. *Materialy IV mezinarodni vedecko-prakticka konference «Veda a vznik – 2008/2009» – Dil 10. Historie. Politicke vedy. Filosofie. Psychologie a sociologie*. Praha : Publishing house «Education and science» s.r.o. С. 3–5.

Литвиненко Тетяна

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка,
(науковий керівник – В. Дмитренко)
(м. Полтава)*

МІЖНАРОДНІ СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОЄКТИ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Одна з найважливіших функцій бібліотеки як закладу культури – комунікативна. Вона передбачає передачу нагромадженого соціального досвіду від попередніх поколінь до наступних та здійснення обміну інформацією між людьми. Успішному її виконанню сприяє співпраця бібліотеки з міжнародними благодійними фондами, культурно-освітніми, навчальними закладами й громадськими об'єднаннями. Адже спільні проєкти відкривають нові горизонти й широкі можливості в культурологічній та освітній площині.

З 2001 року Посольство США реалізує програму «Інтернет для читачів публічних бібліотек (Library Electronic Access Project) (далі LEAP). Уряд Сполучених Штатів виділив 1 млн. 400 тис. доларів на покращення доступу громадянам України до інформації через відкриття у публічних бібліотеках Інтернет-центрів, безкоштовних для читачів. 76 бібліотек з різних регіонів України стали переможницями всеукраїнського конкурсу проєктів, що проводився за цією програмою [3].

Завдяки цій програмі бібліотеки отримали кошти на придбання техніки, програмного забезпечення, оплати провайдера, навчання користувачів. Проведено тренінги для бібліотечних працівників з надання читачам цієї послуги. Центр інформаційних ресурсів Посольства США в Україні навчає директорів бібліотек і керівників проєктів, консультує бібліотекарів, а також поширює інформацію з актуальних питань через відкриті в усіх областях України Інтернет-центри. З української сторони партнером цього проєкту виступає Центр безперервної інформаційно-бібліотечної освіти Української бібліотечної асоціації.

Завдяки діяльності Інтернет-центрів покращився доступ громадян України до електронної інформації, істотно змінилися форми роботи бібліотеки. Це призвело до збільшення підтримки бібліотек з боку владних структур і бізнесових кіл, привернуло увагу засобів масової інформації. Активізувалася співпраця з громадськими організаціями, закладами освіти та науковими установами.

З 2002 року в Україні стартував проєкт «Вікно в Америку». У 2023 році діє 9 інформаційно-ресурсних центрів цього проєкту (Полтава, Вінниця, Харків, Ужгород, Маріуполь, Запоріжжя, Слов'янськ, Миколаїв, Кропивницький) та 3 Американські Доми (Київ, Одеса, Львів). У них громадяни України можуть отримати інформацію про США, безкоштовно скористатися послугами Інтернет, книгами англійською та українською мовами про Сполучені Штати. Центри «Вікно в Америку» – це місце для проведення лекцій, клубів спілкування англійською мовою, переглядів фільмів та інших культурних заходів, що сприяють кращому розумінню культури і народу Сполучених Штатів Америки [2].

У Полтавській обласній універсальній науковій бібліотеці імені І. П. Котляревського інформаційно-ресурсний центр «Вікно в Америку» є структурним підрозділом Відділу документів іноземними мовами. Урочисте відкриття відбулося 19 квітня 2007 року. На відкритті центру були присутні представники Посольства США в Україні, волонтер Корпусу Миру Кріс Віллі (Kris Wiley), представники Полтавської ОДА, ЗМІ, а також викладачі, студенти та учні полтавських закладів освіти, постійні відвідувачі бібліотеки.

Упродовж свого існування центр «Вікно в Америку» відвідали відомі особи, поміж яких перша леді України Катерина Ющенко (2007 р.), послы США в Україні Уїльям Тейлор (William Taylor, 2007 р.) та Мері Йованович (Marie Yovanovitch, 2019 р.).

Зараз в ІРЦ «Window on America» працює медіакімната, обладнана сучасною комп'ютерною технікою, де постійно проводяться заходи із застосуванням сучасних комп'ютерних технологій та Інтернет-ресурсів.

На базі полтавського центру «Вікно в Америку» безкоштовно діють проекти :

- Summer Camp (літні англomовні табори для полтавських навчальних закладів).
- Гендерна рівність (виставки, презентації тренінги).
- Протидія булінгу (виставки, презентації тренінги).
- Протидія корупції (виставки, презентації тренінги).
- Сприяння академічній доброчесності (виставки, презентації тренінги).
- Протидія торгівлі людьми (виставки, презентації тренінги).
- Медіаграмотність (виставки, презентації тренінги).
- Ярмарок волонтерів (з 2018 щороку в грудні місяці).
- Серія інтелектуальних ігор «Що? Де? Коли?».
- Огляд літератури із фонду «Вікно в Америку» у прямих ефірах.
- Board Games – Клуб настільних ігор.
- Дитячий кінозал.
- Movie Time – перегляд фільмів англійською мовою.

Інформаційно-ресурсний центр «Вікно в Америку» Полтавської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. І. П. Котляревського пропонує :

- довідкові видання про США, бізнес, економіку, політику, історію, культуру;
- посібники для вивчення і викладання англійської мови;
- художні твори американської та світової класики;
- колекцію художніх та документальних фільмів;
- настільні ігри;
- безкоштовний доступ до Інтернету;
- доступ до повнотекстової бази даних eLibrariUSA (повні тексти дисертацій, галузевої та художньої літератури, періодичні видання іноземними мовами).

Інформаційно-ресурсний центр «Вікно в Америку» Полтавської обласної універсальної наукової бібліотеки імені І. П. Котляревського співпрацює з : посольством США в Україні; Education USA центрами; FLEX; FULBRIGHT; Peace Corps; IREX; America House (Kyiv); ООН; Voice of America; Обласним

Молодіжним Центром; Українською Академією Лідерства; Управлінням патрульної поліції Полтавської області; громадськими організаціями міста; викладачами шкіл та ЗВО; громадою міста; відвідувачами центру та Бібліотек.

Посольство США підтримує професійний розвиток персоналу бібліотеки-партнера. Під час щорічних конференцій працівники центрів «Вікно в Америку» знайомляться із сучасними тенденціями розвитку інформаційних технологій та обмінюються досвідом організації програм.

У рамках програми «Міжнародні відвідувачі-лідери» програми уряду США, бібліотекарі мали можливість відвідати США. Під час візиту, вони відвідали бібліотеки у великих і маленьких містах штатів, спілкувалися зі своїми американськими колегами, знайомилися з інформаційними джерелами та вивчали технологічні досягнення у бібліотечній справі.

Працівники центру стали учасниками міжнародних конференцій :

Туркіна Олена – керівник центру, випускник програми Open World (Ірондеквойт, Нью-Йорк, США 2009); учасниця American Spaces Workshop (Відень, Австрія 2016); учасник Media Literacy For American Spaces (Київ, Україна, 2018).

Білокур Ірина – координатор центру, учасниця міжнародного тренінгу Let`s Work Together on Library Advocacy (Будапешт, Угорщина, 2018) [1].

Список використаних джерел :

1. Білокур І. Основні тенденції та напрями діяльності інформаційно–ресурсного центру «Вікно в Америку» Полтавської Обласної Універсальної наукової бібліотеки імені Івана Петровича Котляревського. *Бібліотека закладу вищої освіти в умовах трансформаційних змін : відкрита наука, відкритий доступ, цифрова педагогіка* : Всеукр. наук.–практ. конф., (м. Полтава, 20–21 вересня 2018 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2018. С. 33–37.

2. Вікно в Америку. Програми і проекти ПОУНБ ім. І. П. Котляревського. URL : https://library.pl.ua/programi_ta_proekti/vikno_v_ameriku/vidkrittja_informacijnogo_centru/ (дата звернення : 23.03.2023).

3. Інтернет-центр Полтавської обласної універсальної наукової бібліотеки імені І. П. Котляревського. URL : https://library.pl.ua/programi_ta_proekti/internet/ (дата звернення : 23.03.2023).

Лі Хайнін

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
(науковий керівник – О. Зав'ялова)
(м. Суми)*

СТИЛЬОВА ПАНОРАМА УКРАЇНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗРУШЕНЬ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Кардинальні зміни у європейській культурі і мистецтві ХІХ століття виражались у пошуках нових форм, стилів, засобів, ідейно-художніх основ творчості. Результатом цього стала широка стильова диференціація, характерна будь-якому виду мистецтва, закладена художніми зрушеннями у першій половині століття. Зазначені процеси яскраво відобразились в українському мистецькому просторі, де у цей час особливо широкого розвитку здобули образотворче мистецтво та архітектура. У мистецтві України першої половини ХІХ століття, перетворюючи європейські тенденції, охоплюючи різні мистецькі напрямки, знайшли втілення практично всі види художнього осягнення світу.

Однією з принципових особливостей української культури зазначеного періоду була не поступальна динаміка її розвитку, а різкі зміни, які чітко розмежовували основні етапи еволюції. У цей час у зв'язку із заселенням необжитих територій Причорномор'я та розбудовою нових міст (Одеса, Катеринослав, Харків, Суми та ін.) на українських землях починає стрімко розвиватися міське будівництво. Архітектори, підкоряючись смакам замовників, відмовляються від характерних для попереднього часу парково-палацових комплексів і спрямовують зусилля на створення окремих будинків, які виділялися багатством і пишністю. Будучи перенасиченими різьбленням, ліпленням, позолотою, такі будівлі втрачали стрункість форм, виваженість й завершеність архітектоники, а отже, і художню вартість.

З початку ХІХ століття в архітектурі України утвердився класицизм, що ґрунтувався на античних традиціях. Бурхливість і динамізм бароко змінилися врівноваженістю й простотою класичного стилю. Основним принципом архітектури стало застосування античної ордерної системи на тлі простих і чітких геометричних форм. У стилі класицизму зводяться житлові будинки, адміністративні установи, освітні заклади. На 1830–1840-ві роки припадає будівництво університету Святого Володимира у Києві (архітектор В. Беретті), театрів у Києві, Одесі, Полтаві. Розвиток архітектури Києва значною мірою пов'язаний з ім'ям видатного архітектора А. Міленського. Під його

керівництвом було покладено багато вулиць, також визначено Хрещатик як головну магістраль Києва, де архітектор збудував перший у місті театр із залом на 470 місць (не зберігся). Архітектуру Львова до середини століття доповнюють громадські споруди в стилі класицизму : Український драматичний театр імені М. Заньковецької (архітектори Л. Пігаль, І. Зальцман), Політехнічний інститут (архітектор Ю. Захаревич), Наукова бібліотека, т. зв. Оссолінеум (архітектори П. Побіле та Ю. Бем).

Найбільшою мірою класицизм в Україні був реалізований у будівництві дворянських і поміщицьких садиб та маєтків. З дворянськими маєтками Лівобережжя пов'язано становлення історико-філософської думки, традиції літописання, а також тема садибного меценатства. Завдяки своїм національно-стильовим особливостям українська сільська дворянська садиба виокремлювалась як зразкова норма узагальнення ціннісних орієнтацій українства початку ХІХ століття.

Важливу роль у мистецтві класицизму відігравала монументальна скульптура, яка у той час мала велику прив'язку до архітектури. На вулицях і площах українських міст почали встановлювати пам'ятники, завдяки чому мистецтво скульптури набуло громадського значення. У 1802 році в Києві за проектом А. Міленського було споруджено перший на Україні «Пам'ятник на честь поновлення магдебурзького права». Одним із найвидатніших скульпторів доби був виходець з України, з Ічні І. Мартос. В Україні Мартос виконав надгробки гетьманові К. Розумовському в Батурині, генерал-фельдмаршалу П. Румянцеву-Задунайському в Успенському соборі в Києві (1804-1805) та пам'ятник Рішел'є в Одесі (1823-1828).

Хоча лідируючим стилем в українському мистецтві був класицизм, водночас із ним значного поширення отримав ампір. Стиль ампір (від франц. *empire* – імперія) тяжів до спокійних монументальних форм римського зразка, широких гладких стін, округлих колон величного дорійського ордеру, напівпольних вікон та ступінчастих низьких і гладких аттиків над колонадою. Однак в Україні митці цього стилю мусили робити багато поступок національним традиціям будівництва, особливо щодо маленьких провінціальних будиночків, де ганки, галерейки й мансарди (поверхи під дахом будови) набирали своєрідних українських рис. Із визначних українських архітекторів у стилі ампір працювали : у Харкові, на Харківщині та Херсонщині - В. Ярославський, у Києві – А. Міленський (Контрактовий дім, перебудова бурси, розбудова Подолу 1811 року).

З другої чверті ХІХ століття в українській культурі набуває поширення романтизм. Зосередження уваги на внутрішньому світі особистості, людській індивідуальності – велике досягнення романтиків. Але, оскільки в реальності було не можливо реалізувати свободу індивідуальності, романтизм знайшов

спосіб її вираження у світі мистецтва. Культ незалежної у своєму внутрішньому світі і духовних прагненнях особистості і культ мистецтва, як сфери свободи, зумовлюють особливості романтичного мистецтва.

В архітектурі романтизм не набув яскравого вираження, в основному це елементи оздоблення та архітектура паркових ансамблів. Так, у парковому ансамблі «Олександрія», що біля Білої церкви на Київщині, були споруджені : колонада «Луна», «Ротонда», «Китайський місток», «Руїни», кам'яний арковий місток, господарська споруда, турецький будиночок, сад «Мур», теплиця, ставки, водоспади, композиції з каміння, обладнані джерела. Іншим чудовим прикладом є парк площею 256 га в урочище Нескучне поблизу Тростянця з унікальним зібранням реліктових та екзотичних деревно-чагарникових порід та лікарських рослин. В парку, створеному на початку ХІХ століття, було обладнано каскад дзеркальних озер та грот німф, побудований у 1809 році на честь 100-ліття Полтавської битви. Як елемент садово-паркового мистецтва романтичного стилю, грот використовувався для пікніків та розваг (навіть з балетними виставами за участі німф та сильфід). Ще однією перлиною садово-паркового мистецтва романтичної доби є Софіївський парк в Умані (тепер Черкаська область), збудований польським магнатом Ф. Потоцьким. Розташований у руслі річки Кам'янки парк площею 177 га мав багато чудових штучних споруд – водойм, водоспадів, шлюзів, гротів, каскадів, фонтанів, альтанок та скульптури.

Зазначені типи й стильові особливості архітектурних споруд і комплексів великою мірою обумовлювались поміщицько-маєтковим суспільним устроєм країни. З другої половини ХІХ століття після відміни кріпацтва українська садибно-маєткова архітектура починає занепадати, а міське будівництво житлового й громадського призначення у зв'язку з пануючим у всій Європі утилітаризмом і меркантильністю переймається еkleктикою – мішаниною різних історичних стилів не тільки у різних об'єктах, а також в одній будові. Серед різноманітних мистецьких напрямів, що ставали підґрунтям для еkleктики, особливого поширення в Україні набуває віденський неоренесанс. У середині ХІХ століття цей стиль формує загальне архітектурне обличчя українських провідних центрів - Києва, Одеси, Харкова, Львова, Чернівців, Перемишля, Херсона та ін.

Лоза Микола

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – А. Литвиненко)
(м. Полтава)*

МЕДІАГРАМОТНІСТЬ ПРАЦІВНИКІВ БІБЛІОТЕЧНОЇ СФЕРИ – ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Реалії сьогодення вимагають від будь-якої сфери обслуговування вміння надавати універсальні послуги та гнучко пристосуватися до викликів сучасності. Бібліотеки на сьогоднішній день рекламують себе як потужні осередки із забезпечення широких запитів користувачів різних вікових категорій. Діяльність сучасних бібліотек є надзвичайно різноплановою, це – обслуговування користувача, формування запитів, проведення соціокультурних заходів, а також надання різноманітних медіаосвітніх послуг.

Медіаосвіта громадян – важливий чинник у формуванні суспільства країни за європейськими стандартами в культурі, освіті та технологіях. Проблеми медіаосвіти широко обговорюються міжнародною спільнотою на різних рівнях. Сучасні теоретики і практики розглядають медіаосвіту як вагомий чинник демократії, складник освітнього процесу спрямований на формування у суспільстві медіакультури, підготовку будь-якого індивіда до ефективної та безпечної взаємодії із сучасним медіапростором. Медіаграмотність і медіаосвіта відіграють важливу роль в системі бібліотечних установ [2].

20 вересня 2018 року у Львові відбувся форум 25 Book Forum присвячений медіаосвітній діяльності бібліотечної системи України. Захід зібрав бібліотекарів та журналістів з усієї держави, на ньому обговорювалася роль бібліотек у створенні неформальної освіти й медіаграмотності [1]. На законодавчому рівні медіаосвіта також відіграє важливу роль, адже розглядається як частина основних прав кожного члена суспільства будь-якої країни. Кожен має право на вираження власної думки, свободу слова, а в сучасному світі це відбувається як правило online [3].

2020 рік для всього світу став відправною точкою, коли кожна сфера, що надає послуги опинилася перед необхідністю змінити формат надання своїх послуг клієнту (користувачу). Переформатування професійної діяльності стали неминучими і для бібліотечної системи: бібліотеки повинні були опанувати медіапростір у найкоротший термін. Головним завданням для керівників бібліотечних закладів стає заохочення своїх працівників до вивчення

комп'ютеризованих машин, програм та онлайн-платформ для створення медіа контенту. Новітні вимоги до такого виду роботи потребували швидкого опанування найпростіших аспектів пошуку, редагування та внесення у програмне забезпечення запитів по створенню медіа-продукту для користувачів різних вікових груп.

XXI століття – ера технологічного прогресу, адже сьогодні існує низка різноманітних безкоштовних додатків, online-платформ з опанування основ медіаграмотності. Державні органи влади на чолі з Президентом України підтримують популяризацію медіаосвіти, зокрема свідомого використання Інтернету задля спрощення надання послуг населенню країни. 29 липня 2019 року Указом Президента України №558 було засновано Державне комерційне підприємство «Дія», впровадження якого стало поштовхом до розширення й підвищення освіченості суспільства у питаннях цифрової грамотності.

Сучасні бібліотеки активно використовують медіапростір для залучення користувача. Створюючи медіапродукти різного типу (аудіо, відео контент) бібліотеки поповнюються новими користувачами, тим демонструючи самим свій розвиток у сучасному світі. Ефективність діяльності бібліотеки у медіасередовищі насамперед залежить від професіоналізму бібліотекаря щодо пошуку потрібної інформації та грамотної демонстрації її користувачеві.

Бібліотеки як освітні центри відіграють важливу роль у вихованні дітей крізь призму культури. Тому медіаграмотність посідає одне з головних місць у формуванні професійних навичок бібліотечного працівника. Головним завданням натомість для бібліотекаря у просторі Інтернету є донесення ціннісної, важливої інформації до користувача «по інший бік екрану монітора».

Реалії сьогодення вимагають від кожного громадянина володіння медіаграмотністю, щоб розрізнити правдивість інформації яка лине звідусіль. Кожен має усвідомлювати, що до новітніх вимог часу потрібно своєчасно і правильно адаптуватися, адже, медіаобізнана людина завжди має переваги як у професійній діяльності, так і загалом у житті.

Список використаних джерел :

1. Бібліотека як неформальна ланка медіаграмотності. *Bookforum.ua* : веб-сайт. URL : <https://bookforum.ua/biblioteka-yak-neformalna-lanka-mediagramotnosti/>
2. Кулик Є. В. Бібліотечні засоби формування медіаграмотності юнацтва та молоді. *Сучасні інформаційні технології в бібліотечній справі* : зб. наукових матеріалів V міжнародної конференції молодих учених «Молодь. Наука. Інновації» 15 травня 2014 року. URL : <http://nbuviap.gov.ua/images/fpu/Inovacii.pdf>

3. Матвійчук О. Є. Медіаосвіта та медіаграмотність, як один із напрямків роботи сучасних бібліотек. URL : http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/22359/2/O_Matviichuk_Ukr_konf_23_09_16_IPPO.pdf

Малахиті Георгій

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Одеського національного

університету імені І. І. Мечникова

(науковий керівник – О. Сніговська)

(м. Одеса)

**ТУРИСТИЧНИЙ РИНОК КІПРУ :
ФУНКЦІОНУВАННЯ У МЕЖАХ ЄС,
ПОСТПАНДЕМІЧНІ НАСЛІДКИ ТА
ПРІОРИТЕТИ ЗРОСТАННЯ НА ТЛІ ВІЙНИ В УКРАЇНІ**

Туризм вважається динамічною і конкурентоспроможною галуззю, що вимагає здатності постійно адаптуватися до потреб, які змінюються, і бажань клієнтів, оскільки задоволення потреб та їхня безпека знаходяться в центрі уваги туристичного бізнесу. За Maria Juul [1, с.1], у країнах ЄС туризм є третьою за величиною соціально-економічною діяльністю, що робить важливий внесок у валовий національний продукт і працевлаштування громадян.

Наразі найпопулярнішими країнами з точки зору подорожування Європою визначають ті, що межують із Середземним морем. Однією з них вважається Республіка Кіпр, де індустрія туризму є одним із основних секторів послуг. За останні 10 років він був джерелом від 8% до 13,1% річного ВВП Кіпру. Однак, у 2020 р., коли пандемія COVID-19 зупинила міжнародний туризм, туристична індустрія Кіпру занепала. Наразі туристичний сектор на Кіпрі та в ЄС загалом фіксує відновлення після пандемії, оскільки показники 2022 р. наблизились до показників 2019 р.

Зауважимо, що сектор туризму на Кіпрі спирається на природні ресурси та ідеальну погоду з 340 сонячними днями, а також на його незаймані пляжі, які незмінно вважаються одними з найкращих у Європі за їхні високі екологічні стандарти та стандарти якості. Середземноморський спосіб життя і туристичні пропозиції Кіпру, що розширюються, зміцнили його статус на світовому туристичному ринку як місце, яке обирають мандрівники з будь-яким бюджетом, із розміщенням від сільського будиночка і різноманітних варіантів Airbnb до побудованих на замовлення готелів і розкішних курортів.

У 2020 р. доходи від туризму становили лише 1,8% ВВП Кіпру, тоді як у 2021 р. цей відсоток вже збільшився до 6,5%. Відтак, доходимо висновку, що готельна індустрія зазнала зниження вартості активів на міжнародному рівні через COVID-19 та економічний спад. Згідно зі звітами міжнародних експертів із нерухомості, очікується, що туризм не повернеться до докризового рівня раніше 2024–2025 рр. [2].

Джерело АХІА [3, с. 7] зазначає, що основний туристичний потік подорожуючих до Кіпру у 2022 р. склали громадяни Великобританії 19,8% (19 199 осіб). Друге місце посіла Греція з 12,8% (12 420 осіб). На третьому – Росія з 9,5% (9 234 осіб), на четвертому – Польща з 7,2% (6 989 осіб), на п'ятому – Німеччина з 6,8% (6 618 осіб). Шосту сходинку займає Україна з 6,4% (6 169 осіб). Отже, наприкінці 2021 р. Україна увійшла до ТОП-6 туристичних ринків, чого раніше до війни не спостерігалось.

Вторгнення Росії в Україну та подальші санкції Заходу проти РФ призвели до втрати російського ринку, другого за величиною туристичного ринку Кіпру. Натомість, Республіка Кіпр вже довгий час користується попитом серед росіян через офшорну зону, релігійно-культурну спорідненість та сприятливі умови для туризму. Проте, з початком повномасштабної російсько-української війни Кіпр постав перед вибором : або продовжити активно співпрацювати з РФ і увійти до списку країн-співучасниць терору, загнавши себе в кризу, або зберегти економіку, шляхом пошуків нових ринків збуту. Лідери Республіки не одразу, але поступово прийняли рішення про обмеження видачі віз росіянам, що значно скоротило потік туристів. Що не менш важливо, так це те, що і українці теж не мають можливості активно подорожувати, а тільки знаходитися в країні в якості біженців.

На Кіпрі мешкає понад 918 тис. осіб. У середньому в туризмі задіяно від 370 до 544 тис. громадян. І це означає, що близько половини мешканців острова працюють у цій галузі. Частину втрат клієнтури з російського ринку кіпріоти намагаються компенсувати продажом турів клієнтам із ЄС. Планується приділяти більше уваги Саудівській Аравії, для якої анонсовано прямі авіарейси на Кіпр і в зворотному напрямку, відкривати «свіжі ринки», такі як Франція. І вони, як очікується, зроблять позитивний внесок, незважаючи на переважаючу загальну економічну невизначеність.

Наразі тенденції розвитку туристичних маршрутів по Кіпру змінюються. Тури та екскурсії, що були розраховані на короткочасні подорожі для російськомовних мандрівників стають більше не актуальні. Тепер їх розробляють не короткочасними, а довгостроковими, оскільки у людей з'явився час на відпочинок. До працюючих росіян почали ставитися більш прискіпливо. Ті, хто працював на компанії, що любіють РФ як бізнес-партнера, поступово втрачають роботу. Єдиним виходом залишитися в країні після 5 років

проживання стало працевлаштуватися і скласти іспит на знання грецької мови, історії, законів та політичних партій задля отримання громадянства Кіпру.

Незважаючи на складні макроекономічні умови, прогнози щодо перспектив розвитку індустрії туризму на Кіпрі залишаються позитивними. Крах цієї галузі під час пандемії Covid-19 в 2020–2021 рр. після поетапного зняття обмежень на подорожі обумовив певні перспективи високих темпів її розвитку найближчими роками. Попри очікування, що галузь досягне допандемічного рівня до кінця 2023 р., російське вторгнення в Україну та спричинена ним політична невизначеність, боротьба з інфляцією та підвищення процентних ставок, високі витрати на енергоносії та на продукти харчування сповільнили відновлення туристичної галузі на Кіпрі та призвели до часткового перегляду початкових оцінок.

Список використаних джерел :

1. Juul Maria. Tourism and the European Union: Recent trends and policy Developments. European Parliamentary Research Service. September 2015. 25 p. URL : [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2015/568343/EPRS_IDA\(2015\)568343_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2015/568343/EPRS_IDA(2015)568343_EN.pdf)

2. Cyprus Tourism & Properties Overview 2022 «AXIA Chartered Surveyors». URL : <https://www.axiavaluers.com/id/TourismandPropertiesOverview2022/article.html>

3. Dimopoulos T., Mamas T., Kyprianou T., Kyriakou S., Chatzimina N., Cleovoulou A., Panagiotou E., Antoni A., Ioannou N., Sanei S. AXIA Chartered surveyors “Tourism overview”. 11 p. URL : <https://www.axiavaluers.com/AppFol/appDetails/RadControls/fol1/Tourism%20Overview2022.pdf>

Найденко Тарас

здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – О. Лук'яненко)

(м. Полтава)

ЗОБРАЖЕННЯ ПОБУТУ ОСВІТЯН УРСР ДОБИ «ВІДЛИГИ» У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА

Василя Симоненка традиційно вважають поетом, чия творчість сповнена юнацьким максималізмом, саме ім'я якого утвердилося як символ українського шістдесятництва ХХ століття [1, с. 100]. Народився 8 січня 1935 р. у селі Біївці,

Лубенського району Полтавської області. До школи ходив за дев'ять кілометрів від рідного дому, що не завадило йому закінчити Київський державний університет ім. Т. Г. Шевченка у 1957 р., та працювати у редакціях газет «Черкаська правда» (1957–1959), «Молодь Черкащини» (1960–1963), власним кореспондентом «Робітничої газети».

Романтик і максималіст, Симоненко вважав, що кожна людина «по-своєму єдина, неповторна, тільки їй властиве те, що вона робить. Щоб написати про неї гарно, то треба побачити цю неповторність» [2, с. 3]. Виступаючи проти шаблонного сприйняття оточуючої дійсності, він все життя боровся з байдужістю людей до себе самих та свого майбутнього. Особливістю художнього стилю В. Симоненка є простота викладу, традиційність, наявність фольклорних образів, звернення до образів звичайних людей, автобіографізм. Громадянський пафос його творів, в яких увиразнюється постать поета як борця із соціальною та національною кривдою, поєднується з увагою до багатого внутрішнього світу особистості [3, с. 5–6].

І, здавалося б, з таким підходом до вибору тем своєї творчості він так чи так мав би чіпляти тему радянської освіти, та діяльності самих освітян, як носіїв шаблонного мислення, що мають запалювати в дітях віру у світле майбутнє. Проте, не зважаючи на його активну позицію – поїздки до Києва, особисті знайомства з поетами-шістдесятниками, участь у літературних вечорах, спілкування із робітничою та селянською молоддю, він не бачив головної проблеми у функціонуванні системі освіти, яка формувала свідомість дітей, проти чого, саме, він і виступав. Як писав Валентин Мороз, «молоді гвинтики» були не знайомі з жахом своїх батьків, а отже, «дивилися на догми з точки зору мовчазного скептицизму і непомітно пересувалися на рейки мовчазної опозиції» [4, с. 51].

Симоненко з мовчазних рейок зійшов. У рядках, позбавлених самоцензури, він як міг, боровся із всією системою в цілому. Його «система цінностей <...> принципово не вписувалася у ті ідеологічні, а відтак і моральні рамки, що їх суворо і безцеремонно вимагала КПРС. Його засади навіть суперечили компартійним вимогам, повставали супроти них. Розриваючи обмежувальні ланцюги» [5, с. 4]. Поет видав за життя лише одну збірку – «Тиша і грім» (1962). Проте він залишив по собі численні збірки поезій, новел та оповідань, книжечок для дітей, які його друзі з великими зусиллями видавали вже після його смерті.

Вивчення повсякденного життя спирається на уявлення про те, що воно є дослідженням буденних сценаріїв поведінки [6, с. 311]. Проте, зазначимо, що Василя Симоненка побут освітян, що не дивно, особливо не цікавив. Тому ми можемо зайти потрібну нам інформацію, проаналізувавши його творчість, лише апофатично та опосередковано. Поет відкидає істинність формаційного підходу

до історії, ставлячи під сумнів один з наріжних каменів радянської системи шкільної освіти. Так, у вірші «До суєсловів», Василь Симоненко пише: – «Здається, наче просите пощади в історії, що горда і німа, вона ж одна без вашої поради вам вирок винесе сама». Цими рядками він знецінює теорію революційної боротьби, повстання мас та можливості примусової зміни формацій, а разом з цим і один із головних тропів пропаганди – Жовтневий переворот. На додачу цей рядок робить роботу радянських істориків та освітян взагалі не дуже й потрібною, бо «історія вирок виносить сама», а отже намагатися змінити її, виховавши «нових людей» – марна справа. На підтвердження цієї думки можна привести такі рядки з вірша «Чадра»: – «І куди я до істини втраплю через ями й вибоїни слів? Коли б випив її хоч краплю, то, напевне б, від жаху зомлів». Отже, в словах правди немає, а сама правда настільки страшна, що, можливо, ліпше її не знати взагалі. Цю думку, написану звісно про радянське повсякдення загалом, можна екстраполювати на діяльність вчителів. Саме вони «за наказом» толерували переписану реальність, займалися рутинною щоденної пропаганди і «ховали істину за вибоїнами слів».

Можемо додати образу зневіри поета у можливості «переписати» історію, та розуміння Симоненком того, що оточуюча його реальність це лише «вибоїни слів», за якими схована страшна істина ще й рядки з вірша «Про поезію»: – «Поету, кажуть, треба знати мову та ще уміти вправно римувать». Нібито з цих слів можна отримати враження, що хоча б до викладачів-філологів поет ставиться схвально і вважає їх роботу потрібною? На жаль, це не так. Далі він пише наступне: – «не запалить серце точна рима, яку хтось вимучив за місяць чи за ніч», «...рими точні й милозвучні не варті навіть драного гроша». Для Василя Симоненка найважливішим даром поета є виключно душа.

Так само знецінює він й виховну функцію історичного та літературознавчого наративів – аналізу життєписів видатних постатей, письменників, поетів та літературних персонажів, як прикладів для наслідування. Зрозуміло, що за радянських часів роль особистості в історії намагалися «не переоцінювати», вибірково, проте Василь Симоненко реагує на культ особистості такими рядками: – «...я зібрав би всіх титанів і сказав би <...> я не буду вам співать пеани. <...> Хто й за що продовжив ваші дні? <...> На коліна станьте перед смертними людьми!».

У «Хорі старійшин» з поеми «Фікція» є наступні рядки: – «У нас такі премудрі всі і вчені, що лімітуємо чорнило і папір». А також: – «Ми знаєм все! Для нас усе відоме! Що буде завтра? Запитайте нас. <...> Ми стільки істин вам за мить націдим, що подив назавжди заціпить рот». Зрозуміло, що це критика не освітян, а соціального устрою УРСР та партноменклатури. Про істину Симоненко писав, як про закриту за словами страшну правду, а всі «істини» партії для нього це симулякри, за недовіру до яких можна накласти головою.

Одна деталь – ці істини зобов'язані були нав'язувати, проголошувати та робити частиною свого офіційного та приватного побуту освітяни. Отже, ми можемо рядки з «Хору старійшин» переорієнтувати до освітян, що відразу виставить їх як недалеких бюрократів, які за ілюзіями «нових істин» ховають штучне і доволі неприємне майбутнє.

Чи можна розцінити таку екстраполяцію умисним перебільшенням? На жаль, ні. Сам Василь Симоненко сприймав «все освітянське» як те, що він особисто ненавидів. На підкріплення цієї позиції процитуємо : – «В букварях ти наряджена і заспідничена, поворозками зв'язана, ледве жива, на обличчі тремтить в тебе радість позичена, на губах скам'яніли казенні слова. Україно! Тебе я терпіти не можу, я тебе ненавиджу чуттями всіма, коли ти примітивна й на лубок похожа, коли думки у тебе на лобі нема». Символ школи – буквар, та весь церемоніал, який вимагає наряджатися для поета ненависні. Він сприймає систему освіти, освітян та їх повсякденний побут у якості примітивного лубка, який не вимагає зайвих думок для того, щоб фальшиво радіючи ховати від дітей за рядками слів, що вихваляють авторитетів потрібних партії, правду.

Василь Симоненко, поет, для якого люди «не вічні», вони «просто – ти і я...» не побачив, або не захотів бачити, за функцією освітян «просто живих» людей, яких так прагнув будити своїми віршами.

Список використаних джерел :

1. Тарнашинська Л. Б. Українське шістдесятництво : профілі на тлі покоління. Київ : Смолоскип, 2010. 632 с.
2. Василь Симоненко як журналіст [Виступи В. Симоненка на ред. летучках (1960-1962)] / упоряд. Г. Суховершко. *Літературна Україна*. 2002. 10 жовт. С. 3.
3. Юаньпен Г. Дискурс шістдесятництва в українській літературно-художній періодиці : журнал «Дніпро» : дис... кан. філ. наук : 10. 01.01. Київ, 2021. 264 с.
4. Мороз В. Я. Есеї, листи й документи. Мюнхен : Сучасність, 1975. 288 с.
5. Біленко В. В. Тернистий шлях до читача. Як в Україні видавалися книжки Василя Симоненка. Погляд у 60-80-і рр. ХХ століття. Київ : ВЦ «Просвіта», 2016. 128 с.
6. Лук'яненко О. В. Повсякдення освітян УРСР у контексті антропологічних студій. *Молодий вчений*. 2020. № 10 (86). С. 310–313.

Пасько Андрій

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
(науковий керівник – А. Литвиненко)
(м. Суми)*

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасні глобалізаційні процеси мають потужний впливають на розвиток культури та мистецтва в усьому світі. Концепції розвитку сучасного європейського суспільства спрямовані на підтримку творців прекрасного, зумовлюють необхідність наслідувати нові європейські тенденції у формуванні мистецького ринку послуг за принципом «попит – пропозиція» щодо «культурних продуктів» та мистецтва перформансу загалом.

Молоді люди – ті, хто завдяки своєму таланту й академічній освіті досягли високого професійного рівня, після навчання та отримання диплому часто позбавлені можливості реалізувати свій талант в академічному мистецькому середовищі й отримувати гідну заробітну плату за свою працю. Як наслідок, змушені задовольнятися роботою у вуличних театрах, різноманітних комерційних закладах розважального спрямування, вони зазвичай нехтують рівнем власного професіоналізму заради більш прибуткової в економічному сенсі роботи.

Нині стає неймовірно складно сприймати сучасних театральних митців згідно з образом їхньої професії, що склався в минулому – як представників божественного життя, людей із високою культурою. Сучасні актори, режисери, митці змушені адаптуватися до змінних умов сьогодення. На жаль, сучасний театральний митець нині прирівнюється до пересічного громадянина з натовпу. Культурна спільнота вимушена сприймати цей факт як тривожний, очевидний та передбачуваний.

Натомість кожна творча особистість : актор, художник, музикант, кожен, хто відданий своїй справі і творчості, вважатиме за краще працювати в середовищі, де не потрібно йти на професійні компроміси, де можна розвивати свій талант, відчувати реакцією публіки на свою творчість, мотивуватися й надихатися на створення найкращого у своїй професії.

Сучасне суспільство у своєму цивілізаційному поступі руйнує колишні канони та підходи до оцінки творчості загалом. Мистецтво і його творці потерпають від безлічі функційних обмежень, викликів, кліше. Сьогодні навіть

штучний інтелект здатен вимірювати талант митця та його продуктивність. Ми також можемо засуджувати жорстоке привласнення таланту митців, які більше не використовують свою душу, свій «внутрішній світ» задля розкриття власного таланту й служіння мистецтву, а навпаки присвячують себе грошам – так званому «ідолу сучасного світу».

Спрямування енергії театрального мистецтва й культури в економічну площину нині завдає серйозної шкоди естетичній та аксіологічній якості культури. Виконавські мистецтва завжди функціонували відповідно до своїх естетичних, духовних принципів. Театральне мистецтво, як і раніше, потребує великого бюджету, але поняття прибутку, у цьому сенсі, не зводиться до еквіваленту грошей. Будь-яка спроба відійти від принципів мистецтва і будь-яка підміна у творчому процесі призведе до знецінення очікуваного кінцевого продукту – високої культури театрального мистецтва.

Перехрест Софія

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Харківського національного

університету імені В. Н. Каразіна

(науковий керівник – доцентка М. Белявська)

(м. Харків)

ВІДОБРАЖЕННЯ ІДЕЙ ФЕМІНІСТИЧНОГО РУХУ У ТВОРЧОСТІ ЛУЇЗИ БУРЖУА

Твори Луїзи Буржуа, американської скульпторки, живописця і графіка французького походження, – величезні сталеві павуки, дивні об'єкти в клітках або статуї, що ілюструють взаємини статей, – викликають сильні емоції. Інтерес публіки до творчості художниці зростає з кожним роком.

Творчість Луїзи Буржуа часто називають енциклопедією сучасного мистецтва, тому що в ній знайшли своє відбиття всі основні напрями мистецтва двадцятого століття – кубізм, футуризм, сюрреалізм, конструктивізм й абстракціонізм. Роботи Луїзи Буржуа – абстрактні й фігуративні, реалістичні й фантазмагоричні, – вражають уяву, шокують глядача своєю відвертістю.

Луїза Буржуа зіграла важливу роль у становленні феміністичного руху й вплинула на розвиток мистецтва перформансу. Її роботи – унікальні твори скульптури й інсталяції. Засновані на ранніх, травматичних спогадах дитинства, вони зачіпають найглибші почуття. Можна сказати, що її творчість – це арт-терапія, що допомагає художниці перебороти стрес, тугу й розпач [2].

Символіка робіт Луїзи Буржуа відрізняється від традиційної художньої образності. Наприклад, павуки, які для багатьох є синонімом жаху й агресії, символізують для художниці образ матері, що огортає дітей своєю турботою, швейні голки – не символ агресії, а образ оновлення, будинок – це не тільки житло, а камера або клітка, де є небезпека втратити себе. Для того, щоб глядачі краще розуміли зміст її робіт, Буржуа створила символічний словник, де пояснює образи своєї творчості, засновані на особистому досвіді й фантазії.

Доля жінки, її місце в мистецтві й суспільстві завжди цікавила художницю. Тому скульптури Буржуа виражають жіночу сутність, оточену умовностями й заборонами. Її твори дали імпульс для розвитку феміністичного мистецтва.

В 1966 р. Буржуа звернулася до теми фемінізму. Її цікавлять гендерні проблеми. Вона створює композиції «Sleep II» (1967), «Fillette» («Дівчинка», 1968) та «Janus Fleuri» («Квітучий Янус», 1968) які являють собою сміливі інтерпретації чоловічих статевих органів [3].

Одні з найвідоміших робіт Луїзи Буржуа – серія скульптур «Femme Maison» («Домогосподарка», дослівно перекладається з французької як «Жінка-дім»), у яких з жіночих тіл виростають будинки. Це образ, де жінка виступає як жертва гендерних стереотипів, змушена нескінченно займатися господарством. Всі думки жінки – про дім. Турботи про домашні справи поневолюють жінку, не дають їй вільно зітхнути. Завдяки творам Луїзи Буржуа можна побачити, що дім – це не завжди місце захисту й затишку, а інколи дім – місце насильства. Ця думка також втілена в інших роботах із даної серії.

В 1982 р. Буржуа написала текст для «Artforum» під назвою «Child Abuse» («Жорстоке поводження з дітьми»), в якому вона визначила свої художні концепції майже повністю в рамках дитячих травм [3]. Ілюстрацією цього визнання є мармурова скульптура «Жінка-дім» («Femme Maison», 1983) – жіноча фігура, що сидить, з головою, яка нагадує будинок (рис. 1). В іншій скульптурі «Femme Maison», створеній в 1994 р., жіноча фігура лежить на спині без рук, голова сплавлена з будинком, у якого є маленькі двері (рис. 2) [1]. Обидві композиції вказують на дім як на джерело насильства й жорстокості.

В 1980-х рр. творчість Буржуа стала предметом зростаючого інтересу. З одного боку, різні академічні кола вітали її через зв'язок з екзистенціалізмом і фемінізмом. З іншого боку, молоді художники цікавилися її життям і роботою через творчу незалежність, використання різних стилів і чутливість до соціальних питань.



Рис. 1. «Жінка-дім» («Femme Maison», 1983)



Рис. 2. «Жінка-дім» («Femme Maison», 1994)

Більше п'ятдесяти років Луїза Буржуа створювала свої вражаючі роботи, однак слава до неї прийшла пізно. У той же час її новаторське відношення до скульптури вплинуло на нове покоління художників.

У 1982 р. пройшла велика ретроспективна виставка Буржуа в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку. В 1993 р. Буржуа представляє США на Венеціанському бієнале. В 1999 р. художниця одержала приз «Золотий лев» на 48 Венеціанському бієнале. Луїза Буржуа одержала широке визнання. За внесок у розвиток сучасного мистецтва вона отримала ряд нагород, у тому числі : Орден Почесного легіону (2008), Австрійський почесний знак «За науку й мистецтво» (2005), Премію Вольфа в галузі мистецтв (2002), Імператорську Премію Японії (1999), Національну медаль США в галузі мистецтв (1997) [2].

Луїза Буржуа була однією з перших, хто звернувся до теми «мистецтва енвайронменту». На відміну від традиційних скульптур, які стоять на високих постаментах, об'єкти Буржуа знаходяться на одному рівні з людиною. Буржуа вважає, що мистецтво повинне бути близьким до людини, а не підійматися або домінувати над нею.

Список використаних джерел :

1. Луїза Буржуа. URL : <https://www.wikiart.org/uk/luyiza-burzhua> (дата звернення : 17.03.2023).
2. Луїз Буржуа : біографія і творчість. URL : <https://uaeu.top/rozvahy/lujiz-burzhua-biografiya-i-tvorchist.html> (дата звернення : 11.03.2023).
3. Про Луїз Буржуа, секс, нитки, фемінізм і материнство. URL : https://lb.ua/blog/kateryna_busol/380851_pro_luiz_burzhua_seks_nitki.html (дата звернення : 17.03.2023).

Подаляко Анна

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – А. Литвиненко)

(м. Полтава)

МОЛОДІЖНІ СУБКУЛЬТУРИ ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ

Кожна людина унікальна за своєю природою, прагне до самовияву власної індивідуальності через демонстрацію зовнішності, захоплень, вмінь, думок і бажань. Такий стиль поведінки найбільше притаманний молоді. У будь-якій країні саме молодь найактивніше бореться за власні права, змогу вільно доводити свою непересічність, навіть попри існуючі в суспільстві стандарти. Молодіжний рух за самоствердження найчастіше представлений різноманітними субкультурами.

Молодіжна субкультура – це засіб самовираження сучасної молоді, форма культури, що має відповідну систему символів і цінностей, які відрізняють певну соціальну групу від більшості членів суспільства. Молодь минулих поколінь завжди знаходила своїх однодумців за життєвою позицією та моральними пріоритетами, що ставало причиною масових протестів проти загальноприйнятих стандартів задля реалізації власних бажань. Сучасна молодь продовжує наслідувати досвід своїх попередників.

У сучасній Україні виникають власні молодіжні угруповання, створені на основі закордонного досвіду й запитів нашого суспільства. Їх специфіку щодо моральної і фізичної ідентичності представників досліджували, зокрема В. Абраменко, І. Кон, Г. Крайг і Т. Титаренко. Дослідники намагалися встановити, що спонукає людей до об'єднання в групи та відокремлення від загальної верстви населення у різні часи та в різних країнах; у який період свого життя людина найбільше прагне до самовираження. Унаслідок проведених досліджень науковцями було з'ясовано, що бажання проявити та продемонструвати свою особливість найбільше виникає у молоді. Юність – саме той вік, коли людина прагне до зовнішніх та фізичних змін.

Сучасні молодіжні субкультури в Україні є засобом самовираження української молоді, особливо сприйнятливої до розвитку технологій, поширення інформації через соціальні мережі, розповсюдження особистих даних через інтернет, що спричиняє появу у молодих людей відповідної залежності. Молоді люди постійно намагаються виявити свою індивідуальність усіма можливими способами, щоб сподобатися своїм одноліткам, і, найголовніше – змусити

повірити у свої надможливості, зокрема людей старшого покоління, які звикли жити за нормами й продовжують вчити цьому своїх дітей та онуків.

Кожна людина має потребу виражати власні бажання, емоції та думки. Це важливо для її самореалізації, насамперед коли настає момент визначення свого місця у житті. Саме у такий час з'являється бажання самовиразитися у мистецтві, моді, політиці тощо. Це цілком нормальний етап повноцінного дорослішання людини, що може настати у різному віці.

Українські субкультури дуже різноманітні за напрямками, тому кожен може зробити свій вибір за інтересами. Наприклад: фріки (любители яскравого одягу, татувань та пірсингів), геймери (грають в інтернет-ігри), блогери (публічні люди, які прагнуть популярності через соціальні мережі), автономі (любители театральних вистав) тощо [1].

Особливим засобом вираження молоддю власної індивідуальності є сучасна інтернет-культура. Наприклад, у соціальних мережах з'являються різноманітні погляди, спільноти та хештеги, що закликають молодих людей об'єднуватися за спільними інтересами та виражати їх.

Кожна субкультура має свої цінності, певні зовнішні ознаки та способи поведінки. Учасники субкультур одягаються та прикрашають свою зовнішність відповідно до конкретних правил, але це не впливає на самовираження людини. Наприклад, скейтери носять спортивне взуття та одяг, і не через певні стандарти субкультури, а виключно через зручність та свою безпеку.

Крім цього, субкультури займаються різними видами діяльності, корисними для суспільства. Наприклад, хіп-хопери часто виступають на концертах та пишуть власну розважальну музику.

Таким чином, молодіжні субкультури є одним із поширених засобів самовираження сучасної української молоді, вони корисні для їхнього соціального розвитку та збагачення культурного життя країни загалом. Субкультурні спільноти дають можливість молодим людям реалізувати себе, знайти однодумців, розвивати свої таланти, набувати необхідний життєвий досвід. Часто молодіжні субкультури сприймають як протест проти традиційних цінностей та норм, однак вони впливають на розвиток країни, допомагають уникнути самотності та відчуження в суспільстві.

Водночас варто зауважити, що існують субкультури, які мають негативний вплив на молодь. Особливо вразливими стають ті, хто занадто занурюється в таку форму культури і забуває про інші аспекти свого життя. Наприклад, у субкультурах можуть існувати певні стереотипи, що спричиняють розвиток конфліктів між різними групами населення. Також людина може втратити впевненість і починає боятися спробувати щось нове для себе.

Нерідко представники деяких субкультур стають злочинцями, які починають красти, калічити та вбивати інших, вживати наркотичні та алкогольні

речовини. Ці явища взаємопов'язані між собою. До таких субкультур належать : вінішки (які вживають алкогольні напої), воркаутери (хлопці, які нерідко стають інвалідами через занадто складні фізичні вправи), редан (підлітки, які влаштовують бійки) тощо [2]. Це питання залишається відкритим для обговорення, адже ми постійно спостерігаємо за розвитком тих рухів, які мотивують молоде покоління до різноманітних кримінальних справ. Наприклад, редан. На даний час це найнебезпечніша агресивна субкультура, яка активно поширюється в Україні з кінця лютого 2023 року. Існує думка, що угруповання зародилося від японського підліткового аніме «Hunter x Hunter». Її учасниками є звичайні підлітки, які влаштовують масові бійки. Тому, безпека молодого покоління зараз є на першому місці, а самовираження можливе лише за умови безпеки об'єднаної групи.

На жаль, нині в Україні набули поширення рухи, що мотивують молодь до різноманітних кримінальних вчинків, зокрема – редан. Учасниками руху є звичайні підлітки, які влаштовують масові бійки. Тому, безпека молоді зараз потребує особливої уваги суспільства. Вирішення цього питання значно ускладнюється ситуацією війни росії проти України.

Для того, щоб свідомо захистити молодь від негативного впливу таких субкультур необхідно вжити заходів безпеки, а саме : встановити обмеження на продавання алкогольних напоїв, збільшити розмір штрафів за різні порушення поведінки у громадських місцях, збільшити кількість культурно-розважальних осередків та заходів для молоді (особливо, у малих містах та селищах) тощо. Здавалося б такі прості заходи реально здатні позитивно вплинути на вибір молодих людей щодо своєї самореалізації і самовираження.

Отже, молодіжні субкультури – це феномен сучасної світової, зокрема й української культури. У своїх найкращих виявах субкультури впливають на розвиток мистецтва, політики, соціальних сфер тощо. Угруповання за інтересами формуються у вільних країнах, де є свобода слова і думки. Тому, прагнення молоді до самовираження, визнання й самореалізації можна назвати закономірним процесом становлення особистості. Саме таким чином молоді люди зможуть знайти своє місце у суспільстві. Важливо, щоб кожний з нас усвідомив, що є люди, які не підпадають під стандарти й кліше часу та навчився їх сприймати незаангажовано. Така навичка повинна сформуватися протягом життя. Підтримка розвитку комфортних субкультур та зменшення потягу молоді до участі у небезпечних спільнотах – важливе завдання не лише батьків, учителів, вихователів, а й усього українського суспільства на різних рівнях, адже молодь – це майбутнє нашої української держави.

Список використаних джерел :

1. Молодіжні течії XXI століття. Нові субкультури : ванількі, тамлер-герл, «корейська хвиля. Металісти – це одна з найбільших «неформальних» субкультур. URL : <https://thestrip.ru/uk/lipstick/molodezhnye-techeniya-21-veka-novyе-subkultury-vanilki-tamler-g-rl/>

2. Культура та субкультура. Специфіка молодіжної субкультури. URL : <https://alexus.com.ua/kultura-ta-subkultura-specifika-molodizhno%D1%97-subkulturi/>

Пятак Олександра

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – О. Лук'яненко)
(м. Полтава)*

БОГОШУКАННЯ У ТВОРАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Творчість будь-якого митця можна вивчати крізь призму його світогляду. Так само як і через сам продукт творчості можна знайти ключ до розуміння особистих поглядів і переконань автора, розшифровуючи ті коди, які митець подекуди непомітно для самого себе вклав у текст.

У творчій спадщині української письменниці Лесі Українки помітна особлива увага до теми релігії. Проте незвичайним і суперечливим є те, що використовуючи той чи інший біблійний сюжет Леся Українка не просто переповідає його, а й переосмислює. Персонажам Лесі Українки притаманний дух бунтарства, непокори, вони не можуть бути сліпими сповідниками догматичних норм, якщо не переконалися в їх істинності через досвід власного серця.

За радянських часів деякі дослідники, зокрема Н. О. Вишневська, І. О. Дзевєрін, вважали це підставою стверджувати начебто Леся Українка запекла атеїстка [8, с. 657]. Тим самим уявлення про поетесу було не лише максимально узагальнено на догоду тоталітарній пропаганді, а й багато в чому створювало образ такої Лесі Українки, якою вона ніколи не була. Глибина філософської думки письменниці виходить далеко за рамки узагальнених і чітко окреслених категорій.

Звісно, не варто відкидати той факт, що на творчість і світогляд Лесі Українки вплинула філософія модерної доби, яка відділила релігію від інших сфер життя. Як наслідок, суспільство почало звертатися до Біблії не як до сакрального тексту, в якому можна знайти відповіді на «вічні» питання, а лише

як до історичної пам'ятки, джерела міфологічних сюжетів. Проте, на думку Жванія Л. В., основна причина звернення Лесі Українки до біблійних образів і сюжетів, зокрема у поемі «Одержима», полягає перш за все у її прагненні через власні страждання наблизитися до глибокого духовного розуміння світу і себе в ньому [5].

Поема «Одержима» написана навесні 1901 року, в той переломний період життя поетеси, коли вона доглядала за своїм смертельно хворим другом і коханим С. Мержинським. Власне безсилля перед неминучістю смерті дорогої людини Леся Українка переживала надзвичайно важко. У стані глибокого душевного страждання вона й написала «Одержиму». Як пізніше згадувала сама письменниця у листі до І. Франка : «Я її в таку ніч писала, після якої мабуть, буду довго жити, коли вже тоді жива залишилася. І навіть писала, ще не перетравивши туги, а в самому її апогею. Якби мене хто спитав, як я з того всього жива вийшла, то я б теж могла відповісти : *J'en ai fait un drame*»¹ [4, с. 11–20].

На прикладі образу Міріам з поеми «Одержима», ми бачимо трагедію жіночої душі, що готова зректися всього матеріального, пожертвувати життям, але не може зректися свободи власного вибору, а тому не може й покійно прийняти настанови Месії.

Історію останніх днів Ісуса Христа перед Його захопленням римськими легіонерами і розп'яттям на горі Голгофа в якому згадується жертва одержимої жінки Леся Українка брала за основу для творчості ще до написання поеми «Одержима», зокрема у поезії «Жертва». Але у цьому вірші поетеса майже незмінним залишає епізод помазання Ісуса миром, про який ми дізнаємося з Євангелія. Змащуючи ноги Ісуса Христа миром, Міріам тим самим визнає Його за царя, приймає Його волю і тому Месія приймає цю жертву.

Зовсім інакшою є жертва Міріам з драматичної поеми «Одержима». Вона усім серцем любить Месію, проте разом з цим не може прийняти його заповідей прощення і терпимості, каяття і любові до інших.

Польський дослідник Володимир Смирнів вказує на те, що в рисах Міріам з поеми «Одержима» проглядають риси характеру іншої Міріам – сестри Аарона і Мойсея із П'ятикнижжя Мойсеєвого. Старозаповітна Міріам була свідком багатьох важливих подій : брала участь у виході з Єгипту, мандрувала разом з Ізраїлем пустелею, бачила чудеса, які творив для обраного народу Господь, була свідком передачі двох кам'яних таблиць Заповіту, однак землі Ханаану вона не побачила. Разом з Аароном Міріам нарікала на Мойсея, докоряючи тим, що Мойсей лише собі приписав бесіди з Господом. За цей бунт Господь наслав на Міріам проказу. Коли ізраїльська громада увійшла до пустелі Цін, Міріам померла і була там похована [2, с. 261].

¹ Я зробила з цього драму.

«Одержима духом» Міріам мислить у старозаповітному дусі, говорить про неможливість поєднання у серці любові до Бога і любові до ближнього, які проповідує Христос.

М е с і я : Жертви я не хочу, любові тільки

М і р і а м : Мушу всіх любити?

М е с і я : Так, всіх.

М і р і а м : Всіх, окрім тебе, – се можливо.

Але тебе і всіх – се понад силу.

Та за що ж, за що ж маю їх любити?» [1, с. 131–132].

Сама того не усвідомлюючи, Міріам прагне зрівнятися з Месією: як Він ціною власної крові викупає гріхи людства, вона хоче викупити своєю кров'ю Його, на що отримує категоричну відповідь:

М е с і я : Ваалові дають даремні жертви,

Я ж не приймаю їх.

М і р і а м : Месіє!

М е с і я : Ні, для тебе я не Месія! Ти мене не знаєш» [1, с. 133].

Міріам розуміє любов як самовіддану і безкорисливу жертву, якою була і любов Месії до людства. От тільки Месія помирає на Голгофі задля порятунку всіх і виконуючи таким чином Волю Бога Отця, а Міріам хоче власною смертю викупити Месію і сповнена ненависті до всіх крім Нього не може збагнути того, що християнська любов потребує духовного самозречення і повного прийняття волі Бога.

Відступаючи від християнського канону, Леся Українка зображає Міріам грішницею, яка занурившись у свої власні страждання не може досягнути божественну суть любові, яку втілено в образі Христа, бо бачить Месію крізь призму власного людського сприйняття, так і не наблизившись до розуміння Його справжньої місії [5].

У драматичній поемі «Одержима» ми бачимо невідповідність авторської інтерпретації євангельській оповіді, що з одного боку свідчить про богоборчий характер світосприйняття та творчості Лесі Українки, з іншого ж боку вказує на прагнення письменниці відкинувши догматичні норми і уявлення про Бога, пізнати Його через власне спілкування з Ним.

Тут доречно згадати слова С. Шевчука – Предстоятеля Української Греко-Католицької Церкви : «Для Лесі Українки Христос є не ідеєю, а особою. До ідеї не можна молитися, ти її або приймаєш, або відкидаєш, – а з особою можна спілкуватися, можна розмовляти, і це є справді християнський спосіб підходу до Бога, який є для нас особою, «кимось». В постаті Ісуса Христа вона бачить Бога, який зближається до людини, і якого часами годі зрозуміти» [3, с. 17].

Отже, на авторське переосмислення біблійних сюжетів наклали відбиток світоглядні уявлення Лесі Українки, які сформувалися під впливом епохи, в яку вона жила та її власних духовних пошуків.

Список використаних джерел :

1. Українка Л. Повне академічне зібрання творів у чотирнадцяти томах. Том 1. Драматичні твори (1896–1906). Київ : Смолоскип, 2021. 524 с.
2. Сулима В. Біблія і українська література. Київ : Освіта, 1998. 339 с.
3. Українка Л., Забужко О., Шевчук С. Апокриф. Чотири розмови про Лесю Українку. Київ : Комора, 2020. 632 с.
4. Українка Л. Зібрання творів у 12 томах. Том 12. Київ : Наукова думка, 1979. 696 с.
5. Жванія Л. В. Діалог із книгою книг у Драматичній поемі Лесі Українки «Одержима». *Закарпатські філологічні студії*. 2021. С. 287–292. URL : <http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/16/54.pdf>
6. Загребельний І. Християнство і ритми цивілізації : релігійно-історіософська проблематика у творчості Лесі Українки. Частина I. Релігія в Україні. 2011. URL : <https://www.religion.in.ua/11201-xristiyanstvo-i-ritmi-civilizaciyi-religijno-istoriosofska-problematika-u-tvorchosti-lesi-ukrayinki-chastina-i.html>
7. Бодик О. Філософсько-релігійне осмислення людського буття у творчості Лесі Українки. Всеосвіта. URL : <https://vseosvita.ua/library/embed/01003уcm-4590.doc.html>
8. Українка Л. Твори в 2-х томах. Том. 2 : Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 1987. 724 с.

Романенко Мирослава

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – О. Лук'яненко)

(м. Полтава)

ЕТАПИ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИЦІ НАЇВНОГО МИСТЕЦТВА МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО

Наївне мистецтво з'являється на межі XIX – XX ст. Це пов'язано, перш за все, із пошуком нових засобів виразності художників–модерністів. Наївне, дитяче було проявом творчої свободи [7, с. 123]. Особливої популярності в українському мистецтві наївне мистецтво набуло на початку XX століття,

спільно з професійними авангардистами. Цього ж століття змінюється сприйняття та розуміння «наївного» мистецтва. До цього часу воно сприймалося лише як аматорське другорядне малярство. Воно стало особливим явищем, що ввібрало в себе елементи фольклору, міфів та традиції язичництва. Тому український «наївний» живопис – це, перш за все, віддзеркалення праслов'янської душі, що нещодавно вийшла із лісу. Творці цього напряму мистецтва на своїх полотнах зображують незвичайні людські образи, закони композиції підлаштовують під себе, використовують яскраві кольори, яких немає в природі. Таким способом художники передають сприйняття світу через по-дитячому. Адже саме цей підхід вираження своєї творчості робить картини незвичайними та привабливими [7, с. 124].

Марія Приймаченко – українська художниця, яка заслуговує на увагу своїми дивовижними картинами, що відображають унікальну флору та фауну України. У її картинках можна побачити різноманіття квітів, дерев, трав та тварин, які живуть в українських лісах, полях та степах. Марія Оксентіївна Приймаченко належить до унікальних народних майстринь України. Народилася 30 грудня 1908 р. (12 січня 1909 року) у селі Болотня на Київщині.

Існує багато думок щодо написання прізвища та щодо точної дати народження художниці. Прізвище можна зустріти як Примаченко та Приймаченко. «На цій дворищі, де я зараз сидю, жили дід Федір і баба Харитина – бездітні вже : було двойко діток, ну, померли. А туди, за Болотню, геть у долину, жив у моєї матки батько; вона пішла у сусіднє село Сукачі заміж; уже були діти – Степанко й ще хтось... Батько мій, Оксент Григорович, возив кладі з Києва, цим і годував сім'ю і за діда Федора все, було, оступався, що той старий та коли його в селі скривдить. От і надумали дід Федір та баба Харитина усиновити мого батька. Усиновляли з нотаріусом й Примаченком прозвали, оттакі сургучеві печатки клали; я була мала й дивилася якраз. Й стали ми тут жити...».

Щоб заробити грошей, Приймаченко шила оригінальні весільні сукні всьому району, щоправда цікавим методом : фасон і крій вона обирала на свій смак, ножицями не користувалася – просто рвала тканину [11].

Геніальна художниця створила власний мистецький стиль, в якому поєднала варіанти жанрових і пейзажні композиції з квітами, птахами та звірами. З часом формат малюнків набував більших розмірів. Від акварелі ранніх робіт вона переходить до гуаші. Талант визнаний у всьому світі, її картини бачили у Парижі, Варшаві, Софії, Монреалі. Батьки також були творчими людьми. Її батько бондарював, займався теслярством і різьбленням по дереву, майстрував дворові огорожі у вигляді давньослов'янських зображень. Мати Параска Василівна була визнаною майстринею вишивання, яку знали далеко за межами села. Є також відомості про бабусю художниці, яка розмальовувала писанки. Від

бабусі Марія успадкувала вміння створювати чарівний орнамент з неперевершеним український візерунок [5, с. 5].

Вишиванню навчилася Марія у мами. Прихід до мистецтва був незвичайним: «Починалося все це так: «Якось біля хати, над річкою на завітчаному лузі пасла я гусей. На піску малювала різні квіти, побачені мною. А потім помітила синюватий глей. Набрала його в пелену і розмалювала нашу хату...» – розповідь самої Марії [8]. Ця робота дівчинці припала до душі – і вона почала отримувати замовлення, перше було від сусідів за яке отримала поросся, яке потім врятувало в голодні часи.

Світ образів Марії дуже різноманітний – казковий та фантастичний. В них відтворено народні казки та оповідання. У неї ніби в казці або фантастичному світі – звірі, дерева, квіти діють, розмовляють. Вона ніби перетворює свої картини на справжнє диво, яке не існує в реальному житті [2, с. 246].

Побачивши твори Марії, можна зануритися в дитинство, у якому існує скільки казкового та незвичайного. Художниця ніби навмисне робить їх незвичайними та креативними. Птахів та тварин художниця створює казковими істотами: з крилами, візерунками, вишиванкою, квіткоподібними, цікавих форм та незвичайні кольори, які використовує мисткиня: сині, жовті, темно-зелені, червоні та інші. Колір передає основне значення через нього вона передає настрої та свої думки. Проте завжди вони добрі, гарні, з усмішкою.

Серйозно почала малювати у 17 років. Крім живопису і вишивання, займалася також керамікою та ілюстрацією. Приймаченко навчалася у рідної поліської природи. У дитячому віці Марія не могла допомагати родині у багатьох господарських справах, бо часто хворіла [5, с. 3]. У 7 років майстриня тяжко захворіла на хворобу – поліомієліт. Вона говорила, що то був переляк. Одна ніжка поступово покривилася, стала меншою за іншу, через це Марія стала інвалідом на все життя. Це зробило її дорослішою, загострився слух і зір. Предмети, що оточували дівчинку переростали в незвичайну гру і ставали у живу гру – іноді сумну, частіше яскравою.

Марія через хворобу закінчила лише 4 роки навчання. Зі слів знайомих у неї не було ні книг, ні газет, але підписувала свої картини майже без розділових знаків, часто користувалася народними словами та фразами. Часто назви витворів перетворювалися іноді на народні примовки, приказки або ж просто заримовані рядки. Наприклад, «Куріпочки пляшуть і хліб пашуть», «Три буслики у горосі живуть у нас і досі», «Галя свиней у колгоспі годувала. Виростила поросят тисячу і сімдесят». Деколи використовувала цілі вірші: «Сорока каже: «Чі-чі-чі! Ой де ж нам спати?» – На печі. – Що ж нам пити? – Горілочку, бо приїхали по дівочку». Але в неї було незвичайне вміння – вона малювала однаково обидвама руками. Наприкінці 20-х років Марія працювала у вишивальній майстерні в Іванкові.

Фантастичні звірі в творчості Марії Приймаченко з'явилися у 30-х роках вже при навчанні у Києві. Але незважаючи на все Марія отримала художню освіту і в цьому їй допомогла Тетяна Флора з Києва. Коли Тетяна збирала зразки для виставки народного мистецтва. Завдяки діяльності і старанню Тетяни Михайлівни у 1936 році Марію Примаченко запросили до експериментальних майстерень при Київському музеї українського мистецтва, де були організовані Центральні експериментальні майстерні народного мистецтва з відділеннями ткацтва, кераміки, різьбярства, декоративного розпису, якими вона навчається. Тут вона залюбки навчається, знайомиться і працює з такими майстрами, як Т. Пата, П. Власенко, Н. Вовк, Н. Білоконь, М. Муха. Охоче досліджує з формою та кольором, відходить на інший план квіти, але вазони залишає. У цей період Марія пробує створювати своїх фантастичних звірів і птахів.

Тоді ж художниця починає змінювати свій формат, обираючи менший розмір паперу та більш графічну композицію малюнків. Тому, що вона працює з професійними художниками і досвід для неї стає великою школою, і Марія робить крок вперед і стає більш впевненою в художніх пошуках. У центрі у неї – звірі, яких вона пробує малювати аквареллю. Спочатку не виходило: були страшні тварини, які здивовано споглядають на глядача, які не схожі самі на себе. 1936 рік для художниці став незвичайним у кар'єрі, в цей рік відбулася Всеукраїнська виставка народного мистецтва в Києві, Москві та Ленінграді (нині Санкт-Петербург), а в 1937 – на Виставці українського мистецтва в Парижі на якій експонували «Звірі з Болотні». За це її нагородили дипломом I ступеня.

Удруге Марію Приймаченко відкрили у 50-х роках. Її роботи ставали переможними вони бували у столицях світу – Монреаль, Лісабон та інші, де підкорювали серця глядачів. Картини в 60-х роках ставали складнішими, ніж попередні: пейзажні, сюжетні, навіть були пов'язані з сюжетами українських пісень. Мисткиня створює гуашню великоформатні композиції на листах ватману. У 1960-ті роки у Марії Овксентіївни з'явилися перші учні, які стали приходити до неї вчитись малювати. Художниця вчила дітей прислухатися до природи. Цей період був найзнаковішим у житті художниці: вийшли найвідоміші роботи, більшість з яких зберігаються в музеях. Твори художниці з великим успіхом експонувалися на багатьох виставках у СРСР та за кордоном. Твори Марії Приймаченко дивували глядачів, викликали щире захоплення.

У 1960–1965 роках художниця створила колекцію декоративних розписів під назвою «Людя на радість». «Роблю сонячні квіти, бо люблю людей, роблю на щастя людям, щоб квіти мої були, як саме життя народу, щоб усі народи один одного любили, щоб люди жили, як квіти цвіли б на всій землі» – так говорила Марія про свою колекцію – за яку отримала звання лауреата Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка. У середині 1960-х років на виставках її творчість була представлена переважно квітково-пташиними композиціями, то у 1967 року

вона були вже більшість побутових сцен. Творчість Марії став прикладом для сина Федора, який продовжив сімейну традицію по створенню дивовижних звірів «Морський рак», «Танцює лебедиха», також створив свій цикл «Людина на землі».

Новий етап її творчості принесли 1970-ті роки. Марія Приймаченко присвятила космонавтам кілька своїх робіт. Після польоту Юрія Гагаріна у космос художниця створила серію малюнків : «Перший птах відлетів у космос», «Космічний кінь», «Квіти ракети». Також після Чорнобильської катастрофи художниця намалювала реактор – чорний могильний курган, прикрашений квітами.

Талант Марії Приймаченко вистояв перед випробуваннями долею та славою. Роботи, створені мисткинею наприкінці життя, не відрізняються від тих, що були на початку, все так і залишилося, що були спочатку : фантазія, незвичайні яскраві кольори, казковістю, індивідуальністю та унікальним жанром. Саме це зробило зробило Марію королевою наївного мистецтва, поряд з А. Руссо, Н. Піросмані та І. Генералічем, вона представлена у «Всесвітній академії наївного мистецтва». Казкові звірі та птахи все частіше з'являються різних сферах : мода побут, одяг, індустрії розваг, веб-дизайні та ін., які поширюють українську культуру.

Арт-бренд PRIMA MARIA взяв роботи Марії Примаченко. Вони розробили колекцію за допомогою дизайнера Ганни Коломієць. Роботи презентували в Мадриді. У Мілані презентували роботи на IV Міжнародної наукової конференції курсантів і студентів. Також була створена колекція взуття від бренду L.A.P.T.I. У світі моди казкові істоти стають популярними [23, с. 83–85]. Картини Марії Приймаченко стали основою для створення фону на концертах «Океан Ельзи», ці образи також використали у бекстейджі шоу «Голос. Діти-3». Також хотіли використати в бренді «Євробачення-2017» , але ця ідея не стала реальністю. Дизайнери пропонували прикрасити автобуси та таксі, які зустрічатимуть туристів в аеропорту. За мотивами картин Марії Оксентіївни створили стінопис у місті Києві, який займає всю торцеву стіну будинку на вулиці Туполева. Автором стріт-арту якого є іспанський художник Zosen Bandido. Також твори Марії стали натхненням ще одного стінопису під назвою «Кохання» для французького художника Луї Ламбер [24, с. 138].

Були скандали через використання творів мистецтва Марії Приймаченко : через малюнок фінського дизайнера «Лісовий народ», відрізнялося тільки тим, що були зображені дерева, без казкових персонажів, ця картина зберігається в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва. Фінський авіаперевізник «FinnAir», який співпрацює з «Marimekko», який наніс малюнок на свій літак. Прес-служба пообіцяла швидко прибрати зображення.

Компанія «Marimekko» та її дизайнер Крістіна Ізола визнали свою помилку і вибачилися.

У 2022 році у світі стався справжня зацікавленість на творчість української художниці Марії Примаченко: у травні роботи мистикині стали частиною головної програми Венеційської бієнале, а про її творчість написали головні медіа світу, такі як The Guardian, The Times та інші. В Україні кошти від продажу роботи Марії Примаченко, яку здійснив Фонд Притули, цього року принесли пів мільйона доларів для Збройних сил. Гордістю музею була колекція художніх творів Марії Приймаченко.

Але, на жаль, сталися трагічні обставини: 25 лютого 2022 р. російські окупанти знищили музей в Іванкові, де зберігалось 25 картин. Спасли тільки 20% серед них була картина «Бугай», яку врятували місцеві жителі та працівники музею шедеврів світового мистецтва. «Як виявилось, мудрі та сміливі жінки в день початку війни зняли всі картини та склали в одному місці...» [18; 20].

Список використаних джерел :

1. Дивовижні картини Марії Примаченко. URL : <https://www.amazingukraine.pro/culture/dyvovyzhni-kartyny-marii-prymachenko/>
2. Андрусів С., Багаліка Ю., Богачевська- Хом'як М. Українки в історії : книга Київ : Либідь, 2004. 332 с.
3. Особистість Марії Приймаченко. Біографія письменниці. URL : https://mariyaprymachenko.blogspot.com/2015/11/blog-post_29.html
4. Мілашенко Т. І., Фоміна Н. І. Марія Примаченко. Барви Марії Примаченко. URL : <https://msmb.org.ua/biblioresursi/bibliografiya/osobistosti/mariya-primachenko-barvi-marii-primachenko/>
5. Дивосвіт Марії Примаченко : бібліогр.покажч / Панова Л.І., Соловійова Л.О., Янченко О. О., Портная Н. В. Славутич : Відділ культури, національностей та релігій Славутицької міської ради, Славутицька міська централізована бібліотечна система. 2019. 12 с.
6. Казковий живопис Марії Примаченко : біобібліограф. список. Миколаїв, 2019. 32 с. URL : <https://www.laginlib.org.ua/wp-content/uploads/2019/04/Prymachenko.pdf>
7. П'ятаченко О. В. Фольклорні джерела назв і підписів до картин Марії Примаченко. URL : https://www.academia.edu/43872780/Фольклорні_джерела_назв_і_підписів_до_картин_Марії_Примаченко_
8. Творчість Марії Примаченко. URL: http://www.bondarev.com.ua/pages/view/44_
9. Кисла В. Великі українці. Марія Приймаченко. URL : <https://velykiukrainci.livejournal.com/46202.html>
10. Купрій Т. Г., Купрієнко В. М. Мистецька спадщина Іванківщини – перлини Полісся. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/591/1/Kuprij_mustetska%20spadshuna.pdf

11. Мельник Х. 10 фактів про художницю Марію Приймаченко. URL : <https://spadok.org.ua/vydatni-ukrayintsi/10-faktiv-pro-khudozhnytsiu-mariiu-pryymachenko>
12. Вітовська В. Art naive : 7 речей, які варто знати про картини Марії Примаченко. URL : <https://bit.ua/2017/08/art-naive-primachenko/>
13. Яненко Р. В. Міфопоетичність мистецької творчості Марії Приймаченко у національному культурологічному просторі : магістер. робота. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 88 с. URL : <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/9837/1/Яненко%20Р%20В.%20маг.%20роб.pdf>
14. Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. Т. 4. Київ, 2011. 512 с.
15. Шестакова О. І. Примаченко (Приймаченко) Марія Оксентіївна. URL : http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTE RMS=0&S21STR=Prymachenko_M
16. Кара- Васильєва Т., Косицька З. Декоративне мистецтво України крізь віки : монографія. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2019. 876 с.
17. Синолиця В. М., Свиначенко Н. О. Чисте мистецтво : Чи справді наївне мистецтво таке наївне? Збірник наукових праць з актуальних проблем економічних наук. м. Київ, 29–30 вересня 2017 р. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/ist/19sept2017/40.pdf>
18. Справжні героїні : Леся Нікітюк розповіла, як рятували з пожежі роботи Марії Приймаченко. URL : <https://novy.tv/ua/le-marshrutka/news/2022/12/05/spravzhni-geroyini-lesya-nikityuk-rozprovila-yak-ryatuvaly-z-pozhezhi-roboty-mariyi-prymachenko/>
19. Що потрібно знати про художницю Марію Примаченко. URL : <https://vogue.ua/article/culture/art/chto-nuzhno-znat-o-marii-primachenko-32145.html>.
20. Іванківський районний історико-краєзнавчий музей. URL : <https://restore.mkip.gov.ua/objects/ivankivskiy-rajonnyj-istoryko-kraeyznachyuj-muzej>.
21. Слободяник Н. С. Марія Приймаченко – оптимістичний арт-бренд. *Збірник тез доповідей IV Міжнародної наукової конференції курсантів і студентів «Культура як феномен людського духу (багатогранність і наукове осмислення)».* До 70-річчя Львівського державного університету безпеки життєдіяльності, 16–17 листопада 2017 року. Львів : ЛДУ БЖД, 2017. С.83–85. URL : https://ldubgd.edu.ua/sites/default/files/3_nauka/grantu/kultura_yak_fenomen_lyudskogo_duhu_zbirnik.pdf#page=83
22. Касьян М. Мотиви творчості Марії Приймаченко, реалізовані у візуальних практиках українських митців. *Студентський науковий вісник.* 2017. Тернопіль. №41. С. 128. URL : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/stud-visnuk/stud_visn_17_41.pdf#page=138
23. Юрчишин В. Бабичев В. Народна творчість та етнографія. Бібліографічна інформація. Київ : Наукова думка 1968. 720 с.

Рудь Анастасія

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої
церковної освіти Полтавської місіонерської духовної семінарії
(науковий керівник – С. Михальська)
(м. Горішні Плавні)*

ВПЛИВ САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ДУХОВНЕ СТАНОВЛЕННЯ СУСПІЛЬСТВА

Відомо, що упродовж тривалого історичного періоду мистецтво було та залишається тісно пов'язаним з релігією. Вони настільки об'єднувалися один з одним, що утворювали унікальні витвори, які мають важливе культурне значення в історії. Незважаючи на те, що релігії різні між собою установчими правилами, культурою, вони мають одне спільне призначення в житті людини, яке відображається і в сакральному мистецтві – це одухотворення людини, вказівка на сутність людського буття; відкриття її духовних очей та бачення Творця в Його творіннях. Цим і відрізняється сакральне мистецтво від світського. Зв'язок між релігією та мистецтвом дуже важливий як з релігійної точки зору, так і з естетичної. Головна відмінність у тому, що релігія має заданий еталон, морально-естетичний канон з єдиним центром, а мистецтво такого центру не має. Для християнства цей центр оснований на вірі в Бога, писання Біблії та Нового Завіту. Уся естетична релігійна діяльність спрямована на підтримання цього центру, а світське мистецтво спрямоване у світову культуру [7].

За всіх часів проводилися бурхливі дискусії про взаємозв'язок релігії та мистецтва, їх вплив на суспільство в цілому та особистість зокрема. Вивченням та з'ясуванням цих проблем займалися як богослови, так і філософи, історики, етнологи... Серед таких дослідників мені імпонують П. Флоренський, С. Абрамович, С. Кримський, В. Лепакін, Є. Яковлева. Є. Фейнберг стверджував, що «головне завдання мистецтва полягає насамперед в тому, щоб піднести рух душі над рухом розуму. І воно вирішує це завдання» [8, с. 198].

І мистецтво і релігія на ранніх етапах розвитку суспільства поступово стають головним спектром пізнання світу за допомогою уявного мислення. Вони відображають світ у вигляді художніх образів. «Образне мислення історично формувалося раніше, ніж понятійне, логічне. Людина намагаючись усвідомити дійсність та своє місце у світі, змушена мислити в образах. Сенс образного мислення полягає у переході від понять матеріальної (зримої) дійсності до ідеї вищої реальності, яку не можливо збагнути чуттєво. Звідси важливий символізм людського мислення, як засобу сходження до ідеальних уявлень» [3].

Упродовж усієї історії по всьому світу релігійні переконання і звичаї проявлялися і продовжують проявлятися в мистецьких формах архітектури, скульптури, живопису, декоративно-ужиткового мистецтва. За словами І. Меєндорфа: «зв'язок між богословською думкою та розвитком мистецтва безсумнівно існував, але не скрізь виражався в конкретних формах сакрального мистецтва» [6, с. 114].

Більшість шедеврів, які справляють на людей найбільше враження, були створені на основі релігійних почуттів. Багато хто з геніальних художників, музикантів та поетів, подібно до стародавніх релігійних авторів, не вважають свій талант і витвори власним здобутком, а сприймають себе, скоріше, як виконавцями вищої волі Творця. «Жодне мистецтво саме по собі не є людським творінням, але основним змістом сакрального мистецтва є Боже одкровення» – говорив Ф. Шуон [13, с. 33].

Якщо істинно, що життя на землі не зводиться до вдосконалення її матеріальної сторони, тоді логічно припустити, що сенс образотворчого мистецтва не полягає у зображенні форм матеріального світу. Філософ Бердяєв Н. А. зазначив, що Бог чекає від людини творчого акту як відповіді людини на творчий акт Бога. «Абсолютна цінність творчості, що звільняє Дух від кайданів матерії, співвідносить художній процес з актом творіння. На цій властивості мистецтва – духовно перетворювати матеріальне, ґрунтується синергетична (сотворча) функція діяльності художника. Невипадково символами художньої творчості є «Рука Творця» та руки художника» [3].

Друга Особа Трійці називається Словом Божим – Логосом. Але Він не тільки Логос, а й «Образ Бога невидимого» (Кол. 1, 15; пор. 2 Кор. 4, 4). За словами апостола Павла, «Віки Словом Божим збудовані, так що з невидимого сталося видиме» (Євр. 11, 3). Слово Боже є творчою силою, яка викликає з небуття до буття видимий світ, саме Слово Боже з невидимого стало видимим завдяки Боговтіленню.

Мистецтво трактують як християнське, якщо воно передає трансцендентну реальність світу Господнього, його призначення – прославлення Творця, який наділив людину даром художньої творчості, яка відображається через звуки, форми, слова, видовища. Бог обдарував нас для того, щоб творчість морально зміцнювала духовний світ людини.

Виникнення сакрального мистецтва дає можливість віруючій людині відчутти зіткнення видимого і невидимого світів. П. Флоренський зазначає, що «життя нашої власної душі дає опорну точку для судження про цю межу дотику двох світів, бо в нас самих життя у видимому чергується з життям невидимим, і тим самим бувають часи – нехай короткі, нехай надзвичайно стягнуті, коли обидва світи дотикаються, і нами споглядається самий цей дотик» [9].

Від самого початку людського існування цінності, які люди здобували протягом життя, так чи інакше відобразилися в мистецтві. Твори сакрального мистецтва слугують нам вказівкою на найвищу незрівняну небесну красу, яка не може бути відповідно передана через фарби та лінії, але дає нам можливість через митця, як посередника з метафізичним світом, доторкнутися до іншої реальності.

На момент сьогодення людина все більше втрачає свій духовний зв'язок з Богом і божественним, із-за переваги свого власного еґо. Люди перестають використовувати свої здібності в напрямку прославлення Божественного та втрачають духовні цінності. У своїй роботі «Втрата центру» [4] Ханс Зедльмайр показав, що занепад християнського мистецтва є, перш за все, занепадом образу людини: людина, яка трактувалася середньовічним мистецтвом за образом і подобою Бога, успадковує образ незалежної людини, яка саму себе прославляє в мистецтві. Також про це говорив Ф. Шуон у своїй книзі «Очевидність та таємниця» [12, с. 262].

Таким чином, можна підсумувати, що сакральне мистецтво відображає духовне бачення народу та слугує посередником, який з'єднує людину з духовним світом. Сакральне мистецтво є чинником, без якого важко уявити розвиток духовності нашого народу та його культури. З-поміж інших видів мистецтва сакральне є унікальним у вирішенні завдань як художнього, так і особистісно-практичного розвитку, духовного становлення людини та суспільства. Метою сакрального мистецтва можна визначити формування потреб і здібностей до пізнавальної та образотворчої діяльності у процесі художнього осмислення трансцендентного світу.

Список використаних джерел :

1. Бычков В. В. Феномен иконы. Москва : Ладомир, 2009. 633 с.
2. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / пер. с англ. Н.П. Локман. Москва : Алетея, 1999. 216 с.
3. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства [в 10 т.]. Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2004–2010.
4. Зедльмайр Х. Утрата середины / пер. с нем. С. С. Ванеяна. Москва : Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»). 640 с., ил.
5. *Культурологічна думка : збірник наукових праць*. 2021. № 20. С. 127–129.
6. Мейендорф И. Ф. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в 14 в. У кн. : ТОДРЛ. Т. XXIX. Ленинград : Наука, 1973. С. 291.
7. Николаев А. И. Десять лекций о религии. Религия среди других форм общественного сознания. Иваново : ЛИСТОС, 2013. 159 с.

8. Фейнберг Е. Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Москва : Наука, 1992. 251 с.
9. Флоренский П. А. Иконостас. Москва : Литература, 2007. 461 с.
10. Хуманитарни Балкански иследования – «Научен хронограф» EOOD. 2021. Т.5, №2 (12). С. 31–35.
11. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы. – Москва : Христианская Россия. Москва; Милан, 1999. 232 с.
12. Шоун Ф. Очевидность и тайна. Москва : Номос, 2007. 384 с.
13. Schuon F. Art from the Sacred to the Profane East and West / ed. by Catherine Schuon. World Wisdom, Inc. 2007.

Слухай Ольга

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – В. Дмитренко)
(м. Полтава)*

ПОХОВАЛЬНІ ОБРЯДИ ЕПОХИ ПІЗНЬОГО ПАЛЕОЛІТУ ЯК ДЖЕРЕЛО РЕКОНСТРУКЦІЇ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ПЕРВІСНОЇ ЛЮДИНИ

Епоха первісності обіймає найбільший часовий відрізок в історії людства й відзначається дуалізмом : з одного боку, вона «бідна» на події, з іншого – саме в цей час людство переживає кардинальні зміни, закладає основи свого існування, вибудовує світосприйняття.

Найдавніші поховання людей належать неандертальцям. Це були справжні могили : тіла померлих укладали в позі ембріона без жодних похоронних приладь. Так було до часу верхнього палеоліту, коли з'явилися кроманьйонці. Могили пізньопалеолітичних людей виглядали вже цікавіше. Одна з таких – поховання двох хлопчиків на палеолітичній стоянці Сунгир, зроблене біля 24–26 тис. років тому. Одяг похованих пишно прикрашений намистинами, списи і кинджали з бивнів мамонта оздоблені гарним різбленням. Вивчаючи давнє поховання в горах Загра (Ірак), вчені за аналізом пилка встановили, що останки похованих людей покоїлися на ложі з квітів.

Наявність поховань дозволяє стверджувати, що з певного часу смерть стала супроводитися поховальним ритуалом і, значить, була пов'язана з певним

комплексом відповідних уявлень. Цей комплекс уявлень і отримав в науці свою власну назву – анімізм [3].

Обряд поховання був складним. Померлих ховали в заглибленнях і ямах : або лежачими на спині, або на боку в зігнутому (скорченому) положенні. Іноді голови були огорожені кам'яними плитами. Мертвих наряджали і клали поруч з ними посуд, знаряддя праці, їжу і різні цінні предмети. Наявність похоронного інвентарю пояснюють по-різному : або люди намагалися таким чином відігнати смерть від себе, запобігти помсти померлого, або хотіли забезпечити його всім необхідним для життя в потойбічному світі, або давали речі в дорогу, щоб вмерлий добрався до світу предків і знайшов там спокій.

У більшості поховань знаходять червону вохру, своїм кольором вона нагадує кров – символ життя. Вичерпного пояснення цього ритуалу поки не існує. У будь-якому випадку наявність в палеоліті певного обряду поховання – свідчення існування релігійних вірувань [1].

Існує теорія, що первісні скульптури малих форм також використовували у поховальних обрядах. Товсті фігури палеолітичних статуеток зображали вагітних жінок, іноді хворих на водянку, також зображалися пухлини окремих частин тіла тощо. Дуже худорляві жіночі фігури показували хворих на туберкульоз та сильне виснаження. На зв'язок палеолітичних скульптур з поховальними обрядами вказують такі відомі дослідники як Д. К. Зеленін, З. О. Абрамова, О. В. Антонова, О. П. Окладников та інші.

С. М. Росляков зазначає, що скульптурне зображення, присвячене померлому, визначалося як замісник тіла померлої людини у поховальних діях. У пошуках доказів про поховальне призначення первісної скульптури доби пізнього палеоліту вивчено, насамперед, саму скульптуру. Серед декількох сотень відомих сучасній науці палеолітичних скульптур переважають зображення літніх жінок різної статури. Вони були або товстими, або худорлявими. Рідко трапляються середні форми тіла, хоча, як відомо, людина може померти в різному віці.

Майже у всіх фігур голови нахилені вперед і вниз. До того ж у деяких фігур у профіль помітні сплюснені сідниці, що буває у людини лише тоді, коли вона довго перебуває у положенні на спині. Отже, більшість палеолітичних скульптур зображає людей, які знаходяться у положенні лежачи з підкладеним під голову предметом. У всіх фігур руки складені на грудях або на животі чи простягнуті вздовж тіла і вкрай рідко підняті до обличчя. Таке положення рук характерне для небіжчиків майже в усіх народів і за всіх часів. Майже всі жінки зображені оголеними й майже в усіх відсутні риси обличчя, а інколи обличчя навмисно закрито волоссям, як, наприклад, у Венери з Віллендорфа. Можемо припустити, що одяг цим жінкам був не потрібен, а обличчя не зображувалось

навмисно внаслідок табу. Таким чином, палеолітичні зображення жінок є зображеннями людей, які пішли із життя [2].

Таким чином, наявність поховань, що супроводжувалися специфічним ритуалом з використанням в могилах матеріальних речей та первісних скульптур малих форм свідчить про наявність у первісної людини своєрідного світосприйняття та світобачення, яке поряд з реальним світом, допускало існування потойбічного, водночас не розділяючи, а поєднуючи їх.

Список використаних джерел :

1. Анімiзм. URL : <https://wiki.uk-ua.nina.az/Анімiзм.html>
2. Росляков С. М. Поховальне за призначенням походження скульптури. *Культурологічна думка*. 2014. Том 7. № 1. URL : https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD7_Rosliakov.pdf
3. Хамітов Н. В. Духовна культура. URL : <https://esu.com.ua/article-19635>

Сюй Юесюань

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
Сумського державного
педагогічного університету імені А. С. Макаренка
(науковий керівник – О. Зав'ялова)
(м. Суми)*

БОТАНІЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ЖАНР ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Ботанічна ілюстрація – це зображення форми, кольору та елементів рослин. Ботанічні замальовки є одним з самих популярних видів ілюстрації. В цьому жанрі сполучаються і наукова достовірність зображуваного предмету і художнє втілення цього образу. Тривалий час, через подвійність трактування, ботанічній ілюстрації відмовляли у належності до мистецтва і не вважали певним видом живопису. Такий стан був спричинений історичним розвитком жанру, коли, починаючи з XVI століття, ботанічна ілюстрація прислужувала науковим чи медичним цілям. Згодом стали визнавати й естетичну та художню цінність зображень рослинного світу. Незважаючи на майже п'ятсотлітню історію, вони й нині приваблюють точністю і красою виконання, набувши поширення саме як живописний жанр, пов'язаний більш з дизайном, ніж з наукою.

Від початку ботанічна ілюстрація слугувала для кращого впізнання певних рослин, адже їх точне зображення допомагало з'ясувати, які з них можна, а які не можна використовувати у лікуванні. Однією з перших таких книг був

ілюстрований трактат римського лікаря Діоскорида «Про лікувальні речовини», написаний у 77 році. Ця книга майже півтори тисячі років була головним джерелом визначення лікарських якостей рослин. Впродовж цього часу в середньовічних манускриптах з неї перемальовували ілюстрації квітів, опис яких теж переписувався, а за необхідності доповнювався. Тільки у XVI столітті з відкриттям нових континентів, поширенням інтересу до навколишнього світу, у тому числі й до незліченної кількості й різноманіття рослин, ботанічна ілюстрація стає самостійним видом образотворчої діяльності. Первісно, це були окремі альбоми, які дуже швидко набули формату певних каталогів, своєрідних енциклопедій рослинного світу.

Найвідомішим художником, який у цей час створював ботанічні ілюстрації, був Альбрехт Дюрер, який одним з перших надав зображенню рослин художнього характеру надвисокого рівня. Ці акварелі до сьогодні є центральними творами у графічному спадку художника. Легендою стала творчість авторки ботанічних ілюстрацій, видатної художниці XVII століття Марії Сибілі Меріан. Квіти для ботанічних ілюстрацій митціня досліджувала з особливою увагою та ретельністю. А поряд із квітами і рослинами, у її творах зображені комахи, фрукти, рідкі тварини. Для вивчення рідкісних видів рослин та комах вона здійснила наукову експедицію в Сурінам, країну, що знаходилась в Латинській Америці. Це було нечуваним для жінки того століття. М. С. Меріан першою стала створювати ілюстрації квітів і рослин не тільки для ботанічних атласів, а й для перенесення їх на одяг, тканини, інші побутові предмети. Для того, щоб зображення, нанесені на одяг чи скатертину, не змивалися, майстриня розробила водостійкі фарби. Отже, до творчості ботанічного ілюстратора вже у XVII столітті М. С. Меріан підходила з наукових і дизайнерських позицій.

Замальовки рослин вручну, їх кольорове оформлення було дуже довгою і трудомісткою працею, яка до того ж потребувала природного хисту і спеціальної підготовки. Справу полегшав винахід друкарського станка: з'являються графічні зображення рослин, які гравери переносять у книги, що сприяє масовому тиражуванню ботанічних альбомів. У XVIII столітті удосконалення друкарської справи дало змогу робити ілюстрації точніше за кольором та деталями. Ксилографію поступово змінила гравюра на металі, яка стала основною технікою ботанічної ілюстрації. Однак кожний друкований аркуш розмальовувався акварельними фарбами вручну. Це залишалось копіткою і коштовною роботою. Видання великих, детальних і розкішних ботанічних альбомів («Флор») свідчило навіть про наявні в країні технічні та інтелектуальні сили.

Збільшення попиту на ботанічні книги у цей час залежало не тільки від інтересу ботаніків та натуралістів, а й заможних господарів маєтків, парків і садів, які влаштовували дендрарії на своїх ділянках. Отже, ілюстрації стали

розраховуватися не тільки для «вузьких» спеціалістів, а й на масового, нехай тільки багатого читача. Наприкінці XVIII – на початку XIX століття цьому сприяла поява техніки торцевої гравюри на дереві. Це був спосіб, з одного боку, більш досконалий, ніж обрізна ксилографія, що дозволяв передавати складні кольорові і тональні співвідношення, не розмальовуючи відтиски вручну, а з іншого, – це було набагато дешевше, ніж гравюра на металі.

Ботанічні ілюстрації стали входити до польових визначників, описів гербаріїв і колекцій, різних журналів тощо. Поява фотографії не усунула необхідності ілюстрацій, які робили художники, оскільки ботанічний ілюстратор здатний узагальнити риси декількох зразків, поряд з точністю надати художність зображенню, водночас показати і лицьову й оборотну сторону предметів (напр., листя, пелюстки), збільшити дрібні елементи і частини рослин, розміщуючи їх на вільному полі аркуша, чого технічно не можна було зробити фотоапаратом.

З кінця XIX – на початку XX століття акцент у створенні ботанічних зображень зміщується на дизайн. Ботанічна ілюстрація на сучасному етапі виконується в різних техніках : зроблена олівцем, вона отримує більш чіткий, графічний характер, а відтворена аквареллю стає легкою та тендітною.

Тарасовська Таїсія

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – О. Лук'яненко)
(м. Полтава)*

ОБЕРЕГОВА СИМВОЛІКА У ЛІНОГРАВЮРАХ КАТІ МИХАЙЛОВОЇ-ВАШКОВИЧ

Із моменту повномасштабного вторгнення росії в Україну мистецтво змінило почало сприйматись інакше, стало символічніше та зрозуміліше кожному, образи в роботах стали все простіші та їх стало легше трактувати [4]. Мистецтво – це зброя під час війни. Митці відображають та зберігають в роботах не лише події, а й емоційний стан людей. Одним із таких авторів є Катя Михайлова-Вашкович (народилась 27 листопада 1996 р. у м. Ужгород). Вона навчалась у Закарпатській академії мистецтв. У 2014 р. вступила на спеціальність «Графіка» під керівництвом Народного художника Василя Скандиля. Під час навчання опанувала роботу з різними графічними техніками (суха голка, діатипія, офорт, гратаж, картоногравюра, ліногравюра та інші). У

2020 р. завершила магістратуру, вивчивши графічний дизайн. Зараз працює у своїй майстерні.

У 2016 р. мисткиня перемогла у VII Конкурсі різдвяно-новорічної листівки від Художньо меморіального музею Леопольда Левицького у Львові, що стало поштовхом створювати авторські тематичні поштівки. Брала участь у різних графічних виставках в Україні та на Закарпатті. Серед них : виставка станкової графіки «ПроГрафіку» у Луцьку у 2017 р., міжнародна виставка молодіжної графіки «Ідентифікація» 2020 року у Львові; щорічно з 2016 до 2021 року була учасницею виставки «Графічне Закарпаття» та ін.

Перша робота вторки, яку ми розглянемо, була виконана до повномасштабного вторгнення. Вона має назву «Шипшина багатоколірна» (17 x 26 см, ліногравюра 2020 року, тираж 7 шт.).



Рис. 1. Шипшина багатоколірна

На картині зображена шипшина, що, здається, окутала та заповнила собою весь простір. Кольори приглушені та спокійні. Домінуючим кольором на картині є червоний, за допомогою нього зображено гілки шипшини. Через червоний проглядається помаранчевий колір, яким також зображено деякі гілки та листя. Плоди рослини мають синій колір. Задній фон картини різнобарвний, створений за допомогою штрихів. Вони мають ту ж кольорову гаму, в якій зображена шипшина. За допомогою такого прийому здається, що кущ випромінює сяйво. У більшості випадків ліногравюра має символічний зміст. Шипшина завжди вважалася захисною рослиною. За міфологією древніх слов'ян вона захищає від злих духів та поганої енергії. Також ця рослина вважалась знаком мужності.

Друга картина вже створена під час війни та має назву «Маки багатоколірні» (17 x 22 см, ліногравюра 2022 року). Тираж 15 шт, 10% з продажу відправляється на допомогу ЗСУ.



Рис. 2. Маки багатоколірні

На першому плані маки, лише чотири квітнуть. На другому вже зображено плоди квітів. Робота виконана в теплих кольорах. Домінантний колір – червоний, ним зображено пелюстки маку. Зелений колір є другорядним у роботі, ним зобразили коробочки та стебла маку. Присутній також жовтий, ним пропрацьовано пелюстки квітів, за допомогою нього передається текстура пелюсток. Жовтий є і в поєднанні з зеленим, саме там він вже показує, що на квітки світять промені сонця. Саме цей колір у роботі можна назвати акцентним. Фон повністю залитий чорним кольором. Він ніби виштовхує квіти на перед. Завдяки такому поєднанню кольорів виходить яскрава та контрастна картина. Квітка маку має багато значень, але головне те, що мак є символом оберега від нечесті. В українських піснях, козацьких думах співається про те, що мак квітне там, де пролилась козацька кров. Червоний мак є символом пам'яті про жертв війни. Якщо порівнювати роботи, то ми бачимо, що картина, створена після повномасштабного вторгнення, стала більш зрозумілою, легша в трактуванні. На це впливає і зображений об'єкт та кольори, які використовує автор.

Список використаних джерел :

1. Михайлова-Вашкович Катерина. *Art House*. 2021–2022. №7. С. 12.
2. Вітаємо наших студентів-переможців у міжнародній виставці молодіжної графіки «Ідентифікація». Закарпатська академія мистецтв. URL : <http://artedu.uz.ua/2171-tayemo-nashih-studentv-peremozhcv-u-mzhnarodny-vistavc-molodzhnoyi-grafki-dentifkasya.html> (дата звертання : 28.04.2023).
3. Михайлова – Вашкович Катерина. Instagram. URL : https://www.instagram.com/print_kate/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D
4. Лук'яненко О. В. Війна у творчості художниці Тетяни Домненко. *Дизайн-освіта майбутніх фахівців: проблеми та перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.* Полтава : ПНПУ, 2022, С.90-95.

Тернавчук Юлія

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – А. Литвиненко)

(м. Полтава)

ДИСКУСІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ ЩОДО УКРАЇНСЬКОСТІ ПОВІСТЕЙ МИКОЛИ ГОГОЛЯ

Микола Гоголь ніколи не приховував своєї національності, навіть живучи у Петербурзі його часто називали «хохликом» або «хитрим хохлом», але він сприймав ці слова досить поблажливо, попри те, що вони могли звучали з вуст близьких друзів. Найбільшим бажанням Гоголь було жити у Києві, викладати в Київському університеті й написати історію України.

У листі до свого товариша ректора Київського університету Михайла Максимовича Гоголь пише : «Мені здається, що я напишу її, що я скажу багато того чого до мене не говорилось» [5]. На жаль, мріям Гоголя щодо Києва не судилося здійснитися. У росії не мали наміру відпускати талановитого українця : письменнику спочатку запропонувати кафедру в Московському університеті, а коли він відмовився, то в Петербурзькому, особливо підкреслюючи, що для таких людей як він, без відповідної кваліфікації – це є великою преференцією і винятком.

Професор Московського університету М. Погодін переконливо відмовляв Гоголя писати історію України. Невдовзі від Максимовича Гоголь отримав листа зі звісткою, що на кафедру в Києві Гоголю не варто розраховувати. У відповідь Михайлу Михайловичу письменник пише : «Ех жаль, справді жаль! Ти бачиш, що сама доля озброюється проти мене, щоб я не їхав до Києва» [6].

Перебуваючи на чужині Гоголь ніколи не втрачав відчуття глибокого ментального зв'язку з українським народом. Натомість у колі української інтелігенції другої половини ХІХ століття точилося немало дискусій стосовно українськості його творчості, чимало критиків і літературознавців обговорювали повісті Миколи Гоголя «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» і «Тарас Бульба». Найгостріша дискусія розгорнулася тоді між першим біографом письменником Пантелеймоном Кулішем і другом Гоголя, ректором Київського університету Михайлом Максимовичем.

У 1861 році в журналі «Основа» П. Куліш друкує статтю «Гоголь как автор повестей из украинской жизни», де висловлюється про відсутність у «Вечорах» та «Тарасі Бульбі» фольклорно етнографічної достовірності. Він

закидає Гоголеві, що той практично не знає України : «Гоголь окончательно формировался вдали от родины» і тому «знать истинную малороссийскую жизнь всеобъемлюще не мог, в силу причин даже от него и не зависящих» [8].

На думку П. Куліша у «Вечорах» Гоголя Малоросія представлена не найкращим чином : з людьми лінивими й безтурботними, із русалками, чортами, відьмами, із викривленою історією. Якби читачі, стверджує Пантелеймон Олександрович, – читали Квітку-Основ'яненка і Шевченка, то побачили б : «вопиющие погрешности повестей Гоголя» і, що вони ці повісті «не более как родные грезы поэта о Родине» [5].

На захист молодого письменника з низкою своїх статей «Оборона українських повістей Гоголя» виступив М. Максимович. Він називає Гоголя геніальним українцем, який досить добре знає історію Малоросії, мову й пісні її народу і все народне життя. «...у кожному образі, – стверджує Михайло Максимович, – у нього впізнаний і прочитаний щирий українець і представлений так, як представляла своїх, діючих осіб народно-українська муза, а етнографічна правда сама по собі без «обробітку» художнього мало чого варта» [9].

Свого часу М. Максимович був дуже прихильний до молодого, здібного студента П. Куліша і багато сприяв його становленню як письменника. Але нападки Куліша на Гоголя розсварили їх до кінця життя. 14 травні 1862 року Максимович у листі до Йосипа Бодяньського писав : «Что касается до моей рассоры за Гоголя, то я еще по прежнему письму вашему уничтожал две статьи, а две статьи вытребовал из редакции «Дня», но две статьи остались и у И. С. Аксакова для пополнения и завершения «Обороны». Если напечатает он, я буду удовлетворен; если не напечатает, не буду сердиться. За Гоголя необходимо было вступить кому-нибудь из нас, особенно мне, ибо Кулешовы брехни производят немалый эффект между молодежью украинской, особенно полтавскою; есть великие поклонники, верующие в его писание, даже и относительно Гоголя. Много виноват в том Костомаров, напыщающий самолюбивого Панька и называющего его златоустым! Поэтому-то надо против него сказать, что-либо для вразумления молодежи украинской» [1].

У радянський період Гоголя «прописали» в російській літературі. Багато кому видається, що він відійшов від своєї національності. Український вчений, літературознавець Євген Сверстюк заявляв : «Це біда нашої напівосвіченості» [3]. У своїй книзі «Гоголь і українська ніч» він наводить безліч прикладів того, що геніальний українець ніколи не зраджував, не приховував і не ігнорував своєї національності.

Нині серед багатьох українських учених існує думка, що Гоголя треба повернути Україні! Є. Сверстюк стверджує : «Гоголя не треба повертати до України; треба глибше ознайомитися з його творчістю й зрозуміти, що він від України ніколи не відходив [4]. Сучасник Миколи Гоголя, український

письменник Михайло Драгоманов стверджував : «Україна не мала ще іншого такого сина, який би так повно передав у собі дорогі сторони її народного духу» [7]. Своїми геніальними творами письменник значно змінив думку у світі про українців як націю, саме у цьому його заслуга перед Україною і світом.

Список використаних джерел :

1. Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. Посмертные сочинения. Москва, 1890. С. 207.
2. Барабаш Ю. Я. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» Гоголь і Шевченко : порівняльно типологічні студії. Харків : Акта, 2001. С. 119.
3. Виноградов И. А. Неизданный Гоголь. Неопубликованные вомпоминания о Гоголе его матери. Москва : Наследие, 2001. С. 62.
4. Гоголь Н. В. ПСС в 17-и т. Т.10 Переписка. 1820–1834. Москва, 2009. С. 102.
5. Гоголь Н. В. ПСС в 17-и т. Т.10 Переписка. 1820–1834. Москва, 2009. С. 228.
6. Гоголь Н. В. ПСС в 17-и т. Т.10 Переписка. 1820–1834. Москва, 2009. С. 262.
7. Михайло Драгоманов. Перший українець у Європі. Проект «Калиновий к@тяг». URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3266812-mihajlo-dragomanov-1-persij-evropeec-na-seli.html>
8. Кулиш П. А. Гоголь как автор повестей из украинской жизни. *Основа*. 1861.
9. Максимович М. М. Листи. Київ : Либідь, 2004.

Тетянін Ігор

*здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – Р. Винничук)
(м. Полтава)*

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ КЕРІВНИКІВ КОЛЕКТИВІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ ВИРОБІВ З БАТИКУ

Батик – це складне синтетичне мистецтво декоративного текстилю, що використовує способи та засоби виразності цілого сонму мистецтв. В українському батикі звучать символи та алегорії сучасного малярства та графіки, а також орнаментика. Відбувається небувале розкриття пластичних, колористичних, фактурних можливостей текстилю. Художники сміливо доповнюють батикову техніку власними технологічними експериментами.

Актуальність теми. В наші дні батик дуже популярний, як і багато традиційних видів народного мистецтва. Причина захоплення художнім

розписом часто криється в бажанні сучасної людини прикрасити свій інтер'єр, створити ексклюзивні вироби та аксесуари, за допомогою яких можна підкреслити свою індивідуальність. Сучасні техніки розпису тканини дуже різноманітні. Батик увібрав у себе особливості і художні прийоми багатьох образотворчих мистецтв – акварелі, пастелі, графіки, вітража, мозаїки. Значне спрощення прийомів розпису в порівнянні з традиційними техніками і різноманіття спеціальних засобів дозволяє розписувати різні деталі одягу, предмети інтер'єру, картини на шовку навіть тим, хто ніколи раніше не займався оформленням тканини, тому зараз батик є актуальним.

Художнім розписом тканини займалися такі художники: Н. Гронська М. Кирницька, Т. Мисковець, які одні із перших в Україні довели, що батик – це не стільки спосіб декорування тканини, скільки техніка, яку можна розглядати як станковий батиковий живопис.

Проблеми аналізу художньої обробки тканини у своїх роботах висвітлювали В. Давидович, Г. Драч, Ю. Жданова, Е. Маркарян. Дослідженням історії виникнення та розвитку мистецтва розпису тканин в техніці батику займалися Р. Гільман, Ю. Давидова, Т. Печенюк. Таким чином, в наш час техніка батику є досить актуальною.

«Гарячий батик» – заснований на застосуванні розігрітого резерву або воску, який перешкоджає розтіканню фарби по полотну. Завдяки тому, що контурні лінії тут не обов'язкові, у малюнку можливі м'які переходи тонів. З'єднання різних технічних способів нанесення резерву, дозволяє робити більш тонкі та різноманітні розробки орнаментальних форм, особливо колірних.

У холодному батику резерв, наноситься на тканину у вигляді замкнутого контуру, в межах якого спеціальними фарбами відповідно до ескізу розписується виріб. Художні особливості цього способу розпису визначаються тим, що наявність обов'язкового кольорового контуру і використання цього контуру для різноманітних орнаментальних розробок надають малюнку графічно чіткий характер. При цьому кількість кольорів, застосованих для розпису, практично не обмежено.

Техніка вільного розпису одержала значне поширення, так як вона виявляє своєрідність почерку кожного художника й індивідуальну неповторність добутків, властиву ручній праці. Вільний розпис по тканинах з натурального шовку і бавовни виробляється в основному аніліновими барвниками (іноді з різними загушувачами), а також олійними фарбами з розчинниками. Особливо цікаві результати виходять від сполучення вільного розпису з контурним наведенням й обробкою резервом.

Техніка вузликового батику охоплює спосіб фарбування тканини за допомогою вузлів і джгутів, що створюють візерунок. Вузликове фарбування вважається одним з найдавніших способів орнаменталізації тканин. Такий спосіб

використовували майстри давньої Індії, Китаю, Японії та інших країн. Вона полягає в тому, що тканину перевивали джгутом і щільно обмотували ті місця, де повинні бути смуги, а потім опускали у фарбу. Після розв'язання місця звивання залишаються не профарбованими. Результат залежить від системи зав'язування: можна отримати малюнок з кіл, вертикальних або горизонтальних смуг, їх поєднань. Вузлики в'яжуться або вручну, або виконуються за допомогою гачків і голок. Щоб отримати візерунок у вигляді прогалин певної конфігурації, всередину вузликів можна поміщати дрібні предмети (гудзики, камінчики). У техніці вузликового фарбування не обійтися без звичайних бавовняних ниток, мотузок, шнурів, стрічок. Вони повинні бути міцними, щільно прилягати до тканини й не пропускати фарбу. Мотузки не тільки фіксують складену тканину в потрібному положенні, але і самі створюють малюнок смуг – відповідно вузьких або широких. Багато методів вимагають складання тканини, плісування. Найкраще закріплювати праскою кожен складку в міру їх утворення. Крім того, знадобляться камінчики, намистинки, горошини, білизняні прищіпки або інші затискачі, різні дощечки, палички [1, с. 176–203].

Пошуки нових засобів виразності, експерименти в авторських техніках спостерігаємо у станково-декоративних панно Марії Кирницької. Вона ставиться до розпису на шовку як до мистецтва декоративно-образотворчого, що тяжіє до камерних образів, які вона створює на ґрунті рослинних мотивів. Ліричне обдарування М. Кирницької допомагає створювати вишукані імпровізації квітів, овіяних елегантним настроєм художниці.

Батик художниці Тетяни Мисковець сприймається як мистецтво, що має особливу поетичну мову. Авторська техніка цієї майстрині вирізняє її твори з-поміж інших, бо вони давно перетнули межі традиційного батику, перетворившись, по суті, на малярські та графічні композиції з застосуванням текстильних матеріалів. Романтичні твори Т. Мисковець «Седнівська весна» бентежать своєю зверненістю до світу високих переживань. Майстерність художниці завжди спрямована на створення виразного естетичного образу, коли композиційні та колористичні особливості твору впливають і на емоційну, і на інтелектуальну сферу людського сприйняття, збуджуючи глядача до певних асоціацій. Глибокий філософський контекст її робіт говорить на користь того, що батик як мистецтво поетичне й вічне, відповідає всім критеріям декоративно-прикладного мистецтва.

Привертають до себе увагу роботи Наталії Гронської. Вона одна з перших в Україні прагнула довести, що батик – це не стільки спосіб декорування тканини, скільки техніка, завдяки якій можна створювати речі іншого плану, різного жанрового спрямування. Твори її слід розглядати як станковий батиковий живопис. Важливими кроками на шляху формування власної мови в художньому текстилі стали серії «Обрії тисячоліть», «Апокаліпсис», де образний

зміст традиційних біблійних і євангельських сюжетів розкривався через низку складних асоціацій та емоційно-духовних переживань художниці. Особливо останнім часом вона наполегливо руйнує стереотипні уявлення про батик як про техніку, котру можна застосовувати лише для квіткових або орнаментально-рослинних композицій. Водночас її образотворчі композиції зберігають декоративну та архітектурно-композиційну функції текстилю в інтер'єрі.

Н. Гронська знайшла свою пластичну мову, асоціативно-змістові зв'язки, знаки й символи, переконала, що батик можна використати для будь-яких образних інтерпретацій. Елегійно-споглядальні композиції «Дерево життя», «Дерево щастя» випромінюють енергетику умиротворення і спокою. В них – утілення постмодерністської межі реальності й вигадки. Вони неоднозначні у смислового тлумаченні, інтелектуальні й парадоксальні щодо звучання образів. Таємничий світ батику «Пророчі сни» манить своєю загадковістю, відволікає від рутинної повсякденності, спонукає замислитись над вічними проблемами боротьби добра і зла [2, с. 3–23].

Формування у студентів компетентностей під час виконання виробів з батику проходить за допомогою використання міждисциплінарних методик та технік виконання виробу. Використовуючи мальовничі переходи вони не свідомо навчаються «акварельності» в батику. Застосовуючи різні мотузки в вузликовому батику, студенти мають зв'язок з аплікацією (джгутом) та вишивкою. Виконуючи свої роботи з орнаментальними елементами студенти пов'язують свою роботу з орнаментами та тією ж вишивкою, в якій теж застосовується символізм в роботі.

Отже, виконання робіт з батику має в собі цілісний підхід в становленні студентів, як майбутніх керівників колективів декоративно-прикладного мистецтва та має актуальне підґрунтя в подальшому вивченні.

Список використаних джерел :

1. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
2. Ларіна В. В. Методика створення творчої роботи у техніці холодного батику : автореф. Магістерська робота. Херсон, 2020. 28 с. URL : http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/12544/Larina_fkim_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Тітенко Ілона

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – О. Кудря)
(м. Полтава)*

ГОНЧАРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ

Гончарне мистецтво України є цікавим і своєрідним, має глибоке коріння в історії культури і мистецтва народу. В Україні здавна гончарі виготовляли різноманітні вироби з глини – від простих господарських посудин до художньо оздоблених ваз, тарілок, глечиків і т.д. Українські гончарі відрізнялися своєю майстерністю та талантом. Вони вміло використовували традиційні орнаменти та символи, що надавало їх виробам унікальний вигляд і характер.

Сьогодні гончарство в Україні є популярним видом народного мистецтва, який зберігає свою традиційність та автентичність. Гончарні вироби з України високо цінуються як вітчизняних, так і зарубіжними мистецтвознавцями.

Звертаючись до теми гончарного мистецтва України слід зазначити, що різним аспектам даної проблематики приділяли увагу М. Давидова, І. Драч, О. Красніков, М. Укладач, О. Щербань та ін. Фундаментальним дослідженням розвитку гончарства на Лівобережній Україні присвячене етнографічне дослідження Олесь Пошивайла [2].

Метою статті є дослідження особливостей гончарного мистецтва України.

Традиційне українське гончарне мистецтво пов'язано із виготовленням широкого асортименту столового посуду для приготування, зберігання та подавання різноманітних страв (горщики, миски та полумиски, глечики, макітри та ін.), а також декоративних тарілок, керамічної плитки, черепиці, цегли, дитячих іграшок.

Звернення до літературних джерел етнографічного спрямування показало, що кераміка української території трипільської культури визначалася складністю форм. На ручних гончарних кругах, що з'явилися тут у II ст. н. е., з використанням спеціальних печей для випалу – горнів – більшість кераміки виготовляли в Київській Русі, де гончарне ремесло досягло високого рівня.

Розквіт українського гончарства пояснюється покладами високоякісних червоних, червонувато-бурих і світло-сірих глин. Це призвело до появи важливих центрів керамічного виробництва. У Київській області це Дибинці, Канів, Васильків, Нові Петрівці, Моринці, Гнилець, у Полтавській – Опішня, Хомутець; в Чернігівській області – Ічня, Городня, Короп, Далі, Орешня, Кролевець, Шатрич; на Поділлі – Бар, Бубнівка; у Західній Україні – Косів,

Коломия, Ужгород, Хуст, Ольхівка, Дубовинка; Харківській області – Ізюм, Просяне, Нова.

Відома опішнянська кераміка вирізняється дво- і триколірними розписами з використанням рослинного орнаменту : квіток, грон, колосків, гілок у вигляді букетів, віночків (рис. 1). Також Опішня відома своїми декоративними скульптурами та дитячими іграшками.



Рис. 1. Опішнянські керамічні вироби з розписом

Перед початком виготовлення керамічних виробів приділяли належну увагу основному конструкційному матеріалу – глині. Глину видобували з глиняних ям. Привезену глину гончарі зазвичай висипали у спеціально огорожене місце у дворі або в кутку хати, а потім деякий час вона «визрівала», для цього час від часу її помішували лопатою й поливали водою. Потім глину відбивали спеціальним молотком (або лопаткою) і стругали рубанком або дротом, щоб зробити її дрібнішою та видалити сторонні домішки. Щоб отримати матеріал потрібного кольору, вогнестійкості тощо, майстри змішували різні сорти глини. Через день-два глину розминали руками або ногами у балабухи, кожену розкладали в окремі ємності.

Розглянемо сутність процесу виготовлення гончарних виробів з допомогою гончарного круга. Гончарний круг, основний інструмент для створення гончарних виробів, відомий з IV тисячоліття до н. е. Спочатку це був простий, біговий круг, потім його замінили досконалим, ножним. З другої половини XIX століття в Україні стали використовувати модель ножового гончарного круга з рухомою віссю, а пізніше поширився волосяний (німецький) тип з рухомою віссю. Крім веретена, гончарний круг складався з двох дерев'яних кіл : більшого нижнього (спідняка) та меншого верхнього (верхняка). Гончар формував виріб на верхняку пальцями та дерев'яним ножом (стеком), а ногами обертав веретено за допомогою спідняка. Для надання посудині необхідної

форми використовували пальці та стеко, а для рельєфного орнаментування – спеціальні палички. Розписували виріб курячим пір'ям або різком під час повного обертання гончарного круга. Після завершення роботи гончар виробив тонким дротом з круга, що пояснює рівне та пласке дно всіх гончарних виробів.

Виготовлені з глини вироби розміщували для підсихання на дошці під стелею у хаті. Далі гончарі розписували та покривали виріб емаллю. Після цього виріб обпалювали у горні для забезпечення міцності.

Торгівля гончарними виробами фактично здійснювалася самими майстрами, які запрошували селян до торгівлі. Гончарі також продавали свої вироби на ярмарках та базарах, розташовуючи їх у гончарному ряду просто на землі. Це була одна з характерних рис українських ярмарків.

На даний час традиційне українське гончарне мистецтво трансформувалось у різновид декоративно–прикладного мистецтва України. Українські гончарі, крім побутових речей, виробляють і художні вироби, вироби садово-паркової скульптури. За словами С. Зінченка гончарство «...як і текстиль, вишивка, художня обробка металу, дерева, шкіри та інші види народного мистецтва, дало поштовх і сприяло розвитку дизайну в Україні» [2].

Вивчення молоддю різних видів декоративно-прикладного мистецтва українського народу, опанування автентичних технологій виготовлення виробів та їх декорування є надзвичайно важливим в умовах сьогодення, особливо коли нищиться культурна спадщина через війну. Ефективними методом ознайомлення з творами декоративно-прикладного мистецтва є віртуальні виставки та проекти [3, с. 300].

Таким чином, гончарне мистецтво України має давню історію і традиції. Опішнянська кераміка прославляє Полтавщину по всьому світові. В умовах сьогодення українське гончарне мистецтво трансформувалось у різновид декоративно-прикладного мистецтва сучасної України, зберігає традиційні технології, збагачується асортиментом керамічних виробів.

Список використаних джерел :

1. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства : Лівобережна Україна. Київ : Молодь, 1993. 408 с.

2. Трансформація гончарства у різновид сучасного декоративно-прикладного мистецтва України URL : <https://newacropolis.org.ua/theses/cc62ef70-4c17-4fe6-8328-29c48b7727d0>

3. Kudria O. Virtual exhibition projects as an innovative method of training future technology teachers in wartime conditions. The 11th International scientific and practical conference «Actual problems of learning and teaching methods» (December 06 – 09. 2022) Vienna, Austria. International Science Group. 2022. Pp. 299–301. URL : <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/20252>

Ткаченко Надія

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
(науковий керівник – В. Дмитренко)
(м. Полтава)*

СПЕЦИФІКА ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ ПРИОРІЛЬСЬКОЇ ВИШИВКИ

Народна вишивка в Україні пройшла довгий шлях становлення й еволюції. Тривалість процесу та неоднорідність культурного розвитку призвела до того, що при наявності загальноукраїнських традицій вишивкарства в кожній місцевості утворилися самобутні, характерні лише для неї орнаментальні мотиви, композиції, колірні гамми та техніки виконання. Притаманні такі особливості й вишивці Приорілля, котра лишається на сьогодні слабо дослідженою.

Приоріллям чи Пооріллям називають історико-географічний та етнокультурний район України, що розміщується в басейні річки Оріль. В сучасних географічних координатах ця територія займає північні райони Дніпропетровської, південно-західні території Харківської та південно-східні терени Полтавської областей. Головними центрами Приорілля є містечка Красноград, Перещепине та Царичанка. Формування регіону відбувалося впродовж XVI–XVIII століть. Його етнокультурну специфіку визначило розташування на перетині земель Запорізької Січі, Гетьманщини і Слобожанщини [1, с. 18–21].

Найдавніший вишивкарський орнамент цього етнокультурного району складався з геометричних візерунків, що переважно вишивалися червоними, чорними та білими нитками у вигляді спіралей, хвилястих та горизонтальних ліній, хрестів, ромбів, зигзагів, меандрів, кіл, цяток тощо. Такі елементи непоодинокі на віднайдених та описаних рушниках Приорільського краю [2, с. 53]. Наприклад, на обрядовому рушнику вишитому жителькою села Могилів Гришко Євдокією Феоктистівною зображено ромби, хрести, горизонтальні та косі лінії. На думку дослідників ці знаки є аграрними символами, що позначали розорану ниву, воду та засіяне поле. Присутній на рушникові й спіралевидний орнамент у вигляді змії, що мав захистити людину від стихійних лих і вберегти майбутній врожай. Домінуючий колір такої орнаментики – червоно-чорний.

На рушниках кінця XIX – початку XX століть також часто можна побачити зображення різних птахів: зозулі, ластівки, голуба, павича, півня,

сокола. Вважається, що птахи є символами людської душі. Віднаходимо на вишитих виробах і зображення різних комах, здебільшого мурах.

Для Приорільського краю також притаманний рослинний орнамент. У ньому найчастіше зображали: маки, барвінок, мальви, незабудки, волошки, конвалії, лілії, грона винограду, листя хмелю, гілки калини, листя дуба. У малюнку переважали квіткові мотиви у яких вільно поєднувалися гілочки дерев чи кущів із квітами, пуп'янками та дрібними листочками. Часто зустрічаються роботи із зображенням фантастичних зоряних квітів [2, с. 53].

Наприклад, на рушнику вишитому Ткаченко Марією Федорівною у 1906 році з нагоди весілля, домінує рослинний орнамент. Він представлений червоними мальвами, гронами калини та виноградом. В орнаменті рушника невідомої вишивальниці датованої цим же часом вишиті квітки лілії, що символізують цнотливість нареченої та чистоту шлюбу. Невід'ємною частиною орнаменту є також листки дуба та пуп'янки, що складають цілісну композицію, покликану в алегоричній формі передати основні моральні чесноти подружнього життя [3, с. 127].

Присутні в орнаменті й антропоморфні мотиви. Як правило, вони представлені жіночими образами [2, с. 56]. Зокрема, на рушниках Усенко Катерини Пантелеймонівни із Царичанки вони розміщені в середній частині. На них жінка вишита в повний зріст із піднятими догори руками з повернутими до глядача долонями. Тож перед нами стилізоване зображення Берегині – Оранти. Рушник вишитий технікою косий хрест на льняному полотні. В верхній частині домінує червоний колір, а в нижній переважає чорний.

Таким чином вважаємо, що найпоширенішими орнаментами на вишитих виробах Приорілля є:

- геометричний (поєднує спіральні та лінійні геометричні елементи);
- рослинний (складається із спрощеного зображення рослинних елементів у вигляді квітів, листя та дерев);
- зооморфний (представлений зображенням птахів і комах);
- антропоморфний (переважно зображення жіночих фігур).

Список використаних джерел :

1. Білокінь А. М. Сторінки історії Приорілля. Дніпропетровськ : Пороги, 2004. 196 с.
2. Світленко С. І., Білокінь А. М. Приорілля : історико-краєзнавчі нариси : навчальний посібник. Дніпропетровськ : ДНУ, 2004. 212 с.
3. Маріна З. П. Українська вишивка ХІХ – початку ХХ ст. на Катеринославщині. *Історія і культура Придніпров'я : Невідомі та маловідомі сторінки*. 2013. Вип. 10. С. 121–128.

Федоренко Вікторія

*заслужений діяч мистецтв України
(м. Київ)*

Чуркіна Вікторія

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри виховання й розвитку особистості
комунального вищого навчального закладу «Харківська академія неперервної освіти»
(м. Харків)*

ГЛОБАЛЬНИЙ МЕДІАДИСКУРС ПРО ВІЙНУ В УКРАЇНІ

У статті проаналізовано особливості медіадискурсу про війну в Україні. Визначається його сутність у сучасних медіа, описуються функції та мовні маркери, розглядається питання, пов'язане з типологізацією медіадискурсу, тексту та контенту як похідного поняття від дискурсу.

Процеси взаємодії медіа та аудиторії описують Й. Бардоел, Д. Брайант, О. Калмиков, М. Кастельс, С. Квіт[4], О. Короченський, В. Петрова, С. Томпсон, Дж. Вебстер та інші вчені. Через призму культури медіа розглядає Н. Зражевська [3] та ін. Медіа – це процес конвергенції ЗМІ у системі (преси, радіо, телебачення, інтернету); гіпермедіа (ЗМІ, як друковане видання та його сайт у мережі); трансмедіа – нові медіа [2, с. 7]. Тлумачення англomовного терміна «медіа», що є основою європейського термінологічного базису, зводиться до трьох визначень. Медіум (media) як засіб (інструмент, канал) для вираження та комунікації; медіум як людина, що заявляє про здатність підтримувати зв'язок із потойбічним світом; медіа як середовище, в якому знаходяться речі, явища та люди [11]. Важливою категорією є поняття «контент» (від англ. content – зміст). Диджиталізація обумовлює виникнення глобального контенту.

Виникнення соціальних мереж вплинуло на модифікацію типів зв'язків з масовою аудиторією, тому вчені Г. Зіммель, Дюркгейм, Лазарсфельд, Д. Морено, Н. Левітт, Д. Картрайт, Дж. Вебстер, Г. Ласвелл досліджують продукти засобів масмедіа, індекси зв'язку, медіакористувачів [9, р. 37; 10].

Сьогодні актуалізується осмислення впливу медіа на аудиторію, особливості медіаконтенту (реклами, новин, розважальних програм, кіно, виступів політиків тощо), та процесів, які спонукають глядача з боку засобів масової інформації. Аудиторія – сукупність різних груп глядачів (виробництво засобів масової інформації споживачі). Якщо медіа в західній традиції – це присутність, це певна думка журналіста для цільової аудиторії. У системі медіа важливим є зворотний зв'язок, головне для журналіста знати, що відбувається з цільовою аудиторією, роль аудиторії в процесі створення інформації. Наприклад, це відображено в монографії «Онтологія війни та миру» [5, с. 46].

З метою опису нових типів з'єднань у процесі масової комунікації, можна використовувати медіа інновації, які включають елементи соціальної мережі та зв'язки з масовою аудиторією. Наприклад, як соціальна телевізійна інтегрована функція мережного спілкування, інтерактивне телебачення має на увазі і взаємодію з аудиторією за допомогою активного зворотного зв'язку в різних формах за допомогою іншого методу контактної (посада, телефон, мікрофон, відеокамера, мережевий).

Наприклад, Стокгольмський міжнародний інститут дослідження проблем світу (Stockholm International Peace Research Institute, SIPRI) 23 травня 2022 р. опублікував дослідницький звіт «Середовище світу : безпека в нову еру ризиків» (Environment of Peace : Security in a New Era of Risk) [6]. Документ містить аналіз глобального середовища безпеки у контексті взаємозалежності кризових процесів у сферах екології та безпеки [21]. Багато вчених використовують термін «глобальний контент» і відзначають певну змістовну та формну однорідність медіаконтенту. Так Associated Press, Agence France Press (AFP), Reuter, United Press International значною мірою формують контентне наповнення медіа у всьому світі.

У медіадискурсі інформація пов'язана з текстом, медіадискурс – це специфічний тип мовно-мисленнєвої діяльності, який подається таким чином, щоб забезпечити сприйняття повідомлення аудиторією та вплинути на сприйняття медійного контенту. Ця мета досягається шляхом використання стандартних схем і ментальних вербалізованих і багаторазово повторюваних образів, завдяки чому утворюються медіастереотипи, висвітлюючи події у світі (демонструючи екстралінгвістичне буття), медіа через вербальні та невербальні знаки закривають цю дійсність від адресата, оскільки розповідь про цей світ важливіше самого світу. Мономедійне середовище традиційних ЗМІ (друковані, телебачення, радіо, інформ-агентства) замінюється середовищем цифровим, мультимедійним, де «з'являються нові медіа (інтернет-видання, IPTV, інтернет-мовлення, мобільне ТБ), включаючи блоги (народна журналістика), інші мультимедійні засоби передачі інформації, у тому числі екранної майданної культури (майданні екранні панно, малі екрани в приміщеннях), що являють собою новий вид поширення інформаційного продукту. Таким чином, медіа картина світу певною мірою збігається з мовною картиною світу сучасних засобів масової інформації. Наприклад, EIU опублікувала аналітичне дослідження «Десять способів, якими війна в Україні змінить світ» [15]. Стереотипізація простежується в англomовному медіадискурсі таких країн, як США, Канада, Великобританія, що характеризується ємним та влучним зображенням подій та феноменів навколишньої дійсності.

Наприклад, широкомасштабна збройна агресія рф проти України змусила лідерів Європейського Союзу ухвалити план подолання залежності від

російських енергоносіїв. На зустрічі, що відбулася в Парижі 10–11 березня 2022 р., лідери ЄС ухвалили декларацію [16] про російську агресію проти України, а також про посилення обороноздатності, зменшення енергетичної залежності та побудову міцнішої економічної бази [13].

Риторичний зміст новин – це комунікативно-цільова та комунікативно-інтенційний компонент медіамовлення, в її основі технології навіювання, переконання. П. Ричард [12, р. 369] відзначає ряд способів переконання аудиторії, які ґрунтуються на таких таких медіаефектах: наявність орієнтирів (маркерів) у самому повідомленні, затримка ефекту дії, переконливий ефект. Так у зверненні Єврокомісії до Європейського парламенту та Ради ЄС зазначено, що неспровокована та невиправдана збройна агресія росії проти України зруйнувала світову енергетичну систему, спричинила складності у вигляді високих енергетичних цін та ризики безпеки внаслідок надмірної залежності від імпорту газу, нафти та вугілля з Росії: «REPower спрямоване на швидке зниження нашої залежності від російського викопного палива шляхом швидкого просування чистого енергетичного переходу та об'єднання зусиль для досягнення стійкішої енергетичної системи та справжньої енергетичної спілки» [7]. Готовність ЄС розширювати співпрацю з Україною в енергетичній сфері чітко відображена у плані REPowerEU. І на політичному рівні ЄС демонструє прагнення підтримати Україну в цьому [8]. Так, у статтях провідних британських видань «The Guardian» [The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/uk>], «The Daily Telegraph» [The Daily Telegraph URL: <https://www.telegraph.co.uk/>] і «The Independent» [The Independent. URL: <https://www.independent.co.uk/>] висвітлюється актуальна інформація про війну в Україні, що зокрема Британські родини прийняли понад 100 тисяч українських біженців – The Guardian [19]. Відповідно вітчизняні ЗМІ пишуть «про прем'єр-міністра Великої Британії Ріші Сунака, який під час візиту до Києва представив новий пакет допомоги на оборону вартістю 50 мільйонів фунтів стерлінгів... Велика Британія найближчим часом завершить поставку Збройним Силам України приблизно 1000 додаткових ракет «земля-повітря». Велика Британія також постачає українським військам зимове спорядження, включаючи спальні мішки та килимки, а також приміщення з підігрівом та одяг для холодної погоди» [1; 19]. Погоджуємось із висновками журналістів, що політики європейських країн підтримують Україну та засуджують російську агресію. У журналах, наприклад, у «The Wall Street Journal» представлено публікації про війну та військову підготовки українських новобранців у Великій Британії [17]. Подано багато матеріалів про вбивство цивільного населення «More than 7,000 civilians have been killed in Ukraine since Russia invaded its neighbour last February, the Office of the UN high commissioner for Human Rights said on Monday. The UN rights office said it had confirmed 7,031 civilian deaths but believed actual casualty tolls were

considerably higher, given the pending corroboration of many reports and the inaccessibility of areas where intense fighting was taking place» [14]. Є ряд матеріалів щодо покарання за злочини керівництва держави-терориста рф [18]. Сьогодні вчені досліджують актуальні проблеми комунікації та глобального контенту. Вони описують особливості повідомлень, контенту застосовуючи контент-аналіз. Дискурс сучасних медіа пов'язаний також із технічним забезпеченням та використанням сучасних засобів, в яких актуалізуються питання аудиторії, враховуються її соціальні та соціально-психологічні характеристики. Загальним показником комунікації у соціальній реальності у глобальному медіадискурсі є культура та економіка. Водночас глобальна та цифрова реальність не може бути лише суб'єктивною, вона виражає об'єктивний характер системи суспільних відносин аудиторії та медіа, зокрема висвітлення жаків війни в Україні.

Список використаних джерел :

1. Голова МЗС Британії відвідає Україну, щоб надати підтримку під час зими
URL : <https://suspilne.media/324612-golova-mzs-britanii-vidvidae-ukrainu-sob-nadati-pidtrimku-pid-cas-zimi/>
2. Золяк В. В. Функціональні характеристики контентної конвергенції засобів масової комунікації : автореф. дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.01 – теорія та історія соціальних комунікацій. Київ, 2009. 13 с.
3. Зражевська Н. І. Масова комунікація і культура : лекції. Черкаси : Брама–Україна, 2006. 172 с.
4. Квіт С. М. Масові комунікації : підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 206 с.
5. Парахонський Б. О., Яворська Г. М. Онтологія війни і миру : безпека, стратегія, смисл : монографія. Київ : НІСД, 2019. 560 с.
6. Environment of Peace : Security in a New Era of Risk / Stockholm International Peace Research Institute (SIPRI). 2022. URL : <https://sipri.org/publications/2022/other-publications/environment-peac...>
7. Communication REPowerEU Plan. COM (2022) 230/European Commission : Official site. 18 May 2022. URL : https://energy.ec.europa.eu/communication-repowerEU-plan-com2022230_enhttps://www.theguardian.com/politics/2023/jan/20/uk-offers-qualified-backing-special-tribunal-to-prosecute-russia-leaders-putin-ukraine
8. Key documents : REPowerEU/European Commission : Official site. 18 May 2022. URL : https://ec.europa.eu/info/publications/key-documents-repowerEU_en
9. Lasswell G. The structure and function of communication in society. In Bryson L. (ed.) The communication of ideas, a series of address. 1948.
10. Lasswell H. The Structure and Function of Communication in Society // The Process and Effects of Mass Communication. Chicago, 1971.
11. Oxford wordpower dictionary [Text] / Ed. By S. Wehmeier. – Oxford University Press, 1998. 746 p.

12. Petty Richard E., Cacioppo J. Involvement and Persuasion : Tradition Versus Integration Psychological Bulletin by the American Psychological Association. Vol. 107. № 3. 1990.
13. REPowerEU : Joint European action for more affordable, secure and sustainable energy / European Commission : Official site. 8 March 2022. URL : https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/ip_22_1511
14. Summary of the day so far. URL : <https://www.theguardian.com/world/live/2023/jan/17/russia-ukraine-war-live-7000-civilians-confirmed-killed-but-actual-toll-considerably-higher-says-un>
15. Ten ways the war in Ukraine will change the world. URL : <https://pages.eiu.com/rs/753-RIQ-438/images/ten-ways-the-war-in-ukraine.pdf>
16. The Versailles declaration, 10 and 11 March 2022/European Council : Official site. URL : <https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2022/03/11/the-versailles-declaration-10-11-03-2022/>
17. The Wall Street Journal URL : https://www.wsj.com/articles/ukrainian-office-workers-and-tradesmen-receive-training-from-u-k-for-war-11657342801?mod=Searchresults_pos8&page=1
18. UK offers qualified backing for tribunal to prosecute Russia's leaders. URL : <https://www.theguardian.com/politics/2023/jan/20/uk-offers-qualified-backing-special-tribunal-to-prosecute-russia-leaders-putin-ukraine>
19. Ukraine news – live : russia ‘planning fresh assault’ north of Kyiv URL : <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/russia-ukraine-news-putin-un-latest-b2095372.html>
20. Ukrainian refugees in UK face homelessness crisis as councils struggle to find hosts. URL : <https://www.theguardian.com/world/2022/oct/30/ukrainian-refugees-uk-homelessness-councils-hosts>
21. World stumbling into a new era of risk, concludes SIPRI report/ Stockholm International Peace Research Institute (SIPRI). 2022. 23 May. URL : <https://www.sipri.org/media/press-release/2022/world-stumbling-new-era-...>

Хорольська Анжела

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – А. Литвиненко)

(м. Полтава)

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНИХ РІШЕНЬ У БУДІВНИЦТВІ ФЛОРЕНТІЙСЬКИХ ПАЛАЦЦО ЕПОХИ РЕНЕСАНСУ

Одним із головних методів вивчення історії архітектури в мистецтвознавстві є монографічний, тобто заснований на аналізі спадщини

(споруд, проєктів, творів) окремого автора [4]. На прикладі флорентійських палаццо епохи Ренесансу можна продемонструвати застосування й іншого методу дослідження стильових закономірностей розвитку архітектури. Сутність запропонованого методу полягає у вибудовуванні «еволюційного ряду» новаторських рішень архітектури доби, що подається у хронологічному порядку незалежно від етапів творчості того чи іншого майстра. Цей метод дає змогу «покроково» зафіксувати зміни, що відбувалися у мистецтві епохи, а також дозволяє унаочнити стильові риси зодчества й, зрештою, повніше розкрити його еволюцію.

У середині XV століття Флоренція перебувала в умовах ослаблених економічних позицій, у зв'язку з натиском турків (1453 р. – падіння Візантійської імперії і взяття Константинополя); потерпала від ситуації міжреспубліканських війн і була охоплена хвилею релігійних пошуків, аскетизму, напружених життєвих хвилювань [3]. У міському будівництві Раннього Ренесансу, зокрема у спорудженні палаццо, спостерігається звернення до середньовічних стильових архітектурних традицій. Маєтки на той час впливових родин Флоренції повинні були задовольняти не лише станові амбіції їх вельможних власників, а й утилітарні потреби щодо комфорту та безпеки життя.

Застосування характерних прийомів ранньоренесансного будівництва можна побачити ще у раніших зразках – замок Борджелло (XIII ст.) та палаццо на площі Синьорії (XIV ст.). Фасади цих будівель щільно оброблені рустом вгорі завершуються зубцями, що є ознакою оборонного будівництва, навіть попри світське призначення споруд.

Палаці флорентійської знаті зведені у XV столітті відрізняються від попередніх значно простішими формами та невибагливим зовнішнім оздобленням. Фасади переважної більшості будівель мають горизонтальне членування за допомогою профільованих міжповерхових тяг; вікна-біфорії стають значно більшого розміру, а головний карниз будівлі, істотно висунутий вперед, ледь нагадує стильові риси античності. У багатьох маєтків того часу ще відсутній яскраво виражений центру фасаду у вигляді порталу, натомість головною ознакою палацових споруд стає урізноманітнення підходів до оздоблення будівлі рустуванням і штукатуркою. Оздоблення фасадів за допомогою русту здійснювалося за допомогою місцевого міцного каменю (*pietra forte*) [1]. У мистецтві рустування флорентійські архітектори досягли дивовижних творчих результатів і різноманіття.

Один із перших флорентійських палаців XV століття, побудований на початку 1419 року, належав відомій в Італії родині Пацці. Архітектурний проєкт споруди здійснив видатний італійський зодчий Філіппо Брунеллескі. У зовнішності будівлі привертає увагу перший поверх, оброблений грубим рустом,

що слугує потужною цокольною основою для двох верхніх поверхів. Новаторське вирішення такого проектування Брунеллескі полягало в тому, що вперше в історії флорентійської архітектури руст було використано для оздоблення фасаду житлового будинку. Проте, у цій композиції рустуванням було оброблено лише нижній, самий «вразливий» (з огляду на напружену ситуацію у Флоренції) поверх. Два верхні поверхи палаццо були оздоблені гладкою штукатуркою, від чого прорізані вікна-біфорії з архівольтами на верхньому поверсі здаються ще менш помітними [3].

Наступним кроком в освоєнні прийому рустування фасадів житлових будівель Флоренції стали архітектурні проекти зодчого Луки Пітті (початок 1440 р.). У композиціях своїх споруд автор сміливо застосовує руст уже на всьому фасаді будівлі. Усі три поверхи палаццо облицьовані камінням ідентичної обробки – це гігантські за розмірами грубо обтесані квадрати однакової величини. Завдяки міцному рустуванню стіни фасаду набували вигляду старовинних фортець (своєрідна метафора скелі), вражаючи уяву глядача.

Цілком новим конструктивним рішенням в архітектурі флорентійських палаццо періоду Відродження стає введення у композицію будови прорізів дверей-вікон, а також будівництво безперервних балюстрад та терас на верхньому поверсі. Новаторство й застосування загалом більш відкритих конструктивних прийомів у будівництві міських палаццо символізувало встановлення більш стабільного й комфортного життя у місті [3]. Поступово урізноманітнення рустування фасадів стає головною ознакою, за якою у Флоренції розрізняють дуже схожі один на одного міські будівлі.

Зразком для наслідування багатьох палаців Флоренції періоду кватроченто є також палац, зведений на початку 1444 років за проектом архітектора Мікелоццо для родини Козімо Медічі. Рустування фасадів палаццо Медічі є свідченням жвавої зацікавленості флорентійських архітекторів новими творчими можливостями у застосуванні русту. Мікелоццо перетворює рустування на один із головних засобів художньої виразності в архітектурі. Віртуозно застосовуючи ефект різних малюнків та фактури каміння, зодчий вдало перерозподіляє його за поверхами. Для полегшення обробки стін знизу догори, майстер використовує пластику облицьовання, що вносить декоративне різноманіття та мальовничість у композиційність фасаду. Важливу роль у побудові художнього образу споруди відіграє вперше запропонований архітектором дивовижний за красою ордерний карниз, що гармонійно співвідноситься із розмірами всієї будівлі [2].

За таким же принципом було споруджено і флорентійський палаццо Гонді архітектором Джуліано да Сангало (розпочато 1490 р.). Триповерховий будинок оздоблений трьома арочними порталами; у композиції застосовано клинчасті архівольти, що обрамляють вікна другого ярусу, безумовно збагачуючи

зовнішній вигляд будівлі. Звернімо увагу, що фасад цього палаццо як і інші зразкові флорентійські будівлі оброблено рустом, проте він має свою особливу градацію – від грубої обробки на першому поверсі руст поступово пом'якшується на другому і майже зникає в третьому поверсі, додаючи споруді чіткої градації й виразності.

Важливим кроком у розвитку композиційної структури фасаду флорентійського палаццо доби Відродження стають також споруди Джуліано да Сангалло, Бенедетто да Майано і Кронака, збудовані для Філіппо Строцці (початок 1489 р.). У композиції бачимо чітко намічений центр у вигляді вхідного порталу, карниз у внутрішньому дворіку, авторства Кронака, а також застосування русту на всіх трьох поверхах будівлі. Пластика облицювання каменем також має свою градацію і полегшується знизу догори. Очевидно, що такі рішення проєктування й оздоблення міської архітектури в добу раннього Відродження є ознакою певного архітектурного консерватизму [1]. Водночас застосування зданими прийомів суцільного рустування фасадів свідчить також про стійкість і дбайливе ставлення майстрів до архітектурних традицій.

Отже, вперше застосований у фасадах середньовічних будівель і покликаний насамперед забезпечити укріплювальну функцію прийом облицювання стін житла міцним рустом був узятий на озброєння флорентійськими зданими у XV столітті та поступово розвинувся у надзвичайно багату систему організації та декорування фасадів аристократичних палаццо. Різноманітність варіантів рустування фасадів є однією з найбільш характерних рис флорентійського палацового здчества епохи кватроченто, головним мистецьким досягненням та найбільш цінним внеском у розвиток світової архітектури.

Список використаних джерел :

1. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
2. Фартінг С. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / пер. з англ. А. Пітик, К. Грицайчук, Ю. Єфремов, Ю. Строїд, О. Ларікова. Харків : Віват, 2019. 576 с.
3. Шевнюк О. Л. Історія мистецтв : навч. посіб. Київ : Освіта України, 2015. 451 с.
4. Шевнюк О. Л. Культурологія : навч. посіб. Київ : Знання-Прес, 2007. 258 с.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

**Збірник матеріалів
V Всеукраїнського круглого столу здобувачів вищої освіти**

27 квітня 2023 року

Редактор-упорядник – *Ольга Штерєб*

Українська мова

Здано до набору : 17.04.2023

Підписано до друку : 27.04.2023

Формат : 60x84/24

Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 7,9. 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.*

