

**АКТУАЛЬНІ
ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

Збірник матеріалів

IV Всеукраїнського круглого столу

здобувачів вищої освіти

19 травня 2022 року

Полтава-2022

УДК 008(062)

A43

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Полтавського національного педагогічного університету
імені В. Г. Короленка
(протокол №13 від 30 травня 2022 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, старший викладач кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Рецензенти : *Ірина ДЕНИСОВЕЦЬ* – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри українознавства, культури та документознавства Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка».

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

A43 Актуальні проблеми культурології : Збірник матеріалів IV Всеукраїнського круглого столу здобувачів вищої освіти (19 травня 2022 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2022. 92 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; соціокультурних практик у часи війни та миру; питань розвитку мистецтва як чинника національної самоідентифікації.

УДК 008(062)

Робота виконана у межах науково-дослідної теми 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).

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

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2022

© Автори статей, 2022

ЗМІСТ

Передмова.....	5
<i>Адаменко Віра</i> РОЗВИТОК КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ	7
<i>Андрух Любов</i> ОРГАНІЗАЦІЯ ПОДІЙ У ЛОКАЦІЯХ ДИТЯЧОЇ БІБЛІОТЕКИ (НА ПРИКЛАДІ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ІМЕНІ ПАНАСА МИРНОГО).....	10
<i>Гайдук Яна</i> ОСНОВНІ КОНСТРУКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ВИГОТОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІНОЧКА	13
<i>Горденко Сергій</i> ОРГАНІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПОДІЙ: СУЧАСНИЙ СТАН ЗАКОРДОНОМ ТА В УКРАЇНІ	15
<i>Демченко Дарія</i> ЛЯЛЬКА-МОТАНКА ЯК ДИТЯЧА ІГРАШКА ТА РОДИННИЙ ОБЕРІГ.....	17
<i>Житченко Ольга</i> ПРОЄКТУВАННЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА СИСТЕМИ ОСВІТНЬОЇ ПІДГОТОВКИ МЕНЕДЖЕРІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В КОЛЕДЖАХ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА	19
<i>Іващенко Юлія</i> ВЕНЕЦІЙСЬКА КАРНАВАЛЬНА МАСКА ЯК АРТОБ'ЄКТ ОРГАНІЗАЦІЇ СИМВОЛІЧНОГО КОМУНІКАТИВНОГО ПРОСТОРУ	22
<i>Кісіль Діана</i> СІЛЬСЬКИЙ ЖИВОПИСНИЙ ПЕЙЗАЖ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОБРАЗОТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ	24
<i>Колінченко Сергій</i> ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ	
<i>Коношенко Андрій</i> ЗОВНІШНЯ ПОЛІТИКА СРСР У ПЛАКАТАХ ДОБИ ДЕСТАЛІНІЗАЦІЇ.....	30
<i>Кригіна Юлія</i> СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ У ЧАСИ ВІЙНИ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ВОЛОНТЕРІВ БІОЛОГІЧЕНСЬКОЇ ФІЛІЇ ЦЕНТРУ КУЛЬТУРИ ТА ДОЗВІЛЛЯ ПОЛТАВСЬКОЇ МІСЬКОЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ).....	34
<i>Кульбака Ольга</i> ЗБЕРЕЖЕННЯ МУЗЕЙНОГО ПРОСТОРУ В УМОВАХ ВІЙНИ.....	36
<i>Лавриненко Марина</i> ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ	38
<i>Лахно Дмитро</i> СТАВЛЕННЯ ДО ІНАКШОЇ ТІЛЕСНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ	41
<i>Лоза Микола</i> КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОБЛАСТІ У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОРЕСПОНДЕНТІВ «ЗОРІ ПОЛТАВЩИНИ».....	43

Мироненко Тетяна ТВОРЧИСТЬ СУЧАСНИХ МАЙСТРІВ ВИШИВКИ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ	46
Нагаль Тетяна СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В ДОБУ РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА	48
Найденко Тарас КОНЦЕПТИ, УНІВЕРСАЛІЇ ТА СТЕРЕОТИПИ ОБРАЗУ ОСВІТЯНИНА У ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ «ВІДЛИГИ» (1953-1964 РОКИ)	51
Окара Інна ЦЕГЛЯРСТВО В ОПІШНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	54
Передера Анна ФОРМУВАННЯ МЕРЕЖІ ДИТЯЧИХ РОЗВАЖАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ	56
Проценко Тетяна БІСЕРНЕ РУКОДІЛЛЯ ЯК ЗАСІБ ПРИЛУЧЕННЯ МОЛОДІ ДО УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ.....	60
Пятак Олександра ОБРАЗ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ БЕЗСМЕРТНОГО СИМВОЛУ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ ТА ДУХОВНОСТІ У РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»	63
Перехрест Софія ЗНАЧЕННЯ ЦЕНТРА ЖОРЖА ПОМПІДУ ПРИ ВИВЧЕННІ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВА	67
Слухай Ольга МЕТОДИКА НАПИСАННЯ СУЧАСНОГО СЦЕНАРІЮ	70
Сокол Мелана СВЯТКОВІ ПРОЯВИ БУДЕННОГО ЖИТТЯ В КАРТИНАХ КОСТЯНТИНА ТРУТОВСЬКОГО	72
Солом'яна Вікторія РАЙОННІ МУЗЕЇ ЯК ОСЕРЕДКИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ	77
Стародубцева Анастасія ПЕРШІ КІНОТЕАТРИ В УКРАЇНІ.....	80
Тарасовська Таїсія ПОРТРЕТНИЙ ЖАНР У СПАДКУ СВІТЛАНИ ЧОРНОЇ.....	82
Тетянін Ігор ПРОБЛЕМАТИКА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ.....	84
Ткачук Анжеліка ПОЄДНАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА МИСТЕЦЬКОГО У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ.....	86
Шабанова Вікторія УЧАСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ГРОМАДСЬКОСТІ В МЕМОРІАЛІЗАЦІЇ БУДИНКУ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО У ПОЛТАВІ.....	88

ПЕРЕДМОВА

У травні 2022 року кафедра культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка вчетверте провела Всеукраїнський круглий стіл здобувачів освіти «Актуальні проблеми культурології». Захід об'єднав понад 56, магістрантів та аспірантів з Гадяча, Лозової, Полтави, Сум та Харкова. Традиційне для кафедри дійство стало майданчиком для обміну думок молоді з теоретичних питань культурології, актуальних проблеми культурології в історичному дискурсі, соціокультурних практик у часи війни та миру та проблематики мистецтва як чинника національної самоідентифікації.

Культурологічні дослідження презентували активні учасники наукових проблемних груп кафедри. Поміж них – здобувачі освіти з Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Любов Андрух («Організація подій у локаціях дитячої бібліотеки (на прикладі Полтавської обласної бібліотеки для дітей імені Панаса Мирного)»), Дарія Демченко («Лялька-мотанка як дитяча іграшка та родинний оберіг»), Олександра Пятак («Образ Софії Київської безсмертного символу української державності та духовності у романі Павла Загребельного «Диво»»), Ольга Слухай («Методика написання сучасного сценарію»), Юлія Кригіна («Соціокультурні практики у часи війни (на прикладі діяльності волонтерів Біологіченської філії Центру культури та дозвілля Полтавської міської територіальної громади)»), Інна Окара («Цеглярство в Опішні наприкінці ХІХ століття») та ін.

Вагомі наукові здобутки продемонстрували молоді науковці з різних куточків України: здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти, викладач Національної академії Національної гвардії України (м. Харків) Іван Бухун («Соціокультурні чинники формування технологічної компетентності військових фахівців»); здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти, викладачка Гадяцького коледжу культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського Ольга Житченко («Проектування як важлива складова системи освітньої підготовки менеджерів соціокультурної діяльності в коледжах культури і мистецтва»); здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка Євгенія Костиріна («Інтеркультурність як соціокультурний феномен сучасності»); здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Софія

Перехрест («Значення центра Жоржа Помпиду при вивченні сучасного дизайну та мистецтва») та інші.

Наукова дискусія тривала завдяки аналітичним питанням науковців кафедри: доцентів Віталія Дмитренка, Алли Литвиненко, Віти Дмитренко та Ренати Винничук. Матеріали головної панелі круглого столу лягли в основу збірника матеріалів наукового симпозиуму.

Конференція продемонструвала актуальність та затребуваність наукової теми кафедри культурології ПНПУ імені В. Г. Короленка «Полілог глобального та регіонального у формуванні соціокультурної ідентичності особистості» (номер державної реєстрації УкрІНТЕІ 0120U103840 (науковий керівник – Олександр Лук'яненко). Круглий стіл став майданчиком для вирішення актуальних проблем сьогодення та пошуку шляхів особистої самореалізації.

Олександр ЛУК'ЯНЕНКО

Віра Адаменко

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

РОЗВИТОК КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

На початку XXI століття – в епоху високих інформаційних технологій - людство ще гостріше відчуває важливість і крихкість свого зв'язку з минулим, а для України проблема пошуків та усвідомлення свого глибинного коріння особливо важлива-наша історія зазнала значних класифікацій та нищення. Сьогодні ми намагаємося крок за кроком врятувати і відновити те, що не втрачено незворотно, що пробивається до нас паростками з-під товстого шару руїни та забуття. Від знання й розуміння нами минулого залежить усвідомлення сьогодення, а значить, і того, яким буде наше майбутнє.

Українське мистецтвознавство останніх десятиліть характеризується тенденцією до оновлення методології, методики та предмета досліджень. Із здобуттям Україною незалежності особливої уваги набуло питання вивчення кобзарства та бандурництва як окремих, так і взаємозв'язаних явищ, чому і виникла нагальна потреба в переосмисленні національної свідомості, само ідентифікації та в культурному оновленні. Саме тому питання національного характеру сьогодні є актуальним і в світовому мистецькому просторі, і зокрема в українському мистецтвознавстві.

Професійна діяльність кобзарсько-лірницьких осередків оформилася в Україні з розвитком міського життя – становленням магдебурзького права, появою ремісничих та фахових цехів та особливо з появою перших церковних братств. З того часу паралельно існували дві назви старцівських об'єднань: цехи та братства [1, с.150].

В історії формування українських народних інструментів (кобзи, бандури, ліри) так само, як і в історії виконавства на них, відбилися періоди впливу різних культур. На жаль, тільки кобза та репертуар О. Вересая частково зберегли у назві інструмента, конструкції, строї, способі гри та співі, у музично-ладовій основі репертуару та у музично-літературних формах творів те багатство різноетнічних характеристик, які впливали на формування старцівської виконавської традиції.

Великий внесок у розвиток і формування кобзарського мистецтва, зробили відомі українські митці-музиканти. Серед них знакова для України постать, Гнат Хоткевич. Він перший, хто створює підручник гри на бандурі, та засновує на рівні вузу клас бандури, підвівши під цей інструмент наукову базу. Тісна творча співпраця Хоткевича з народними традиційними виконавцями сприяла: по-

перше, формуванню концертуючого професійного типу кобзаря-виконавця, який підняв традиційне мистецтво на новий рівень художнього функціонування, вивівши старовинний інструмент з локальної сфери побутування на концертну естраду; по-друге, появи колективної виконавської кобзарської практики – ансамблевої і капельної [2, с.18].

Ще одним популяризатором українського кобзарства був, кобзар, мудрець, Великий українець, заслужений артист України, великої душі людина, вчитель, духовний наставник, творець, засновник Стрітівської кобзарської школи, член Історичного клубу «Холодний Яр». У кобзарській школі намагалися відтворити прадавні традиції навчання кобзарів [3, с.130].

За зразком кобзарської школи на Хортиці були введені такі предмети, які сприяли розвитку в юних кобзариків володіння словом і піснею. Тому в школі почали викладати риторику, поезику, сценічне мовлення, основи акторської майстерності. Цих предметів на всьому просторі Радянського Союзу не було. Випускники школи є лауреатами багатьох національних музичних конкурсів. Їхні голоси звучать по всій Україні і за кордоном – у Німеччині, Італії, Америці, Білорусі. Серед випускників школи: заслужений артист України Максим Куценко, брати Віталій та Роман Морози, гурт «Козаки» (Кость Фастівець, Роман Мороз, Олег Гусар, Максим Переян), гурт «Шпилясті кобзарі» (керівник Ярослав Джусь), Сергій Захарець, Віктор Пашник – віртуози гри на академічній і старосвітській бандурах.

На сьогоднішній день, несучи у масу знання про кобзарів і про українську пісню, існує також відома на всю Україну і далеко за її межами, Національна заслужена капела бандуристів імені Георгія Майбороди. Також одним із просвітників, є випускник вище згаданої кобзарської школи Ярослав Джусь, із своїм власним гуртом «Шпилясті кобзарі» [4, с.45].

Якщо брати до уваги, навчальні заклади де можна навчитися гри на бандурі, або вдосконалити свої навички, то можна сказати, що зараз майже в кожному коледжі культури чи мистецтва існує кафедра гри на народних інструментах, де є обов'язково відділ бандури, найвідомішим вищим навчальним закладом є Київський університет культури і мистецтва, де викладають професори, науковці, заслужені артисти України, ентузіасти і професіонали своєї справи у грі та виконанні творів на бандурах, кобзах і лірах [5, с.58].

Дослідивши тему кобзарства стає зрозуміло, що явище співців-музикантів – так само, як письменників або художників – пов'язане з органічною необхідністю кожного народу мати своїх власних виразників накопиченого культурного, духовного й інтелектуального досвіду. Однак їхня роль та місце в культурному процесі визначаються певним етнічним середовищем та

історичним періодом. Зокрема, на формування старцівства впливало багато чинників, пов'язаних з історією, релігією, державним устроєм.

Ознайомившись з літературою, інтернет ресурсами, проводячи бесіди з прямими нащадками кобзарів, стає зрозуміло, що сьогодні ми не маємо глибинного уявлення про цей феномен, бо назавжди втрачено більшу частину пам'яток усної старцівської культури (з одного боку, самі старці тримали всі відомості про себе в таємниці, і спроби українських етнографів записати їх не завжди мали успіх, а з другого – багато матеріалів було знищено або ж спотворено), забуто імена її носіїв, і можна лише здогадуватись, ким були старці-кобзарі для простого народу. Відмежувавшись до певної міри від усіх відомих літературних образів кобзарів, ми мусимо по-новому глянути на мандрівних співців-музикантів, усвідомивши їхню справжню роль та значення для всієї української культури і відвести в ній цьому винятковому явищу гідне місце.

Підбиваючи підсумки влучним буде вислів Олександра Довженка: «Народ, що не знає своєї історії, є народ сліпців». Це справді так. Як можна дивитися в майбутнє, виховувати нове покоління без усвідомлення свого коріння самого себе. Адже хто не знає свого минулого, той не вартий майбутнього.

Список використаних джерел :

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. *Українська академічна школа: підруч.* [для вищ. та серед. муз. навч. закл.]. Київ НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 150 с.
2. Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники: Енциклопед. довід. Львів, 2011. 18 с.
3. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.): Наукове видання. Київ. Темпора. 2007. 130 с.
4. Українське кобзарство: методико-біографічні матеріали / уклад. Н. О. Кліменко; КВНЗ КОР «Київська обласна бібліотека для юнацтва». Київ, 2020. 45 с.
5. Шаповаленко М., Маслова О. Деякі проблеми формування сучасної еліти України. *Збірник міжнародної наукової конференції «Національна еліта та інтелектуальний потенціал України»* (18–20 квітня). Львів, 1996. 58 с.

Любов Андрух

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

ОРГАНІЗАЦІЯ ПОДІЙ У ЛОКАЦІЯХ ДИТЯЧОЇ БІБЛІОТЕКИ (НА ПРИКЛАДІ ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ІМЕНІ ПАНАСА МИРНОГО)

Починаючи з кінця ХХ ст. соціокультурна діяльність бібліотек є важливою складовою її роботи, яка забезпечує представлення бібліотеки в культурному полі Полтавщини, засобом адаптації людей до оточуючого середовища та комунікації, регуляції та трансляції національної і загальнолюдської культури в її різноманітних проявах. Завданням соціокультурної діяльності бібліотек є організація раціонального і змістовного дозвілля читачів (користувачів), задоволення і розвиток їх культурних потреб, створення умов для самореалізації і самоосвіти кожного індивідуума, розкриття його здібностей, самовдосконалення, аматорської творчості в рамках вільного часу.

Книгозбірня постійно проводить масові заходи, в яких щороку беруть участь від 7 до 10 тис. учнів середнього шкільного віку Полтавщини [1, с. 5]. Основне завдання закладу – відкрити дітям шлях до знань, долучити їх до книг, навчити любити книгу та читання, вміти знаходити потрібну інформацію в бібліотеці.

З метою активізації соціокультурної діяльності, наближення послуг бібліотеки до користувачів, налагодження партнерських зв'язків з громадою з 2013 року в бібліотеці діють проекти: «Правовий орієнтир», «Бібліотека на зв'язку», «Шануй своє», «Поки я хочу – я можу», «Літературний реп'ях», «ТІБШ (творчі ініціативи бібліотеки та школи)», «Нестандартні літні читання», «Територія бібліотечного успіху» [5, с. 23–25].

Організації змістовного дозвілля та відпочинку користувачів – дітей – сприяють читацькі гуртки та об'єднання за інтересами. Так, з метою формування пізнавальних інтересів, творчого розвитку дітей на базі закладу створено: музичний гурток «Семиотка», гурток з вивчення англійської мови «English – це просто», «Клуб шукачів пригод» (настільні ігри), «Книжкова лікарня», участь в яких є безкоштовною та доступною для кожної дитини. У бібліотеці відбуваються заняття «Школи раннього розвитку» та «Академії батьківської мудрості», під час яких батьки разом із дітьми виготовлять сувеніри й різноманітні поробки, спілкуються з психологом, ознайомлюються з

тематичними добірками літератури, обговорюють актуальні проблеми батьківства тощо.

Діти та їхні батьки мають змогу відвідувати різноманітні масові заходи із застосуванням комп'ютерних технологій: з нагоди визначних дат і подій в житті країни, ювілеїв дитячих письменників та літературних творів; літературні свята; ігри-змагання, квести, подорожі, турніри; презентації книг та зустрічі з письменниками, скайп-зустрічі; майстер-класи; заходи в рамках Всеукраїнського тижня дитячого читання, Дні бібліотеки, Дні сімейного читання. Заохочують дітей до читання і книжкові виставки та перегляди літератури, які систематично організовуються у бібліотеці. Масовими заходами щороку охоплюється близько 15-20 тис. користувачів [2, с. 51].

У літній період у приміщенні діють розважальні локації, які відвідують не лише користувачі, а й діти з пришкільних таборів [3, с. 8]. Тут вони можуть розмалювати обличчя аквагримом, виготовити вітальні листівки в техніці «квілінг», переглянути цікаві мультфільми, пограти в рухливі й інтелектуальні ігри, зробити селфі з улюбленими казковими персонажами тощо [4, с. 10].

Батьки й дошкільнята регулярно відвідують заняття «Школи раннього розвитку» та «Академії батьківської мудрості», на яких бібліотекарі порушують актуальні теми виховання та ознайомлюють із новинками дитячої літератури. На заняттях з дітьми та батьками працюють психолог, юрист, бібліограф і художник. Такі заняття не можливо проводити без використання сучасних інформаційних технологій – комп'ютера, медіа дошки, музичного супроводу тощо.

Для старшого покоління проводять бібліосалон «Я+Ти», де в затишній атмосфері за чашкою чаю користувачі та бібліотекарі обговорюють хвилюючі питання, спілкуються із запрошеними письменниками та митцями, танцюють тощо. Це відбувається з використанням медіадошки, комп'ютерів, фотоапаратів.

У рамках бібліотечного проекту «Бібліотека на зв'язку» було розширено перелік та охопленість послуг, якими читачі могли скористатися дистанційно. Саме в умовах карантинних обмежень інформація про книги, онлайн-заходи та медіапродукти надавалася у віртуальному просторі. Зокрема, у 2020 р. в Інтернет-мережі було представлено 5 інформаційних занурень «Читати – це круто!» (208 переглядів); 31 майстер-клас: «Виготовлення прикрас із джинсових швів», «Виготовлення ключниці з короку», «Виготовлення ігольниці з підручного матеріалу», «Декорування металевих емкостей мішковиною та мереживом», «Виготовлення волошки з шифону», «Декорування пляшки в техніці декупаж», «Виготовлення пано в техніці «Кінусайга», «Цікаве малювання», «Листівка пейзаж», «Посміхаймося», «Зайчикова хатка», «Символ року – паперовий бичок», «Малюємо казку «Рукавичка» тощо (7123 переглядів);

11 віртуальних занять «Школи раннього розвитку» та «Академії батьківської мудрості» (767 переглядів).

Для користувачів бібліотеки у 2019–2020 рр. проведено 4 онлайн-заходи на платформі ZOOM та 9 прямих ефірів у Facebook. Зокрема, на сторінці бібліотеки у соціальній мережі Facebook проведено прямі ефіри з наступних тем: «П'ять мов любові – вчимося розуміти інших», «Що таке комплекси і чому вони заважають нам жити?», «Люблю себе такою яка я є!», «Про що мовчать підлітки?», «Страхи від року і до трьох», «Страхи від трьох до п'яти», «Коли діти нечують і не слухають», «Дитячі капризи. Що повинні знати батьки?» (загальна кількість переглядів – 1470 разів) [1, с. 10].

На платформі «Viber» проведено і акцію «Новорічно-бібліотечний адвент», що мав на меті зробити для дітей очікування свята більш радісним та приємним. Кожного дня для дітей-учасників ставилися завдання, які вони виконували разом з батьками: малювали новорічні листівки, вчили вірші, виготовляли різноманітні поробки, підгодовували тварин тощо. Деякі батьки із задоволенням ділилися досягненнями дітей при виконанні завдань, розміщуючи світлини у групі. Активними учасниками акції стала група продовженого дня учнів початкових класів Полтавської ЗОШ № 8, які разом виконували завдання та ділилися світлинами [1, с.10].

Таким чином, працівники сучасної дитячої бібліотеки влаштовують різноманітні соціокультурні події. Це суголосно з настроями епохи, в якій дозвілля стає невід'ємною частиною «суспільства споживання». Гедоністичний стиль сучасного життя стимулює виробника до створення креативних продуктів, здатних задовольнити найвибагливіші смаки.

Список використаних джерел :

1. Звіт про роботу Полтавської обласної бібліотеки для дітей ім. Панаса Мирного за 2020 рік. Полтава: ПОбД, 2021. 33 с.
2. Калашнікова К. Якщо улюблена справа – то це на все життя. *Бібліотека у форматі Д.* 2021. № 1. С. 51–53. URL: <https://chl.kiev.ua/D0/Book/View/124#page/50/mode/2up>
3. Костенко Л. Бінарні методи подачі правової інформації на бібліотечних масових заходах: професійне спілкування. *Бібліотека у форматі Д.* 2019. № 2. С. 7–9.
4. Костенко Л. Соціокультурні заходи правової тематики як чинник набуття користувачами юридичних знань: з досвіду роботи Полтавської обласної бібліотеки для дітей ім. Панаса Мирного. *Бібліотечна планета.* 2016. № 3. С. 9–12.
5. Митрофанова Л. І. Плекаймо патріотів України: можливості і реалії. *Патріотичне виховання у бібліотеці: традиції минулого і сучасного досвіду*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції директорів обласних бібліотек для дітей (28–30 жовтня 2015 р.). Полтава: ПОбД ім. Панаса Мирного, 2015. С. 13–27.

Яна Гайдук

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

ОСНОВНІ КОНСТРУКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ВИГОТОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІНОЧКА

Вінок в Україні споконвіку був не лише дівочою прикрасою. Досі є повір'я, що у вінках, сплетених дівчатами власноруч, полягає велика і містична сила оберега. Крім неймовірної природної краси, укладеної в такій незвичайній прикрасі, кожен його елемент міг без слів розповісти багато про що: сімейний стан, характер, почуття українки.

Сьогодні сплетений вінок є не лише одним із символів України, а й неймовірно стильним сучасним дівочим аксесуаром. Сучасні віночки виготовляються з штучних квітів. І саме технології виготовлення штучних квітів та створення декоративних вінків із текстильних квітів навчають учнів 7, 9 класів на уроках трудового навчання [1].

Потрібно відмітити, що уроки трудового навчання забезпечують широкі можливості для прилучення учнів до національної культури та виховання підростаючого покоління в українських національних традиціях [2]. Питання прилучення учнівської молоді до надбань української культури та виховання національної самосвідомості присвячені праці Л. Гриценко, Д. Тхоржевського, Л. Савки, Л. Оршанського, О. Кудрі, Н. Кардаш та ін.

Метою статті а наліз можливостей навчання учнів технології виготовлення українського віночка з використанням традиційних конструкційних матеріалів.

Аналіз літератури етнографічного спрямування, а саме – праць О. Воропая, Хв. Вовка, Є. Антоновича, Р. Захарчук-Чугая, М. Станкевича та ін. показав, що жителі України з незапам'ятних часів не просто любили, але також шанували та гранично поважали, вірили в таємничу силу оберегів, що захищали та приносили удачу. Так, неймовірними квітковими візерунками прикрашався одяг, розписувалися українські хати, вишивали рушники та скатертини. Сюди ж належало і мистецтво виготовлення віночків [3–5].

Мистецтво плетіння вінка дівчата освоювали у ранньому віці. Це був один із способів не лише прикрасити свій вигляд, а й показати вміння, творчість, старанність та працьовитість. Здавалося, вінок як прикраса для голови в Україні існував здавна.

Плетіння вінка – ціла наука, яка передавалася з покоління до покоління. Традиційний український вінок складався із 12 квіток. Українські дівчата, прикрашаючи себе вінком, наголошували на ніжності, жіночності, молодості та непорочності. Вважалося, що вінок з квітів на голову має чарівну силу, яка допомагала вгамувати біль, залучити любов і благополуччя, захистити від пристриту заздрісників і навіть нечистих сил. Вінок та символізм.

Українські віночки на голову та їхнє плетіння було не просто забавою. Знаючи значення тієї чи іншої квіточки, можна було прочитати її, наче відкриту книгу. Вибір тієї чи іншої квітки залежав від віку красуні, статусу і навіть від того, для яких цілей плівся вінок. Кожна квіточка несла в собі свій особливий символізм. Вінок мав захищати свою власницю від «лихого ока», чи нечистої сили [5, с.195].

В Україні було відомо понад 70 варіацій плетіння, серед них ритуальні, обрядові, магичні та багато інших віночків. Отже, віночки були різних видів і відрізнялися: за конструкцією; за призначенням; за матеріалами.

Проаналізувавши етнографічну літературу [4; 5] можна відмітити, що для виготовлення українського віночка раніше використовували різні конструкційні матеріали: це і нитки (шерстяні, «сухозлот»), і пір'я, і тканину, і віск, і папір, дріт. Автентичні віночки, які збереглися до наших днів, можна роздивитися в краєзнавчих музеях чи музеях, що мають етнографічні експозиції. Наприклад, у Полтавському краєзнавчому музеї імені Василя Кричевського можна побачити традиційний полтавський чубатий весільний вінок, виготовлений з шерстяних ниток червоного та вишневого кольорів.

Для того, щоб зробити український віночок на уроці трудового навчання, учні мають опанувати технологію виготовлення штучних квітів з тканини. Для виготовлення віночка є необхідні такі конструкційні матеріали: тканина, нитки, бісер, намистини, стрічки. Із сучасних конструкційних матеріалів можуть використовувати додатково льоску, фольгу, фоаміран, паєтки, пластикові намистини тощо.

Для виготовлення текстильних квітів необхідно підготувати тканину. Тканину попередньо обробляють (крохмалять), з неї викроюють деталі квітів та пелюсток, надають їм об'ємної форми при допомозі спеціальних інструментів – бульок. З зібраних різних за формою та кольором квіток, листочків вже складають вінок: прикріплюють ці квіти на каркасну конструкцію. Додатково кріплять стрічки, надаючи йому завершеного вигляду.

Таким чином, в Україні є давні традиції виготовлення віночків, які різняться за конструкцією, за призначенням та матеріалами. В умовах сьогодення використовують для виготовлення віночків не лише традиційні конструкційні матеріали, але і новітні, створення яких стало можливим у ХХ столітті. Створення українського віночку на уроках трудового навчання

спрямоване на прилучення учнів до здобутків національної культури, виховання їх в покоління в українських національних традиціях.

Список використаних джерел :

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1993. 272 с.
2. Вовк Х. К. Студії з української етнографії та антропології. Київ: Мистецтво, 1995. 336 с., іл.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис II-том. Мюнхен: Українське видавництво, 1958. С. 194–199.
4. Кудря О. В. Виховання молоді в українських національних традиціях. *Мистецтво української вишивки – життєдайне джерело творчості*: матеріали наук.-практ. конф., присвяченої пам'яті Героя України, Заслуженого майстра народної творчості України В. С. Роїк, (м. Полтава, 25–26 вересня 2014 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2014. С. 85–89. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/7338>
5. Програма Трудового навчання для загальноосвітніх навчальних закладів, 5–9 класи. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-5-9-klas>.

Сергій Горденко

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

ОРГАНІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКИХ ПОДІЙ: СУЧАСНИЙ СТАН ЗАКОРДОНОМ ТА В УКРАЇНІ

Останнім часом усе більше українців починають проявляти інтерес до мистецтва, або ж уперше усвідомлювати цінність мистецтва та культури. Квитки у театри, в оперу, на концерти розкупаються заздалегідь. У залах, зазвичай, майже немає пустих місць. Причому, це характерно, як для великих міст, так і для обласних центрів. Після отримання безвізового режиму із Євросоюзом все більше громадян України відвідують європейські міста, ходять до картинних галерей, оглядають замки. Популярності почали набирати лекторії з історії мистецтва. Столичні виставкові зали не скаржаться на брак відвідувачів. До музеїв, палаців та інших культурно-історичних пам'яток різних регіонів України – їздять екскурсії. Поволі, але розвивається внутрішній «культурний туризм». З іншого боку, зростає інтерес до української культури за кордоном.

Цьому сприяють зусилля як державних органів і мистецьких асоціацій, так і окремих митців та популяризаторів культури.

Зміни поглядів на роль і місце мистецтва, які відбуваються у сучасному суспільстві та світі, демонструють з одного боку констатації її значення для наступних поколінь, з іншого боку відбуваються перетворення в розумінні ролі публічного управління, адміністрування та громадськості в процесах розвитку мистецтва, збереження культурної спадщини. Вітчизняний та зарубіжний досвід свідчать, що проблеми стосовно розвитку культури та мистецтва, їх фінансування, ролі в сучасному суспільстві, управлінні їх тощо є спільними для всіх держав світу, в тому числі й України.

Відбуваються зміни в розумінні мистецтва як в його широкому сенсі, так і вузькому. Зарубіжні науковці-практики констатують, що попри роботу, яку проводять суб'єкти публічного управління та адміністрування різних держав, залишаються питання й проблеми щодо включення мистецтва, як окремої сфери, у першочергове завдання сталого розвитку Порядку денного ООН. Вважається, що це допомогло б вирішити багато проблем щодо розвитку мистецтва у всіх його проявах та сприяло б впливу мистецтва на соціально-економічні процеси в регіонах. За останній час склалась ситуація, що не розробляються практичні моделі сталого розвитку мистецтва і його ролі в економічному зростанні держав попри констатацію важливості мистецтва в процесах сталого розвитку держав і регіонів (глобальних у тому числі).

Сучасна зарубіжна та вітчизняна наукова думка сконцентрована на дослідженнях щодо: ролі мистецтва в формуванні суспільств майбутнього; розуміння мистецтва як ключового елементу концепції сталого розвитку; встановлення взаємозв'язків між концепціями мистецтва, стійкого розвитку та штучного середовища проживання; доцільності включення мистецтва та творчості в нову стратегію Європейської комісії по реалізації Порядку денного в області сталого розвитку на період до 2030 р.; формування уявлень в сфері сталого розвитку; можливостей культури та мистецтва для досягнення цілей в сфері сталого розвитку; розуміння взаємозв'язків між мистецтвом й соціальними системами; визнання культурного компоненту інтеграції переміщених осіб і підкреслювати здатність мистецтва сприяти демократії та вирішувати конфліктні ситуації; соціального конструювання реальності; взаємозв'язків сталого розвитку та культурної політики та багатьох інших напрямів. З'являються нові поняття та категорії, які вимагають осмислення в науці публічного управління та адміністрування, зокрема: «сталий мистецький розвиток»; «нова послідовна мистецька система»; «культура сталого розвитку»; «культурні стратегії сталого розвитку»; «соціальні агенти» (ЗМІ, управлінці, активні громадяни, неурядові організації); «мистецтво в області сталості» та «мистецька сталість» та інші. Отже, ми можемо спостерігати, що з'являються нові професії, такі як «публічний

менеджер культури», «менеджер культури», «культурний менеджер» тощо. Зарубіжний та вітчизняний досвід демонструє зміни парадигми публічного управління та адміністрування щодо сфери мистецтва.

Список використаних джерел :

1. Дослідження дозвілля і культурних потреб міської молоді в Україні: посібник / за заг. ред. Ю. Назаренко, О. Сирбу, Л. Філіпчук, Є. Хассай. Київ, 2017. 136 с.
2. Методичні рекомендації «Організація масових і театралізованих свят». URL: <http://www.zomc.org.ua/vidannya/item/1557-metodychni-rekomendatsii-orhanizatsiia-masovykh-i-teatralizovanykh-sviat>
3. Мистецькі події 2019 року в Україні та нові тренди у сприйнятті культури. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/mystetski-pidsumky-roku-2019/30340465.html>
4. Сучасний сталий розвиток в сфері культури: зарубіжний досвід для України: монографія / за заг. ред. проф. Н. М. Драгомирецької. Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2019. 238 с.

Дарія Демченко

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

ЛЯЛЬКА-МОТАНКА ЯК ДИТЯЧА ІГРАШКА ТА РОДИННИЙ ОБЕРІГ

Гра з лялькою – це початкова форма прилучення дитини до практичного життя, її пізнання світу. На перший погляд, дитяча іграшка асоціюються з пустощами. Це дійсно так, але з іншого боку, ця доволі проста річ займає особливе місце у вихованні дитини: має глибокий сенс та важливе значення у її майбутньому житті [1].

Граючись з лялькою в імпровізованій домашній виставі дитина навчається аналізувати та вирішувати різноманітні конфлікти та ситуації, як негативні, так і позитивні. Така гра – це своєрідна підготовка дитини до дорослого, самостійного, різноманітного життя. Підтвердженням фактом є те, що дитина охоче грає з предметами, які мають своєрідну людиноподібність, що є чинником якнайкращої пристосованості та зацікавленості дитини грою [2].

Оформлення кожної ляльки є своєрідним та свідчить про приналежність виробу до місцевих та загальнонаціональних художніх традицій. Загалом ляльками вважають пластичні фігури, що призначені для дитячої гри. Однак таке визначення має певну недосконалість. Адже є ляльки-сувеніри, глиняні

статуетки жінок, які взагалі не призначені для ігор, а лише для облаштування домашнього інтер'єру чи музейних експозицій. На думку вчених, лялька повинна мати рухливі кінцівки, або голову, яку можна повертати, або вона зроблена таким чином, що її можна становити, одягати, переодягати тощо [4]. Отже, лялька призначена для певного дійства – гри.

Уперше лялька з'явилась в Середній Наддніпрянщині, близько 200 років тому. Відомий етнограф Олександр Найден [3] дослідив, що ті ляльки були мало схожі на теперішні ляльки-мотанки, зараз вони більш удосконалені, з різноманітними авторськими підходами. Саме такі ляльки часто в народі називають обереговими. Чому? Лялька, як правило, є посередником, наприклад, між бабусею та онукою, тобто між старшим та молодшим поколінням. Тому в ній, чи зробленій нашвидкоруч, аби заспокоїти немовля, чи виготовленій старанно та бережно як подарунок на свято, закладений окрім індивідуального, ще й родовий, етнічний та національний фактор захисту, надії, віри та любові [2].

Вважається, що лялька-мотанка повинна бути безликою, саме таких їх створювали з давніх-давен, а та, що з хрестом на обличчі – символ поєднання з сонцем, символ життя та нових починань. Існує така цікава думка, що безликі ляльки-мотанки сприяють розвитку уяви у дитини, бо саме вона створює власного героя, надає власні риси обличчя та настроїв.

Одяг сучасної ляльки-мотанки часто буває ідентичний регіональному одягу українців. Він включає в себе: вишиту сорочку (уособлює три часи: минулий, теперішній та майбутній), спідницю (уособлює землю), запаску (фартух), керсетку (жилетку) і крайку (поясок). Доповнює образ намисто (коралі) – символ жіночої долі та багатства. Існувала така думка, що чим густіші коралі, тим багатша жінка [1].

«Люблю одягати ляльку в народне, бо мені найбільше хочеться його зберегти не лише як святковий одяг, а й на повсякдень» – говорить відома народна майстриня Олена Кравчун [4]. Виставка майстрині «Ляльки мандруючи світом» чудово демонструє красу національного вбрання, де ляльки-україночки виглядають просто неймовірно, віддзеркалюючи красу та вишуканість нашої культури. У ляльки-дівчини мають бути довгі коси та вінок – символ чистоти, щасливої долі та довгого життя. У ляльки-жінки має бути хустина на голівці (очіпок), як символ вправної господині та вірної дружини.

Отже, мотанка – це давня українська народна лялька, символ жіночої мудрості. Звичайна іграшка, яка завдяки людському розуму, таланту та розвитку може бути оберегом, найпрекраснішим витвором мистецтва чи культурним надбанням. Вузлова лялька (мотанка) – це безперечно народний витвір, бо створювали її жінки власноруч, передаючи свої вміння іншим. Вона стала

зв'язком багатьох поколінь, а її створення є відродженням давніх українських традицій.

Список використаних джерел :

1. Лялька-мотанка : історія виникнення та традиції виготовлення. Етнохата. URL : https://etnoxata.com.ua/statti/traditsiji/kukla-motanka-istorija_pojavlenija-i-traditsii-izgotovlenija/ (дата звернення: 05.05.2022).
2. Лялька-мотанка: правда та вигадки про традиційний оберіг українців». URL : <https://ua.ua.top/8552/> (дата звернення: 05.05.2022).
3. Найдена О. Українська народна іграшка. Електронна книга. URL : <https://www.eruditor.io/file/3525140/> (дата звернення: 06.05.2022).
4. Українські ляльки мандрують світом: як спадок предків репрезентує Україну і Європу». URL : <https://vechirniy.kyiv.ua/news/58237/> (дата звернення: 08.05.2022).

Ольга Житченко

*здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка,
викладач Гадяцького коледжу
культури і мистецтв ім. І. П. Котляревського
(науковий керівник – Р. Винничук)
(м. Гадяч)*

ПРОЄКТУВАННЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА СИСТЕМИ ОСВІТНЬОЇ ПІДГОТОВКИ МЕНЕДЖЕРІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В КОЛЕДЖАХ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Соціокультурне середовище – це сукупність певних типових умов, у яких відбувається життєдіяльність спільноти, соціальної групи, індивіда, котрі характеризують сформовану систему суспільних відносин, ціннісних орієнтацій особистості, проблемне поле й напрями діяльності з реалізації проєктів і програм соціокультурного менеджменту. Його характеристика здійснюється на основі аналізу структури динамічної соціокультурної цілісності, виділення набору компонентів, які є стійкими й істотно впливають на спосіб життя спільнот; котрі можна скорегувати або використати для вирішення проблемних ситуацій [1, с.8].

Фахівець сфери культури і мистецтва сучасного світу – це людина творча, комунікабельна, креативна, здатна не лише генерувати нові ідеї, а й втілювати їх у життя. І саме тому однією з вимог до сучасного менеджера соціокультурної діяльності є його здатність до створення проєктів.

Ця здатність задається самою сутністю культури, яка, перш за все, є самою сукупністю «проєктних» (тобто ідеальних, духовних) способів і

результатів освоєння і перетворення світу – природи, суспільства, самої людини. Сенс соціально-культурної діяльності полягає в її перетворюючому характері, тобто на благо як творця культурної діяльності, так і суспільства, що споживає цю діяльність [3].

Актуальність оволодіння знаннями та навичками з основ соціокультурного проектування обумовлена тим, що саме ця технологія має широкий спектр застосування для всіх професій соціокультурної (і не тільки) спрямованості. До того ж володіння технологією соціокультурного проектування дозволить майбутнім фахівцям ефективніше здійснювати аналітичні та організаційно-управлінські функції в соціокультурній сфері. Вміння створювати та реалізовувати проекти надасть майбутньому менеджеру конкурентні переваги на ринку праці, бо вміння розробити соціально важливий проект і оформити заявку на його фінансування – це реальна можливість забезпечити себе робочим місцем.

Переваги технології проектування нових форм роботи в соціокультурній діяльності в порівнянні з іншими методами цілеспрямованих соціокультурних змін полягає в тому, що вона поєднує в собі нормативний і діагностичний підходи, характерні для програмування та планування. При розробці програми того чи іншого заходу необхідно акцентувати увагу на нормативній стороні змін, що відбуваються в сучасному суспільстві, тобто образ «належного» повинен домінувати над діагнозом ситуації і реальною оцінкою наявних ресурсів, тому загальна стратегія програми буде здаватися занадто абстрактною. Планування ж, навпаки, занадто детально вказує цілі, результати і способи діяльності. На відміну від них проектне рішення не має яскраво вираженого директивного або звітного характеру, тобто не є нормативним документом, який включає перелік намічених на перспективу заходів і очікуваних від них результатів [2].

Таким чином, соціокультурне проектування – це специфічна технологія, що представляє собою конструктивну, творчу діяльність, сутність якої полягає в аналізі проблем і виявленні причин їх виникнення, виробленні цілей і завдань, що характеризують бажаний стан об'єкта (або сфери проектної діяльності), розробці шляхів і засобів досягнення поставлених цілей.

Проект в такому випадку є засобом збереження або відтворення соціальних явищ та культурних феноменів, відповідних (як кількісно, так і якісно, змістовно) сформованим нормам. При цьому слід зазначити потенційне різноманіття проектних рішень однієї і тієї ж проблемної ситуації, що обумовлено як різними уявленнями про ідеальний стан культури та соціуму (або їх окремих проявів), залежними від ціннісної позиції проектувальника, його розуміння сутності даних феноменів, так і варіативністю способів відтворення (відродження, реконструкції, збереження) соціальної та культурної цілісності [1]. Таким чином, від організатора культурно-дозвільної сфери залежить не те

щоб половина проблеми, а практично вся проблема, так як саме організатор є рушійною силою всієї соціально-культурної діяльності.

Щоб вирішити якусь проблему в соціокультурній сфері, необхідно виділити провідні цільові орієнтації проектування, якими є:

- створення умов для розвитку соціокультурного суб'єкта (особистості, спільності, суспільства в цілому), самореалізації людини в основних сферах його життєдіяльності шляхом оптимізації його зв'язків з соціокультурним середовищем, дозволу або мінімізації проблем, що характеризують несприятливі обставини його життєдіяльності, активізації спільної діяльності людей по підтриманню культурного середовища в придатному для життя стані, її конструктивного зміни власними зусиллями;

- забезпечення сприятливих умов для саморозвитку культурного життя за допомогою стимулювання механізмів самоорганізації, осмисленого поєднання і підтримки історично сформованих і нових соціокультурних технологій, елементів, явищ [3].

Таким чином, з вище сказаного виявляються завдання всієї проектної діяльності всіх культурно-дозвіллевих закладів:

- аналіз ситуації, тобто всебічна діагностика проблем і чітке визначенням їх джерела і характеру;

- пошук та розробка варіантів рішень розглянутої проблеми (на індивідуальному та соціальному рівнях) з урахуванням наявних ресурсів і оцінка можливих наслідків реалізації кожного з варіантів;

- вибір найбільш оптимального рішення (тобто соціально прийнятних і культурно обґрунтованих рекомендацій, здатних справити бажані зміни в об'єктній сфері проектування) і його проектне оформлення;

- розробка організаційних форм впровадження проекту в соціальну практику і умов, що забезпечують реалізацію проекту в матеріально-технічному, фінансовому, правовому відношенні [3].

Тож виходячи з усього вищезазначеного, можна зробити висновок, що майбутньому фахівцю соціокультурної діяльності для професійної самореалізації просто необхідні знання і вміння з проектування. Саме тому введення в систему освіти коледжів культури і мистецтва дисциплін з проектування є необхідним та важливим для підготовки сучасного фахівця соціокультурної сфери.

Список використаних джерел :

1. Івановська Н. В., Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика: підручник. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 196 с.

2. Приймак В. М. Управління проектами : навч. посібник. Київ : Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2017. 464 с.

3. Соціокультурне проектування на регіональному рівні. URL: <https://ukrbukva.net/118941-Sociokul-turnoe-proektirovanie-na-regional-nom-urovne.html>

Юлія Іващенко

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
навчально-наукового інституту фінансів, економіки,
управління та права Національного університету
«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»
(науковий керівник – І. Денисовець)
(м. Полтава)*

ВЕНЕЦІЙСЬКА КАРНАВАЛЬНА МАСКА ЯК АРТОБ'ЄКТ ОРГАНІЗАЦІЇ СИМВОЛІЧНОГО КОМУНІКАТИВНОГО ПРОСТОРУ

Маска (з франц. *masque*) – особлива накладка, яка повністю або частково закриває обличчя. Термін «маска» бере свій початок у латинській лексемі «*masca*» (привид) і в арабському слові «*maskharah*» (людина на маскарадї). В історії та культурі широко знані театральні маски сіамців, японців, китайців, стародавніх греків і римлян, що сягають корінням ще релігійних містерій [1, с. 197].

Маска – це символ перевтілення, змін і таємничості. Особливого значення в організації символічного комунікативного простору набувають карнавальні маски, зокрема венеційські. З давніх часів їх використовували для приховування особи, яка могла мати заборонені інтимні зв'язки чи була задіяна в небезпечній протизаконній діяльності. На відміну від більшості сучасних європейських міст, у Венеційській республіці завжди процвітав досить високий рівень життя, адже Венеція отримувала вигідні прибутки завдяки своєму місцезнаходженню. У контексті високого рівня соціального благоустрою містяни створили унікальну повсякденну культуру, важливим елементом якої було приховування особистості. Таке маскування часто мало прагматичний характер: місто невелике, всі один одного знають, люди боялися бути викритими на тлі тих справ, у яких вони брали участь. Окрім того, маски виконували дуже важливу соціальну роль – вони зрівнювали всіх, хто їх носив: слугу в масці могли прийняти за благородного дожа, і навпаки. Такі маски зазвичай виготовлялися з пап'є-маше чи шкіри почасти з елементами хутра, тканини та дорогоцінного каміння й пір'я. Згодом ці артоб'єкти стали символом Венеційського карнавалу – пишної процесії, урочистої ходи, вистав і виступів акторів чи вуличної ярмарки,

які прославляли гедонізм. Свято завжди відкривається на площі Сан-Марко. А сам кутюр'є П'єр Карден написав офіційний гімн Венеційського карнавалу.

Традиційно Венеційський карнавал, який має 900-річну історію, щорічно проходить у тиждень перед великим постом і закінчується за 40 днів до Великодня. Перша ж документальна згадка про Венеційський карнавал датується 1094 роком. За законами в масках заборонялося ходити до церкви, вночі і під час епідемій чуми. Маски найчастіше носили в ігрових і публічних будинках. За законами в масках заборонялося ходити до церкви, вночі і під час епідемій чуми. Маски найчастіше носили в ігрових і публічних будинках. У серпні 1608 року вийшов указ, який обмежував носіння маски не під час карнавалу. Якщо ж ловили порушників, то чоловіків засуджували до 2 років ув'язнення і штрафу, а жінок публічно сікли на площі Сан Марко з подальшим вигнанням на 4 роки з Венеційської Республіки.

Щорічно в останній день карнавалу вибирають володаря найкрасивішої маски. До найбільш популярних із них належать такі: **Арлекін** – персонаж італійської комедії масок, спритний і винахідливий слуга. Відомий також під іншими іменем Труфальдіно. Одяг Арлекіна – чорна півмаска та костюм із різнокольорових клаптів матерії; **Баута** – одна з найбільш популярних масок. Назва, імовірно, походить від італ. *babau* – вигадане чудовисько, яким лякали маленьких дітей (пор. бабай). Її носили як чоловіки, так і жінки. Нижня частина маски була зроблена таким чином, що людина могла їсти і пити, не розкриваючи обличчя. У XVIII ст. баута стала стандартною маскою, носіння якої регулювалося венеційським урядом. Право на її використання мали тільки громадяни республіки; **Коломбіна** – багато прикрашена золотом, сріблом, стразами і пір'ям напівмаска. Вона тримається паличкою або пов'язується стрічкою. Маска була частиною образу однойменної комедійної актриси. За переказами, актриса була настільки гарна, що не побажала приховувати обличчя, і спеціально для неї створили маску, яка закриває лише частину обличчя; **Моррета** – овальна маска з чорного оксамиту, підкреслювала особливості жіночої краси. «*Moretta*» (смаглявка) або «*Servettamuta*» (німа служниця) – найзагадковіша і найромантичніша маска. На місці рота в маски з середини був невеликий шпеник, який доводилося затискати зубами, щоб тримати маску перед особою. За словами Казанови, такі маски робили жінок загадовими і мовчазними. Це маска таємничої незнайомки, яка приховує свої обличчя і голос; **Н'яг** – маска кішки, яку використовували чоловіки. Інша назва Гнага – від «*gnao*» (някання), оскільки чоловіки, видаючи себе за жінок, розмовляли награним фальцетом; **Вольт або Ларва** переважно біла маска. Носять з трикутним капелюхом і плащем. Відома ще як «Містянин», оскільки її носили в дозволені дні пересічні містяни. Такі маски виготовляли з тонкого сукна, просоченого воском, вони були легкими та зручними для носіння

протягом тривалого часу. Форма маски дозволяла власнику легко дихати, пити і говорити, не знімаючи її; **Медіко делла Песте** – маска лікаря чуми з довгим дзьобом. Одна із найдивніших і найбільш пізнаваних венеційських масок. Її придумав французький лікар Шарль де Лорме для захисту від бактерій під час епідемії чуми. Довгий ніс набивався з середини дезінфікуючими солями та ароматичними рослинами (розмарин, часник, ялівець). Очі прикривали окулярами. Італійці ж запозичили цю маску, щоб захиститися від жахливого смороду, що вразив Венецію у 1630-х рр. Карнавальний костюм містив також довгий чорний плащ, білі рукавички і палицю (для переміщення пацієнтів, не торкаючись їх руками).

Отже, венеційська карнавальна маска – це важливий артоб’єкт створення символічного комунікативного простору, це квінтесенція духу, який об’єднує і невинні забави, і людські гріховності. Це традиційний символ феєричного щорічного карнавалу та водночас елемент повсякденного життя для реалізації різнобічних завдань: від романтичних зустрічей до вчинення зухвалих злочинів.

Список використаних джерел :

1. Зайченко О. Г. Маска й масочна культура у втіленні співпричетності сакральному. *Соціологія*. 2013. № 2. С. 197–201.
2. Свечнікова О. Г. Карнавал та перформанс як модуси рольової гри. *Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Серія: філософські науки*. 2011. Вип. 10. С. 326–328.

Діана Кісіль

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

СІЛЬСЬКИЙ ЖИВОПИСНИЙ ПЕЙЗАЖ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОБРАЗОТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ

В науковій та мистецтвознавчій літературі визначення поняття «пейзаж» дуже схожі. Так, пейзаж – це жанр образотворчого мистецтва, головною задачею якого є відтворення природи у первозданному вигляді або зміненого людиною навколишнього середовища. Також пейзажем вважається конкретний графічний або живописний твір, в якому зображено природу або змінене людиною навколишнє середовище [1].

Образ природи та вибір її як окремої специфічної художньої теми – явище відносно нове. До XVII століття сільський пейзаж був обмежений фонами портретів або картин, які відповідали надмірно релігійним, міфологічним чи історичним зображенням. В наш час пейзажний жанр дуже популярний і є однією з основних тем мистецтва.

Сільський пейзаж як різновид живопису, його мирну, затишну, безтурботну красу, першими відкрили художники–пейзажисти з Франції – представники Барбізонської школи: Ніколя Пуссен і Теодор Руссо, Клод Лоррен, Жюль Дюпре, Каміля Коро та інші.

Пейзажний жанр образотворчого мистецтва не обминає стороною і наш український живопис і займає стосовно нього особливу позицію. Пейзажні мотиви, в першу чергу з'явилися у іконописі, та зображені були у нереалістичному стилі. Образи Христа, Божої Матері, лики святих та зображення ангелів (частіше з людським обличчям) на іконах створених у старовину представлені на фоні другорядного пейзажу, де намальовані пагорби були ознаками гірської місцевості, дерева рідкісних порід, що уособлювали ліс та будівлі позбавлені примарних об'ємів представляли собою храми й палати вельмож. Живопис, а саме пейзаж в Україні не мав можливості розвинути довгий час на високому рівні через відсутність спеціалізованих навчальних образотворчих закладів наприклад. Більша частина художників, що писали українські пейзажі, подорожували та навчались мистецтву за кордоном.

У кінці XIX століття в Україні, пейзажний жанр набув в образотворчому мистецтві власного значення та своєї зорової системи. Здійснюється якісний процес розвитку українського живопису загалом, розгалуження виду, національні особливості та високий романтизм у відтворенні довкілля. За даний період в мистецтві закріплюється сільський пейзаж як жанр, що був остаточно визначений та інтегрований у живопис. Художники у свої роботах розкривали та прославляли красу своєї Батьківщини [1; 3].

Спадщиною українського мистецтва є картини таких відомих художників у жанрі сільського пейзажу: Пимоненко М. «Жнива в Україні», «Вечоріє», «Перед грозою», «Збирання сіна в Україні»; Куїнджі А. «Забуте село», «Вечір в Україні»; Орловський В. «На околиці села», «Затишшя», «Хати в літній день», «Літній день»; Трутовський К. «Весільний викуп», «Дівчина зі снопами»; Левітан І. «На озері», «Вечірній дзвін»; Мурашко О. «Український пейзаж»; Васильківський С. «Весна», «Козацький двір», «Козача левада», «Млини» [3].

Сучасні заслужені українські художники зробили величезний вклад у розвиток сільського пейзажного жанру. Такі як Павло Волик, Валерій Мозок, Полтавські народні художники України пов'язані з історією кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Валерій Мозок провів своє життя у Полтаві. Працював у Художньому фонді; викликадав в інженерно-будівельному інституті (1969–1974) та педагогічному університеті (1994–2008). Водночас був головою обласної організації СХУ (1993–95). Для неповторної творчої манери митця характерні розсудливо-філософські спрямування, наративність і дотримання офіційних вимог у тематиці картин. Валерій Мозок створював сільські олійні пейзажі з особливою авторською проникливістю у реалістичному стилі. Деякі роботи зберігаються у Полтавському художньому і краєзнавчому музеях, Національному музеї-заповіднику українського гончарства (сmt. Опішня Зіньківського р-ну), Миргородському краєзнавчому музеї, Лубенській і Диканській галереях. Також твори знаходяться у музеях та приватних зборах України, Австрії, Болгарії, Греції, Грузії, Німеччини, Ізраїлю, Італії, Росії, Канади, Сінгапуру, США [5; 6].

Картини Валерія Мозока включені до програм вивчення вищих навчальних закладів художнього спрямування, та на мою думку, його пейзажні твори корисно включити до сучасних шкільних навчальних програм з образотворчого мистецтва. Свіжо, глибоко й проникливо на прикладі робіт художника можна донести учням як «матеріал природи» перетворюється на мистецький факт і стає явищем духовності, виразником стану екзистенції самого автора і як у цьому контексті створюються та функціонують конкретні уявні теми – сад, солом'яна хата, дорога, квіткові луки тощо [2].

Уроки образотворчого мистецтва мають велику значимість у розвитку художнього смаку у дітей [4]. Для цього вчитель проводить ознайомлення учнів з основними принципами естетики, використовувати твори образотворчого мистецтва, а в практичній роботі, слідкувати за тим, щоб малюнки відповідали нормам краси. Зараз настав час змін. Ознайомлення дітей з творчістю сучасних художників буде доцільним та позитивно відобразиться на емоційності, духовності, зацікавленості, естетичному вихованні, бажанні дітей долучитися до мистецтва через теоретичні знання та практичну діяльність в контексті сільського живописного пейзажу.

Список використаних джерел :

1. Андрєєва Ж. В. Становлення українського реалістичного пейзажного живопису першої половини XIX ст. URL: <https://naurok.com.ua/naukova-robota-stanovlennya-ukra-nskogo-realistichnogopeyzazhnogo-zhivopisu-persho-polovini-hih-st-115353.html>
2. Висікайло Т. В. Використання роботи над пейзажем як засобу формування просторового мислення майбутніх фахівців художньо-педагогічної галузі. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції*. Кн. 2: зб. наук. праць / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред.

Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка. С. 368–369.

3. Історія пейзажного жанру. URL: <https://sites.google.com/site/pejzazurok/istoria-pejzaznogo-zanru>

4. Малевич Ю. М. Образотворче мистецтво як освітній і культуро-творчий компонент у системі мистецької освіти. *Витоки педагогічної майстерності: наук. журн.* 2020. Вип. 25. С. 148–152.

5. Матвієнко А. Світлий образ митця. *Народна трибуна.* 2009. 4 лютого.

6. Самойленко Ю. О., Ханко В. М. Мозок Валерій Леонтійович. URL: [https://esu.com.ua/Мозок Валерій Леонтійович](https://esu.com.ua/Мозок_Валерій_Леонтійович)

7. Черпакова Л. Його картини дихають радістю. *Полтавський вісник.* 2005. 10 червня.

Сергій Колінченко

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

ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Зважаючи на широкі можливості образотворення, останніми роками цифрове мистецтво стало предметом наукових досліджень у філософії, естетиці, мистецтвознавстві, культурології та педагогіці. За їх результатами визнається факт незворотності змін усталених художніх парадигм у напрямі їх еволюції до актуальних інновацій розвитку образотворчого мистецтва в цілому та його цифрового формату, зокрема [1–3].

За всіх часів у процесі художньо-творчої діяльності митці активно використовували наукові й інструментально-технічні досягнення своєї епохи, котрі, у свою чергу, із надр мистецтва черпали численні імпульси для дивовижних винаходів, серед яких на теренах сучасності особливе місце посідає комп'ютер.

В історичній ретроспективі комп'ютер, що первинно був суто технічним інструментом, у другій половині ХХ ст. поступово набуває естетко-продуктивних функцій. Його здатність створювати статичні (графіка) й динамічні (мультимедіа) зорові образи дала змогу розширити способи трансляції візуальної інформації, що вплинуло на процеси зближення «елітарної» і «масової» культур.

Завдяки комп'ютерним технологіям винайдено чимало несподіваних оптичних ілюзій та виразних ефектів у графіці й живопису, архітектурі і дизайні, фотографії і кіно та інших видах мистецтва. Щодо таких техніко-мистецьких інновацій, за аналогією з місією Нестора-літописця при винаході друкарства, С. Серов слушно наголошує на інструментальній ролі комп'ютера, що активно перебудовує весь менталітет і цим самим породжує нову мову, відкриває, по суті, нову культурну епоху [1]. Ця позиція науковця наштовхує на думку про домінування допоміжного призначення комп'ютера в процесі художньої творчості митця. І цим помічником послуговується дедалі більша кількість сучасних художників.

Безумовно, що винахідники перших прототипів сучасного комп'ютера не знали, що створюють новий інструмент для роботи художника. Але ж саме вони розробили обчислювальний апарат, що дав змогу інтегрувати мистецтво і техніку. Першими, хто спробував створити графічні зображення комп'ютерними засобами, стали американські техніки-інженери (Б. Джулез, М. Нолл, І. Сазерленд та ін.). Однак їхні роботи виявилися лише технічно віртуозними, бо не мали ознак художності. Та попри все, у 1965 році ці твори експонувалися в художній галереї Х. Вайза (Нью-Йорк). Ця подія не залишилася поза увагою громадськості, про що свідчать рецензії на виставку, зокрема в журналі «Times» і в газеті «Sunday Times». Зміст цих публікацій підтверджує брак художньої образності в «комп'ютерних картинах».

Починаючи з другої половини минулого століття розпочався процес зародження й розвитку електронних технологій, завдяки яким виникло й бурхливо розвивається мистецтво нових форм, що в термінологічному науковому тезаурусі спочатку позначалося прикметниками «комп'ютерне» і «кібернетичне» (1960–1990-ті роки), а нині йменується як «цифрове» або «digital art».

Кібернетичний формат візуалізації зображень та відповідні способи їх створення дедалі більше використовуються у практично-творчій діяльності професійних митців різних спеціалізацій. Це пояснюється тим, що сучасні комп'ютерні програми значно збагачують техніко-інструментальний арсенал, завдяки якому досягається особлива унікальність художньому твору за різними формотворними принципами – образотворчим, формальним, гібридним, віртуальним та інтерактивним.

«Цифровізація – насичення фізичного світу електронно-цифровими пристроями, засобами, системами та налагодження електронно-комунікаційного обміну між ними, що фактично уможливорює інтегральну взаємодію віртуального та фізичного, тобто створює кіберфізичний простір» [2].

Теоретичне осмислення категорії «digital-art» уперше започатковано в працях одного з найвідоміших європейських письменників-фантастів, піонера комп'ютерної графіки і цифрового мистецтва Г. Франке. Зокрема, в його

неодноразово перевиданій книзі «Комп'ютерна естетика: феномен мистецтва» представлено раціональну теорію сприйняття мистецтва з кута зору когнітивних процесів, що в подальшому внесла значний вклад у становлення кіберестетики. В іншому науковому виданні під назвою «Комп'ютерна графіка – комп'ютерне мистецтво» Г. Франке розкрив історію виникнення і практику створення творів графіки і живопису, що надалі стали предметом багатьох наукових досліджень різних галузей знань.

Як зазначає О. Кириченко, цифрове мистецтво за своєю природою є синтетичним, оскільки об'єднує в арсеналі засобів зображення об'ємну форму (3D), звук, світло, колір, слово, простір, рух. Науковець стверджує, що воно не вписується в загальноприйнятну класифікацію видів мистецтва, його неможливо віднести до просторових мистецтв, до нього складно застосувати набір традиційних характеристик образотворчої виразності [3, с. 92]. Із цього випливає, що сучасний митець має змогу оперувати цифро-технологічними способами відображення реальної і віртуальної (вигаданої) дійсності й за допомогою комп'ютерних програм продукувати твори нового рівня художності, розширюючи при цьому свої можливості для творчої самореалізації.

Безумовно, що художній образ постає одним із провідних концептів сучасної інформаційної культури. Зоною його дії є мистецтво і, незважаючи на те, що в ньому джерелом образного втілення виступає навколишній світ, немає підстави стверджувати, що в результаті образотворення виходить точна копія реальності. Очевидно, що дійсність певним чином перетворюється. Це зумовлено особливостями перебігу творчого процесу, у якому створення художнього образу відбувається на основі симбіозу суб'єктивного й об'єктивного, детермінованих як діяльністю художника, так і сприйняттям реципієнта на рівні співтворчості.

Сучасний китайський цифровий художник Лію Шенлею, стверджує: «Ставши рушійною силою соціального розвитку та проникнувши у мистецтво, інформаційні технології зумовили інновації і реформи в його розвитку. Інтеграція комп'ютерних і традиційних технологічних форм графіки і живопису не лише розширюють творче мислення митців, але й безпосередньо сприяють смисловим, формотворчим і виразним змінам твору» [1].

Таким чином, провідні особливості цифрового формату образотворення – це віртуальність та інтерактивність. Віртуальність обумовлює кардинальне ускладнення художніх дій митця, а інтерактивність – значне спрощення їх операційного наповнення. Усе це супроводжуються процесом поглибленого вивчення засобів художньої виразності, розширення меж для створення яскравих та оригінальних художніх образів, підвищення інтересу до навчально-творчої діяльності, внутрішньо-видової і жанрової специфіки цифрового образотворчого мистецтва, що забезпечує величезні, ні з чим незрівнянні можливості творчого

розвитку майбутніх фахівців різних спеціалізацій на художньо-педагогічних засадах інформативності, збагачення виражальних художньо-образних засобів, зростання інтерактивної ролі користувача комп'ютерних програм.

Список використаних джерел :

1. Кириченко О. Digital art як інтерактивна форма освоєння сучасного культурного простору в теорії та практиці художньої освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2019. № 176. С. 91–95.

2. Пічкур М. О. Образотворча підготовка студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти: монографія. Київ: Видавництво «Ліра-К», 2022. 420 с.

3. Про схвалення Концепції розвитку цифрової економіки та суспільства України на 2018–2020 роки та затвердження плану заходів щодо її реалізації: Закон України від 17.01.2018 № 67-р. URL: [https:// zakon.rada.gov.ua/laws/show/67-2018-%D1%80#n13](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/67-2018-%D1%80#n13) (дата звернення: 20.03.2021).

Андрій Коношенко

магістр історії,

учитель історії Полтавської загальноосвітньої школи №9

(науковий керівник – О. Лук'яненко)

(м. Полтава)

ЗОВНІШНЯ ПОЛІТИКА СРСР У ПЛАКАТАХ ДОБИ ДЕСТАЛІНІЗАЦІЇ

1960 рік характеризувався високою напруженістю у геополітиці, спричиненою загостренням відносин між двома наддержавами – Радянським Союзом та Сполученими Штатами Америки, які боролися за світове домінування. Перший секретар КПРС Микита Сергійович Хрущов тримав країну у заручниках глобальної ідеї наздогнати та перегнати Америку по основних критеріях економічного розвитку, що одночасно означало й ідеологічну перемогу Країни Рад. «Перемога» комунізму у всьому світі забезпечувалася усіма можливими засобами пропаганди, одну з головних ролей у якій відігравали агітаційні плакати. Як свідчать розвідки науковців, образотворче мистецтво неодноразово було частиною ударної ідеологічної роботи тоталітарного режиму [5].

Один із інструментів впливу на масову свідомість був плакат «Народи всього світу! Перекуємо зброю війни на знаряддя праці!», написаний у 1960 році художником Віктором Семеновичем Івановим до 15-ї річниці перемоги у німецько-радянській війні. На плакаті у стилі соціалістичного реалізму зображено здорового, сильного і могутнього робітника, який тримає в руках

молот. На задньому фоні по ліву сторону можна побачити радянські танки Т-34, які є символом перемоги над німецькими військами. Із правого боку – нові трактори, що символізують мир, працю і добробут комуністичного світу. На верхній частині плакату червоними буквами іде напис-заклик всьому світові йти з поруч з СРСР до «щасливого комуністичного майбутнього». У нижній частині плакату – девіз «Перекуємо зброю війни на зброю праці!». Знаючи методи роботи тоталітарного союзу у будівництві панової економіки, такий неоднозначний заклик є завуальованим натяком на бажання СРСР якщо не захопити весь світ за допомогою зброї, то перевести боротьбу у площину некомічного змагання.



Робітник зображений у патріотичному червоному кольорі у вигляді титана, ніби палаючи від безупинної праці, не шкодуючи себе. Проте, систему не цікавила доля «маленької людини» на тлі інтересів комуністичного майбутнього всього світу. Віктор Іванов у повній мірі передав радянську традицію протиставлення двох політичних систем у семантиці образів та кольорів. сірого, що символізує темні часи для народів підкорених советами, та червоного – символу переможного духу пролетаріату. Семантичне кодування колористики на підсвідомому рівні апелює до вкорінення стаханівського руху в СРСР - героїчна праця не знає такого поняття як «кінець робочого дня», адже робочий працює на виробництві на тлі чи то повечорілого, чи досвітанкового неба задля блага держави.

Мета цього витвору мистецтва – показати, що Радянський Союз несе світові мир і добробут, виступаючи проти війни; що в пріоритеті є не зброя, а знаряддя праці, для формування найперше економічних союзів. Проте це були слова. На ділі ж СРСР часів Хрущову показував своє істинне обличчя, подавивши повстання в Угорщині у 1956 році за 4 роки до створення цього «миролюбного» плакату. Угорська 17-денна революція була придушена з

неймовірною жорстокістю, в результаті чого загинуло понад дві тисячі повстанців і близько двадцяти тисяч отримали поранення. Угорці, які намагалися обрати свій незалежний демократичний шлях розвитку, були жорстко роздавлені радянськими танками. Це було яскравим свідченням істинності намірів совєтів, які оголошували, що перекують зброю війни на знаряддя праці. Таким чином глобальний політик Хрущов нічим не відрізнявся за жорстокістю планів від Сталіна [2].



Плакат під назвою «Народ і партія єдині!» був створений у 1957 році художником Віктором Івановим після кривавих подій у Будапешті. Художній витвір в оригінальному задумові присвячений сороковій річниці Жовтневого перевороту в Росії. У правому куті на фоні неба червоним кольором зображено ювілейну дату існування радянської влади (1917–1957). Знаменитий лозунг більшовиків «Народ і партія єдині!» зображений білим кольором внизу плакату. Цей вислів уперше з'явився у пропагандистській газеті «Правда» 8 березня 1953 року, через три дні після смерті генерального секретаря ЦК КПРС Йосипа Сталіна. До цього ідеологія більшовиків полягала в ототожнюванні культу особи Сталіна з культом Леніна. Головною суттю гасла було те, що народ і партія – це одне ціле, що Компартія є невід'ємним елементом радянської суспільної системи, альтернативи якій не було. Більшовики придушували всілякі спроби створенню опозиції. І цей плакат є яскравим виразником більшовицької пропаганди. На якому у весь зріст перший Голова Ради Народних Комісарів РРФСР, російсько-радянський політичний діяч Володимир Ленін, який закликає до світової соціалістичної революції. Він – незримий геній, за яким готові йти на смерть солдати. Гасло мало і наступне пояснення: якщо партія складається з найкращих представників народу, отже, вона єдина з народом. У народі воно згодом було анекдотично доповнене з огляду на реалії соціалістичного повсякдення: «Народ і партія єдині, різні лише магазини» [3].

Плакати були засобами комуністичної пропаганди, створеними для показу того, що СРСР захищав світ простої людини праці від ідеалів «гниючого» капіталістичного Заходу. Відлуння цього – ідеологія «руського мира», яка еволюціонувала у пропагандистське мистецтво сьогодення, яке тримається на канонах єдності «братніх народів», підміни поняття миру та війни, формування образу «голуба миру» з Росії у намаганнях повернутися до розбудови Союзної держави, ведучи «справедливі» війни з Україною, у Чечні, Грузії, Придністров'ї та Карабасі. У роки «відлиги» агресивна зовнішня політика Радянського союзу, що проявилася у придушенні Угорської революції восени 1956 року, побудові Берлінської стіни у 1961 році, розділенні німецького народу на довгих 28 років, у розміщенні ядерних боєголовок на Кубі у 1962 році, що призвело до Карибської кризи і поставило світ під загрозу Третьої світової війни, відобразилася саме в цьому плакаті, де солдати зі зброєю в руках воюють «За Радянську Владу», «За Соціалізм», «За Нашу Радянську Батьківщину», «За Комунізм». Ці лозунги, зображені на лівій стороні твору, у ХХІ столітті еволюціонували у схожі воєнні гасла РФ у їхньому латинському варіанті.

Список використаних джерел :

1. Иванов Виктор Семёнович. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Иванов,_Виктор_Семёнович.
2. Лук'яненко О. В. Протистояння сходу і заходу в карикатурах освітян повоєнної України. *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Полтава: ПНПУ, 2015. С. 85–102.
3. Народ и партия едины. URL: <http://plakat.ru/catalog/narod-i-partija-ediny/>
4. Народ и партия едины. *Наука*. URL: https://science.fandom.com/ru/wiki/Народ_и_партия_едины.
5. Народы всего мира! Перекуем оружие войны и орудия труда! URL: https://artchive.ru/artists/20242~Viktor_Semenovich_Ivanov/works/507340~Narody_vsego_mira_Perekuem_oruzhie_vojny_i_orudija_truda.

Юлія Кригіна

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – А. Литвиненко)

(м. Полтава)

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ У ЧАСИ ВІЙНИ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ВОЛОНТЕРІВ БІОЛОГІЧНЕНСЬКОЇ ФІЛІЇ ЦЕНТРУ КУЛЬТУРИ ТА ДОЗВІЛЛЯ ПОЛТАВСЬКОЇ МІСЬКОЇ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ)

Центр культури та дозвілля (далі ЦКД). Уже сама назва цієї структури вказує на її безпосередню діяльність. Біологічненська філія – одна з 17 філій ЦКД ПМТГ, у якій мені пощастило працювати. Знаходиться вона в селі Біологічне, Полтавського району, Полтавської області.

За мирних часів основною роботою її працівників було проведення свят, організація дозвілля як для дітей, так і для дорослих. Та з приходом війни все змінилося. Якщо раніше щодня проводилися репетиції співочих колективів, вокалістів, танцювальних, театральних і творчих гуртків з жителями села, писалися сценарії до різних свят, то сьогодні кипить волонтерська робота.

Пройшовши дводенні курси з виготовлення маскувальних сіток, працівники Біологічненської філії організували в своєму приміщенні пункт плетіння сіток. Охочих долучитися до цієї роботи було дуже багато. Одні приносили риболовні сітки, тканини, нарізали смужки, інші плели каркас, нав'язували на нього «метеликів». Справа рухалася дуже швидко, оскільки запитів на сітки було багато.



До середини квітня в Біологічненській філії було виготовлено і передано до ЗСУ понад 30 маскувальних сіток. Та це ще не кінець, адже запити на них надходять і надалі, тож робота буде продовжуватися.

Не лише плетінням сіток займаються волонтери у філії. Щотижня сюди запрошуються діти села, з ними проводяться цікаві майстер-класи. Декілька

разів працівники філії організували благодійні виставки дитячих малюнків на тему: «Україна очима дітей», всі отримані кошти були перераховані на рахунок армії.

На свято Великодня наші волонтери організували збір і доставку подарунків у вигляді пасок, яєць і малюнків зі словами вдячності та підтримки наших українських воїнів.



Поступово виникла ідея зробити обереги для військових у вигляді браслетів: закупили блакитні і жовті стрічки та провели майстер-класи з їх виготовлення. Чимало людей зібралося, щоб долучитися до цієї благородної справи, більшість із них діти. Вони дуже старалися зробити все правильно і виготовити найкращий оберіг для воїнів. Уже наступного дня до військової частини було передано більше ніж пів сотні готових робіт.



Працівники Біологіченської філії ЦКД ПМТГ допомагають не лише військовим. Чимало людей із зон бойових дій переїхали до їхнього села. То ж в приміщенні філії регулярно проводиться збір гуманітарної допомоги для ВПО. Люди зносять все: одяг, взуття, продукти харчування, засоби гігієни тощо.

З початку війни минуло вже більше двох місяців, та ми з колегами не падаємо духом і своїм прикладом хочемо показати, що, як би не було важко, у

якій би ситуації ви не опинилися, потрібно підтримувати один одного, допомагати всім і кожному.

Список використаних джерел :

1. Відбулася онлайн-зустріч королєнківців з американськими студентами. URL: <http://pnpu.edu.ua/news/vidbulasya-onlajn-zustrich-korolenkivcziv-z-amerikanskimi-studentami.html>

2. Офіційна сторінка Біологічненської філії ЦКД ПМТГ у facebook. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100076286791039>

Ольга Кульбака

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

ЗБЕРЕЖЕННЯ МУЗЕЙНОГО ПРОСТОРУ В УМОВАХ ВІЙНИ

Україна є стороною Конвенції про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту від 14 травня 1954 року (т. зв. Гаазької конвенції 1954 року) [1], стаття 3 якої зобов'язує Високі Договірні Сторони підготувати ще в мирний час охорону культурних цінностей, розташованих на їх власній території, від можливих наслідків збройного конфлікту, вживаючи заходів, які вони вважають необхідними. Отже, в умовах воєнного стану необхідно забезпечити захист будівлі музею від можливих зовнішніх проявів агресії. У першу чергу слід перевірити наявність та якість предметів протипожежного захисту (піску, вогнегасників, лопат, відер тощо), а також попередити ушкодження монументальних скульптур, вікон та дверей, наприклад, заготувати клейку стрічку для обклеювання скла й пакування експонатів із фондкових колекцій музею. У той же час важливо придбати орієнтовано-стружкові плити, дошки, цвяхи, молотки для створення огорожень, перекриття вікон, монтування стелажів в евакуаційному фондосховищі. Потрібно також перевірити наявність фондової документації на всі культурні цінності, що знаходяться в закладі.

Для працівників інституції основним завданням є збереження та дотримання цілісності музейної колекції. В умовах воєнного стану найгострішою проблемою є вибір приміщення для можливої евакуації предметів музейного зібрання. Спеціалісти Штабу порятунку культурної спадщини рекомендують щоб це приміщення було в будівлі музею. Однак, слід передбачити його і поза музеєм, наприклад, в іншому музеї міста чи в музеї

сусіднього населеного пункту. Необов'язково звільняти це приміщення від речей функціонального призначення, які є в ньому, але слід передбачити можливість якнайшвидшого його звільнення та розчищення для можливого прихистку музейних цінностей [2].

У випадку настання надзвичайної події необхідно зняти й розставити в безпечних місцях ті предмети, які можуть упасти або бути пошкодженими, передусім розміщені поблизу вікон, у зоні дії можливої вибухової хвилі (наприклад, повернути живописні твори мистецтва лицьовим боком до стіни та накрити тканиною); максимально захистити будівлю (відімкнути електропостачання, водогін, газ, закласти отвори мішками з піском, заклеїти вікна клейкою плівкою або стрічкою для мінімізації пошкоджень від вибухової хвилі); посилити охорону будівлі: організувати цілодобове чергування за допомогою працівників музею. Якщо фасад будинку має пишній декор (барельєфи, горельєфи), то є сенс закрити це риштуваннями із металевими чи дерев'яними щитами.

У разі пошкодження будівлі музею від ударної хвилі або снаряду необхідно продумати шляхи її відновлення. Усі елементи фасаду, що лежать на підлозі, слід розсортувати: цеглу рівно скласти на дерев'яні піддони, ліпнину та її уламки зібрати у єдиному безпечному місці. Усі елементи, обережно зібрані та збережені, стануть в нагоді під час реставраційних робіт. Пам'ятаємо, що цінність історичної будівлі – в її автентичних матеріалах. Тобто, якщо це сторічна жовта цегла, то її важливо зберегти. Потім можна буде з цієї ж цегли знову звести таку саму стіну. Загалом, слід зберегти матеріал, із якого була зведена будівля, та надалі здійснювати відновлення саме з нього. Не менш важливо – мати фотографії та 3Д-проекції будівлі, зробити загальні плани, знімати фасади та деталі.

Окрім того, необхідно подбати про надійне збереження документації та даних про культурну спадщину. Цифрові дані не замінять фізичної субстанції, але зможуть допомогти повернути викрадене, відновити зруйноване та зберегти пам'ять. Серед можливих варіантів проєкт SUM-4CH, який дозволяє розмістити оцифровану культурну спадщину, локальні бази даних та зображень екстреної фотофіксації на європейських серверах. Ніхто не зможе використовувати ваші дані, окрім вас або лише з вашого письмового дозволу [3]. Найпростіший варіант – збереження даних на Google Drive. Доступ до даних – через унікальний пароль.

Підсумовуючи, зазначимо, що в умовах збройного конфлікту між РФ та Україною, вітчизняні музеї жодного дня не припиняли свою діяльність в Інтернет-просторі й стали своєрідним медіа-ресурсом. Використовуючи власні колекції та національну культурну спадщину, музеї інтерпретують українську історію відповідно до сучасності і таким чином впливають на формування

громадської думки, підтримують моральний дух українців, демонструючи цілі нашої боротьби.

Список використаних джерел :

1. Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту від 14 травня 1954 року. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_157#Text (дата звернення: 11.05.2022).
2. Створено Інструкцію зі швидкого реагування для музеїв. URL: <https://www.maidanmuseum.org/uk/node/2127>
3. Офіційний сайт Центру компетенції з питань збереження культурної спадщини. URL: <https://www.4ch-project.eu/>

Марина Лавриненко

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

ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ

Українське мистецтво має не тільки художньо-естетичне значення, а й великий психологічний вплив на гармонійний розвиток молодого покоління. Сьогодні ми розглянемо традиції українського монументального живопису [1].

Монументальний живопис – рід живопису, що створюється для конкретного архітектурного середовища, і вирішальне завдання виявлення архітектурних форм та їх стилю, що можливе лише при досягненні синтезу між живописом та архітектурою, за допомогою виконання трьох неодмінних умов:

- Образного взаємозв'язку (художнього, стилістичного).
- Конструктивного взаємозв'язку (тектонічного, масштабно-модульного, просторового).
- Технологічного взаємозв'язку (шляхом застосування довговічних матеріалів, що використовуються в традиційних техніках: сграфіто, фресці, мозаїці, вітражі, майоліці, енкаустиці та ін., а також із похідних від них сучасних міцних матеріалів).

Саме композиція надає твору єдності, цілісності, підпорядковуючи його структурні елементи один одному і цілому. Композиція, так би мовити, «тримає» увесь простір художнього твору, організовує його і підпорядковує своїм законам [2].

З розвитком технологій у декоративному оформленні інтер'єрів повноцінно використовуються фарби, лаки та емалі на основі синтетичних сполучних, фізична міцність та колірна стабільність яких ще не перевірені часом, що значно відштовхує художників. Художників-монументалістів у нашій країні готують у вищих навчальних закладах.

Розвиток образотворчого мистецтва в Україні веде відлік із прадавніх часів. Знахідки археологів, зокрема, періоду трипільської та скіфської культур, вирізняються майстерною технікою виконання і засвідчують високий мистецький рівень витворів тодішніх жителів сучасної території України.

У мистецтві Київської Русі, поряд з архітектурою, значного розквіту набуває монументально-декоративний живопис. Ще до запровадження християнства на Русі існувала певна традиція живопису, а з християнізацією вона розвивається і стає важливим елементом культури середньовічної держави. Жанри монументального живопису – фреска і мозаїка – склалися на основі візантійських шкіл.

Наприкінці XVII – у першій половині XVIII ст. український монументальний живопис переживав період високого піднесення. Лавра відіграла важливу ідеологічну роль у боротьбі українського народу за звільнення Правобережної та Західної України з-під влади католицької Польщі. Активно борючись за зміцнення свого впливу на українське населення, Лавра не відкидала традицій народної творчості та здобутків західного мистецтва для своїх майстрів.

У київських барокових розписах відбувається ускладнення сюжетного задуму, з'являються нові тематичні й іконографічні рішення. Суттєву роль починають відігравати образи-алегорії й образи-символи, джерелом яких була не тільки Біблія, а й антична міфологія. Монументальне малярство лаврської майстерні першої половини XVIII ст. остаточно не пориває з візантійською традицією. Нові тенденції й традиція співіснують у національному варіанті бароко в складному поєднанні. Однак кінцевий результат, що виникнув унаслідок такого поєднання, дозволяє говорити про розписи київської школи даної доби як про цілком оригінальне явище в історії європейського монументального живопису.

Михайло Бойчук прагнув реформувати українське мистецтво і створити новий український стиль, який мав стати справді національним та глибоко увійти у повсякденний побут людини. Художник запропонував теорію нового українського мистецтва. За визначенням мистецтвознавців, основа бойчукізму – творення національного стилю, який характеризується композиційною ясністю, високою пластичною культурою й вивершеною майстерністю. Бойчукісти виробили «концепцію монументального стилю, в якому органічно переплетено орнаментальна площинність, що властиво фрескам Візантії, зі строюю і

врівноваженою, ритмічною й колірною гармонією народного іконопису та українських народних картини». Їхнім «творам властиві простота рисунка, граційна ритмічність композицій, раціональне розташування мас і ліній». Бойчукісти зосередилися не на сфері станкової композиції, а на організації життєвого середовища людини і чіткій концепції створення національного мистецтва.

М. Стороженко є одним з визначних художників України ХХ – початку ХХІ століть. В його творчому здобутку сотні мистецьких робіт, що складають культурне надбання нації. Художник успішно працював у різних жанрах та видах мистецтва: монументально-декоративне малярство, мозаїка, станковий олійний живопис, станкова та книжкова графіка тощо.

Як теоретик М. Стороженко ґрунтовно вивчав сакральне мистецтво, заглиблювався у філософські вчення, аналізував мистецькі процеси минулого і сучасності, тож творчість митця базується на глибокому розумінні різних аспектів культури та мистецтва. Вплив його творчості на мистецтво сучасної України величезний, адже за своєю природою М. Стороженко був новатором, людиною з нестандартним мисленням у мистецтві.

Отже, Україна має власні традиції монументального живопису, які володіють мистецько-педагогічним потенціалом і, на наш погляд, доступні опануванню майбутніми вчителями та викладачами образотворчого мистецтва.

Список використаних джерел :

1. Бабенко О. О. Психологічний вплив традиційних народних ремесел Полтавщини на гармонійний розвиток особистості. *Проектування позитивного життєвого простору особистості : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф.*, 18–19 квітня 2019 р. Полтава : ТОВ «АСМІ», 2019. С. 25–27.

2. Тарасенко О. К. Композиція в освітньому просторі майбутніх учителів образотворчого мистецтва. *Проектування позитивного життєвого простору особистості : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф.*, 18–19 квітня 2019 р. Полтава : ТОВ «АСМІ», 2019. С. 131–132.

Дмитро Лахно

здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – В. Дмитренко)

(м. Полтава)

СТАВЛЕННЯ ДО ІНАКШОЇ ТІЛЕСНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ

Відношення суспільства до осіб з вираженими відхиленнями у фізичному розвитку є визначальним маркером його гуманності. В популярних студіях часто традиційне (доіндустріальне) суспільство вважається взірцевим, простим, позбавленим негативних впливів цивілізації. Однак, детальний аналіз джерел вказує на спрощеність таких міркувань. Доказом цього є ставлення до «інакших» – людей, які за зовнішніми ознаками відрізнялися від більшості. Для їхнього найменування використовували такі терміни «уроды», «диковинки», «монстри», «чудовища», «феномены» тощо. Прикметно, указ Петра I «О приносе родившихся уродов, также найденных необыкновенных вещей...» від 1718 р. називав причини тілесних патологій: «... от действия диявольскаго», «... чрез ведовство и порчу», «... чего испужается мать, такие знаки на дитяти бывають», «... когда ушибается, или больна будет, и прочее». Життєві перспективи таких людей були невтішними: їх чекала або «нагла» смерть або ж довічна експлуатація їхнього тіла (прижиттєва або посмертна).

Так, у Гетьманщині ставлення до новонароджених з вадами фізичного розвитку було негативним. «Рожденное дитя неимющее человеческого вида, а похоже на какую-либо скотину, надлежит тотъ часъ удавить или инымъ образомъ истребить» – записано в «Собрании Малороссийских прав». Загалом, про народження таких дітей збереглися поодинокі свідчення, наприклад випадок народження сіамських близнюків у селі Хоминці Глинської сотні Лубенського полку в 1719 р. Як оповідає відповідна службова відписка, опублікована на шпальтах Київської старовини, діти народилися мертвими.

Сферами прижиттєвої експлуатації інакшого тіла були:

– розважальна культура, коли «інакші» ставали учасниками театралізованих вистав, цирків, балаганів тощо. Так, у лютому 1871 року в балагані №4 у Санкт-Петербурзі були представлені «ДЕВИЦА МАВРА, единственная по своей величине, РУССКАЯ ВЕЛИКАНША 18-ти лет, ростом 3 аршина 2 вершка, и самый маленький русский карлик, ДЕВИЦА БЕЗ РУК, 17-ти лет, красивой наружности, работает ногами, что другой с трудом исполняет руками, ЭММАНУИЛ, шведский великан из великанов в свете, и два самых

маленьких карлика: КОЛИБРИ И ДАВИД». В іншому дійстві згадуються «дика людина», привезена з острова Цейлон, «настоящая живая сирена», а також «целый ряд замечательных “феноменов”», серед яких «Атилия Лепа – девица 17 лет, вес 14 пудов 12 фунтов», «Тимофей Бакулин – первый в мире великан», «Лилипуты Викентий и Паулина», «Человек-метаморфоза», «Человек-молния», «Человек без рук и ног», «Человек-птица», «Замечательнейший из великанов, скороходов и уродов – Серпо Дидло»;

– придворний етикет. З часів Середньовіччя при дворах карлики виконували функції шутів. Тоді ж зароджується прикмета, що тримати в будинку карлика – на вдачу. У Російській імперії, куди входила значна частина українських земель, моду на карликів увів Петро I. В організованих ним кожуховських маневрах взяла участь рота ліліпутів, одягнених у дорожчі мундири ніж солдати діючої армії.

– наука. З цією метою для «інакших» створено спеціальні кунсткамери. Перша на території Російської Імперії була заснована Петром I у 1714р. як кабінет курйозів. У 1724 р. при ній відкрито Академію наук, де проводили спостереження за життям «інакших» людей, виміри тощо. Вивченням «монстрів» займалася спеціальна наука – тератологія, засновником якої є французький зоолог Жофруа Сент-Ілер.

Посмертна експлуатація тіла людей, які за зовнішніми ознаками відрізнялися від більшості, полягала у використанні його як експонатів у різноманітних колекціях. Це могли бути як скелети таких людей, так і заспиртовані тіла. Зокрема, в указі Єлизавети Петрівни 1761 року йшла мова «о рождении живого “монстра”, младенца женского пола, именованного Настасьей, у которой <...> оказалось четыре ноги». За розпорядженням імператриці, коли дівчинці виповниться 1 рік, належить її відправити до Санкт-Петербурга у супроводі матері, але якщо дівчинка не доживе, то тіло помістити у спирт і відправити до Канцелярії Академії наук.

Таким чином, в традиційній культурі до людей з фізичними вадами ставилися як до тварин або предметів вивчення. Тобто спостерігаємо знелюднення, знеособлення людини через її тілесність. «Інакших» використовували як експонати, бо цікавість і страх перед несхожим дає здоровим глядачам впевненість у своїй «нормальності».

Список використаних джерел :

1. Одомашнить Иного: Показ монстров в России. *Новое Литературное Обозрение*. 2017. №143. С. 215–232. URL: https://www.academia.edu/31956866/Одомашнить_Иного_Показ_монстров_в_России_Новое_Литературное_Обозрение_2017_143_С_215_232.

2. Сердюк І. «Дитя, не имѣющее челоѳческаго вида надлежит удавить». Традиційне бачення та нові уявлення про «інакших» новонароджених в Гетьманщині

XVIII ст. *Розчаклування недуги. Локальна традиція, «старі» хвороби та «нова» медицина в Україні XVIII-XIX ст.* : колективна монографія / за ред. Володимира Маслійчука та Ігоря Сердюка; Центр історико-антропологічних досліджень Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Харків : Олександр Савчук, 2021. Розділ 1.

3. Сердюк І. Дитина й дитинство в Гетьманщині XVIII ст. Повсякдення ранньомодерної України. Історичні студії в 2-х томах. Т. 1: Практики, казуси та девіації повсякдення / відп. ред. В. Горобець. Київ: Інститут історії України НАН України, 2012. С. 57–86.

Микола Лоза

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

КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ОБЛАСТІ У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОРЕСПОНДЕНТІВ «ЗОРИ ПОЛТАВЩИНИ»

У першій чверті ХХІ століття гостро стоїть питання української національної ідентичності, пов'язаної з веденням російсько-української війни на Сході країни. Вона становить собою різноманіть регіональних культур, які визначаються не стільки сучасними (а вірніше рудиментарними радянськими) адміністративно-територіальними кодонами всередині країни, а межами давніших історико-етнографічних регіонів. І якщо для дослідника поняття регіоніки є зрозумілим, для широкого загалу фрази, що перегукуються з назвою колишньої «Партії Регіонів» Віктора Януковича, ріжуть вухо, особливо у світлі сепаратистських заяв представників невизнаних маріонеткових республік ЛДНР. Така преамбула з приводу дефініцій важлива з огляду на нагальну необхідність провести комплексне відтворення соціокультурного портрету регіонів України. У ході такого дослідження неминучо стає дефініція про окремішність розвитку адміністративно-територіальної одиниці, що, однак, не може існувати без розуміння її ролі у культурному житті всієї країни. Особливо ж важливе місце у формуванні образу краю відіграють регіональні ЗМІ. Говорячи про Полтавщину, багато у чому саме вони відіграли негативну роль у формуванні образу «духовної столиці», що при змістовній невідповідності терміну у ХХ–ХХІ столітті, продовжує бути ідеологічним і популістським гаслом політиків. Широка громадськість, котра звикла сприймати дійсність здебільшого через

фільтр засобів масової комунікації, не має вивіреного інструменту для калібрування власного естетичного орієнтиру. Ця робота покликана допомогти з узагальненням інформації про культурний поступ регіону та розвіяти чи навпаки підтримати ідею співвіднесення Полтави з культурним центром України.

Полтавщина об'єднує п'ятнадцять територіальних громад, кожна з яких оригінально та по особливому доповнює загальний фон соціокультурного життя області. Вище вже наведені окремі ОТГ, які славляться своїм родом діяльності та зайнятості. Але це не увесь список культурно-мистецьких країв, які породили видатних діячів мистецтва, музикознавців, поетів, заслужених вчителів країни тощо. Коротко наведемо характеристику у регіональній хронологічній послідовності.

Кременчуцький район. «Народний самодіяльний ансамбль пісні і танцю «Славутич» славить місто Кременчук. Ансамбль сформований на базі Кременчуцького Палацу культури імені Г. І. Петровського, перший у місті почав відроджувати національні пісні та танці. Особливо глядачу подобається у його виконанні танці «Калина», «Козачок», «Гопак», та хореографічна композиція «Запорожці. Народний ансамблю бальних танців «Вікторія» не менш відомий за ансамбль «Славутич». В репертуарі ансамблю понад сорок танців. Розмаїття костюмів, вдало підібраний музичний супровід, висока виконавська майстерність учасників і не тільки основного складу, а й підготовчої групи – ось що забезпечує успіх колективу [1]. Самодіяльні артисти часто виступають перед трудівниками міста Кременчука. Хороше враження залишив концерт, який колектив давав у Палаці культури на підтвердження звання «народний» 9 лютого 1997 року.

Машівський район. У Михайлівці Машівського району місцевий Будинок культури став другою домівкою для всіх, хто любить творчість – спів, музику, хореографію. Багато років тому оселилося тут молоде подружжя Філоничів. І саме завдяки їхньому ентузіазму, таланту і молодому завзяттю відкрило нову сторінку в культурному житті села. Танцювальний колектив, який знають не лише в районі, очолює Марина Філонич. Її вихованці радують чудовими танцями, майстерними хореографічними постановками не лише земляків, вони часті гості районного Будинку культури, виступали і за межами району. Вокально-інструментальний ансамбль «Калейдоскоп» під керівництвом Сергія Філонича також досяг досить великого професійного рівня. Репертуар колективу постійно поповнюється, поновлюється авторськими піснями членів колективу. Подача кожної пісні – то окреме театралізоване дійство [2].

Котелевський район. П'ять років при Котелевському музеї етнографії діє творче об'єднання майстрів. Всього тут їх п'ятнадцять – людей різних професій, віку та уподобань. У обласному будинку народного мистецтва відкриваються виставки членів цього об'єднання. Свій творчий доробок представив і відомий

полтавський художник – живописець, член Спілки художників України, уродженець Котельви Павло Волик.

У селі Вакуленці, у військовій частині, відбулася зустріч солдатів з полтавським художником В. М. Кривим. Це вже друга виставка Володимира Миколайовича, організована тут. На ній були представлені серії картин «Природа Полтавщини», «Церкви нашого міста», «Натюрморти» [3].

Уже три роки діє в селі Вишневе жіночий клуб «Жива етика», який пропагує, несе в людські душі добро та духовність. Завдяки функціонування «клубу» у місцевій загальноосвітній школі більше уваги стали приділяти естетичному вихованню в різних гуртках і клубах за інтересами. Літстудійці поетичного клубу «Молода муза» часті на сторінках районних видань, виступають з своїми творами перед односельчанами [4].

«Людно було того дня (30 березня 2000 р.) в Оржицькому районному будинку культури. Тут започатковано районний конкурс солістів – вокалістів «Лине пісня солов'їна над оржицьким краєм» на приз відомої співачки, уродженки цього краю, народної артистки СРСР Д. Г. Петриненко [5].

Раніше згадана Опішня і її неповторні вироби гончарного мистецтва, була представлена у Львівському народному музеї науково – виробничого об'єднання «Електрон». Інтерес відвідувачів привирнули вироби народної умілиці, малої скульпторки Майї Собко. Сам перелік її робіт – це персонажі українського фольклору, творів за мотивами поезій Т. Г. Шевченка («Садок вишневий коло хати»), українських народних пісень («Ніч яка місячна»), набори шахів («Гей, на високій полонині», «Вечори на хуторі поблизу Диканьки»), свідчить про спрямування її творчого кредо [6].

Таким чином, можна чітко говорити, що кожен регіон славиться своїми окремими культурними, мистецькими здобутками, які доповнюють загальну картину соціокультурного життя Полтавщини доби не залежності. А зі сторінок газети «Зоря Полтавщини», маємо змогу якісно продублювати хронологію розвитку подій мистецького арсеналу полтавської громади в цілому.

Список використаних джерел :

1. Бажан Г. Жива етика. *Зоря Полтавщини*. 25 лютого 2000. С. 4
2. Безнос М. На приз землячки. *Зоря Полтавщини*. 2000 р. 30 березня 2000. С. 4.
3. Безнос М. Танцює «Вікторія». *Зоря Полтавщини*. 9 лютого 1997. С. 4
4. Козаріс О. Опішня надихає. *Зоря Полтавщини*. 29 червня 1991. С. 4.
5. Кравченко О. З Полтавою в серці. *Зоря Полтавщини*. 15 липня 1997. С. 4.
6. Сирота О. Душа у пісні молодою залишається. *Зоря Полтавщини*. 13 січня 1997. С. 4.

Тетяна Мироненко

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

ТВОРЧИСТЬ СУЧАСНИХ МАЙСТРІВ ВИШИВКИ ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ

Патріотичне виховання є частиною галузі освіти та конкретизується у Концепції виховання дітей та молоді у національній системі освіти. Наразі питання про патріотичний розвиток молодого покоління залишається досить проблематичним, адже мистецька освіта в Україні зазнає змін. Проте, у сучасних умовах є можливість змінити загальний рівень розвитку культури та патріотичний розвиток українців, підняти його на вищий щабель. Завдяки мистецтву формується художній та культурно-особистісний розвиток, духовна самореалізація, повага до загальнолюдських цінностей [3].

Вишивка – явище художньої культури українського народу. Завдяки цьому виду українського народного мистецтва, ми можемо спостерігати багатство регіональних особливостей творчості нашого народу, його талант. Вишивка – це скарбниця геніальних орнаментальних зразків.

Мистецтвознавчі джерела стверджують, що історія виникнення вишивки сягає глибини віків. Але не можна з точністю сказати, коли саме вишивка з'явилася. Найдавнішим зразком вишивки є робота віднесена до V ст. н. е. Разом з тим, збережені зразки, саме української вишивки, сягають лише декількох останніх століть.

Ми підтримуємо думку дослідників, що вишивка – мистецтво вірувань, обрядів, звичаїв українського народу. У своїх вишитих виробках, наші предки, зображували безліч явищ природи, її флору та фауну. Проте, метою цього було не лише, опоетизувати та закарбувати її красу, а й створити для себе оберег, який мав сакральне значення. Засобом захисту вважався не лише знак, а й колір, який використовували при вишиванні. У своїй праці Є. Антонович зазначає, що вишивка є найбільш поширеним видом оздоблення різних виробів [1].

Мистецьку діяльність, з художньо-естетичної точки зору, слід розпочинати із закладів дошкільної освіти. На думку дослідника К. Чайківського, виховання дітей мистецтвом робить їх підготовленими до життя в суспільстві, за національними та загальнонародними традиціями і звичаями, відбитих у мистецтві. Завдяки поданню правильного прикладу,

проявивши інтерес та внесок у майбутнє, можна зростити в дітях патріотизм та виховати гідного громадянина.

Продовження опанування мистецтва вишивки в контексті виховання патріотичних почуттів, доцільно на уроках образотворчого мистецтва, трудового навчання в закладах загальної середньої та позашкільної освіти. На наш погляд, ефективним засобом такого виховання є творчість майстрів вишивки минулого і сучасного, які продовжують народні традиції.

І серед таких майстрів, особливе місце, на наш погляд, посідає творчість відомої решетилівської майстрині вишивки та килимарства Надії Бабенко, художниці декоративного мистецтва, заслуженого майстра народної творчості УРСР. Довгий час майстриня працювала головним художником Решетилівської фабрики художніх виробів (1958–1973), майстер виробничого навчання з килимарства Решетилівського ВТУ (1973–1988).

За високохудожнє використання народних традицій у творах декоративно-ужиткового мистецтва майстрині присуджено Шевченківську премію (1986), а також вона нагороджена Орденом княгині Ольги 3-го ступеня (2001).

Неоціненним скарбом збереження і продовження традицій народної вишивки Надією Бабенко є створені нею декоративні рушники (музей Т. Г. Шевченка, м. Канів), а також «Світанок» (1980), «Урочистий» (1982), «Калина» (1984), «Світанок», «Мир землі квітучій» (обидва – 1985), «Ранок» (1986), «Лелечине сонце» (1987), «Вересень», «Рожева птаха» (обидва – 1992), «Червоне цвітіння» (1993), «Калина на снігу» (1995).

Характерним елементом на вишитих рушниках Надії Бабенко є Дерево життя. На думку Дарії Бичкової та Олександра Бабенка, укорінене в традиціях і просочене живильним соком її унікального таланту, воно буйно розквітає в душах молододі генерації творців новітнього українського мистецтва паростками самобутніх і неповторних, зовсім інших, але впізнавано традиційних і таких актуальних композицій вишуканих рушникових панно.

Творчий спадок цієї майстрині – унікальний, саме тому, з її творів черпають натхнення сучасні творці вишивки, зокрема, Н. Вакуленко, індивідуальна творчість якої, перегукується з роботами Надії Бабенко [2].

Надія Вакуленко – сучасна майстриня Полтавщини. Вона – член Національної спілки майстрів народного мистецтва, Заслужений майстер народної творчості України, лауреат Обласної премії імені Петра Артеменка за серію оригінальних робіт, керівниця єдиного в Україні Всеукраїнського центру вишивки та килимарства. Відкриття цього центру вплинуло на збереження, розвиток та популяризацію вишивки, художньо-естетичне навчання та виховання молоді, залучення громадян до національної та світової історико-культурної спадщини. Художньо-творча діяльність Надії Вакуленко гідний приклад і ефективний засіб патріотичного виховання молодого покоління.

Художня творчість та заняття мистецтвом – одна з умов самоствердження дитини в сучасному світі. Таку думку висвітлював видатний український діяч Василь Сухомлинський. Наразі, вона залишається актуальною, адже, мистецтво, а саме народне, збагачує емоції людини, розкриває її таланти та здібності, які складають соціально-національні цінності.

Занепад суспільства починається з моральної та духовної деградації. Важливо зберігати, примножувати та захоплюватися культурою та традиціями нашого народу. Адже традиція – це ідентифікація нації. І творчість сучасних майстрів вишивки є прикладом збереження та продовження традицій нашого народу, засобом виховання патріотичних почуттів молодого покоління.

Список використаних джерел :

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Степанович М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1992. 272 с.
2. Бабенко О. Унікальний доробок вишитих творів Надії Бабенко – джерело натхнення сучасних майстрів народного мистецтва Полтавщини. Полтава, 2014.
3. Бичкова Д., Бабенко О. Дерево життя Надії Бабенко. *Рідний край*. 2013. №1 (28). С. 121–128.
4. Левицька В. А. Денесюк О. А. Вплив мистецтва на формування національно-патріотичних почуттів особистості. Луцьк, 2018. С. 5–8.

Тетяна Нагаль

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

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В ДОБУ РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. все частіше стали говорити про кризу традиційної культури, про втрату нею престижу та ролі у житті суспільства та людини. Сьогодні існування та функціонування традиційної культури як повноправної частини духовного змісту ставиться під сумнів, тому дана тематика стає магістральним спрямуванням багатьох наукових досліджень [1].

Інтенсивний розвиток інформаційних технологій, безумовна захопленість та залученість молоді до подібних технічних новинок, призводить до того, що змінюється та деформується саме середовище існування, відбувається ламання звичних цінностей та ідеалів, старі норми перестають відповідати викликам

сучасності, втрачають свою значимість, а нові ще не сформувалися. Такий стан речей часто спостерігається в період бурхливих соціальних ломок та потрясінь, особливо на зламі епох.

Багато вчених підкреслюють негативний вплив тотального поширення електронних технологій, які можуть призвести до інформаційного «забруднення» довкілля людини. Дослідники виділяють наступні чинники, що впливають на такий стан речей: соціально-деструктивна інформація (насильство, жорстокість, порнографія, збочення); інформаційні війни; заміна літературної мови лексикою обмеженої сфери вживання, особливо сленгом; надмірність інформації, яку людина не здатна засвоїти у повному обсязі [2].

Іншим негативним фактором, що розхитує принципи традиційної культури, називають тотальний вплив Інтернету, що призводить до візуалізації мислення на шкоду розвитку абстрактного мислення (уяви).

Науково-технічний прогрес ХХ століття породив ситуації, коли життя людини надзвичайно ускладнилася і ускладнилася, коли легше стало спілкуватися не на «живу», а опосередковано, через технічні засоби. Особливо актуальним таке спілкування стало для молоді, яка охоче відгукується на все нове і незвичайне.

Але не слід забувати, що сучасні комп'ютерні технології створюють лише ілюзію життя та спілкування. Комп'ютери та інформаційні системи суттєво змінюють процес взаєморозуміння та трансформують накопичений досвід спілкування, у цій ситуації з людських відносин зникають теплота та гуманізм. Такі моральні категорії, як душа, настрої, натхнення, перестають представляти значимість, оскільки немає інформаційної цінності і відкидаються як щось практично марне.

У комп'ютеризованому світі електронні технології починають не лише суттєво впливати на життя людини, але й змінюють спосіб її думок. Споживання інформації в Інтернеті привчає людину сприймати її в готовому вигляді через органи почуттів, зір), не переробляючи в абстрактні форми думки, що формує так зване «уявну свідомість». В Інтернеті людина починає почуватися всесильною, у неї з'являється право вибору саме того, що йому потрібне і хочеться. У кілька клацань «мишкою» можна піти від всього неприємного, дратівливого і отримати підживлення позитивними емоціями, можна приміряти будь-яку роль, контролювати всі ситуації. Перебуваючи за комп'ютером, людина створює цілий світ, в якому встановлює свої правила, закони, і сама ж може їх порушувати, при цьому ж відчувати себе безкарною.

Така ситуація може призвести до забуття багатьох традиційних загальнолюдських цінностей, які відкидаються як несуттєві у запрограмованому світі машинної раціональності. В результаті відбувається відчуження людей

один від одного, а сама людина відчувається в цьому світі спустошеним, самотнім, не здатним всебічно і широко розвиватися.

Але варто відзначити і позитивні властивості інформаційних технологій, які допомагають пов'язувати людей всього світу, встановлювати особистісні та ділові контакти. Особливо важлива їхня роль у турботі про осіб, які страждають на фізичні або психічні недоліки, у плані надання рівних можливостей у здобутті повноцінного середовища, діяльності та спілкування.

Деякі нові інформаційні технології соціалізовані та гуманізовані, оскільки включають у сферу своїх інтересів соціальні комунікації, мовленнєве спілкування, мову, моделювання та реалізацію окремих психологічних та логічних процесів. При цьому взаємодія і обсяг непотрібних, але поточкових повідомлень (вимушено сприйраних) пригнічує крихти дійсно корисної інформації. З ними діяльність користувача «протікає таким чином, що сама людська дія не є чимось зовнішнім, а як би включається в систему, видозмінюючи щоразу поле її можливих станів» [2].

Наступний виклик сучасності – це вплив візуальних засобів масової інформації на життя людини. Часто подібні медійні засоби впливають на людину та суспільство, що деморалізує, пропагуючи деструктивну поведінку: насильство, вбивства, жорстокість.

Оскільки візуальні образи простіші і доступніші для сприйняття, то багато людей віддають перевагу саме їм. В результаті відбувається девальвація традиційних духовних цінностей, що впроваджуються до цінності споживання та масової культури. Під впливом такої негативної інформації формується новий тип культури – екранний, який порушує гармонію емоційної та раціональної сфер людини. Люди в цій ситуації втрачають здатність до співпереживання, відбувається розрив з традиціями, що історично склалися, і менталітетом народу.

Список використаних джерел :

1. Великі війни, великі трансформації: історична соціологія 20-го століття, 1914-2014: *Матеріали міжнародної наук.-практ. конф.* (м. Київ, 27-28 листопада 2014 р.) / укладачі А. А. Мельниченко, П. В. Кутуєв, А. О. Мігалуш. Київ: Політехніка, 2014. 337 с.
2. Івановська Н. В., Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика : підручник. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 196 с.

Тарас Найденко

здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – О. Лук'яненко)

(м. Полтава)

КОНЦЕПТИ, УНІВЕРСАЛІЇ ТА СТЕРЕОТИПИ ОБРАЗУ ОСВІТЯНИНА У ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ «ВІДЛИГИ» (1953-1964 РОКИ)

Останніми десятиліттями парадигму невідворотного та лінійного часу поступово релятивізують, пропонуючи їй на зміну мультитемпоральну. Вона припускає всередині «нашого» часу співіснування різнорідних темпоральних режимів. Інколи, цей процес називають «темпоральним поворотом». Так однією з основних домінант мультитемпорального дискурсу в історичній науці стає хроновектор. Змінюється розуміння «теперішнього», замість відрізка лінійного часу, воно перетворюється на сплетіння різноспрямованих хроновекторів, які потрібно ідентифікувати та проаналізувати [1, с. 219–224]. Проте, схожі процеси пошуку смислових домінант відбуваються й в інших гуманітарних науках: ментальні константи в психології, «семантичні універсалії» в мові, «ключові слова» у лінгвістиці тощо. Літературознавство, поєднуючи минуле та теперішнє, інтерпретуючи майбутнє, оперуючи мовними конструкціями, абсорбуючи сфери інших гуманітарних дисциплін не могло залишитися осторонь. Зважаючи на ментальну сутність тріади літературних констант (концепт, універсалія, стереотип), процес їх пошуку та дослідження є міждисциплінарним за своєю суттю. Так назва однієї з них, «концепту», є результатом інтеграційних процесів у гуманітарних науках. Ще до використання у літературознавстві вона закріпилася у культурології, психології, філософії, соціології, когнітивній лінгвістиці тощо. Стереотипи, універсалії та концепти у якості літературознавчих домінант є досить лабільними по відношенню один до одного, а іноді взаємозамінними. Вони є скоріше видовими, ніж родовими поняттями.

«Концепт» перекладається з латини як «поняття». Занурившись у латину вульгату, дізнаємося, що початково слово *conceptus* позначало зародок, зачатий у материнському лоні, але вже Макробій (V ст.) використовує його в похідному значенні, аби сказати, що інтенції народжуються з концепту ума (*conceptus mentis*) [4, с. 280]. Одним з варіантів його розуміння є «зміст поняття, його змістовне наповнення у відриві від конкретно-мовної форми його вираження» [7, с. 331]. Також, можна сприймати концепт у якості певного універсуму, з якого «твориться буття всього – людини, світу, культури – людини у світі культури»

[3, с. 71]. Він вбирає в себе велику кількість імпліцитно та потенційно присутніх смислів, що являють себе в конкретних ситуаціях. Концепти взаємодіють, співвідносяться один з одним та з будь-якою проблемою, організовуючи складну координатну мережу. Для вивчення концепту «освітянин» ми маємо звернути увагу на те, що «відтворення повсякденного життя замкнених груп, чітко локалізованих часовими та географічними межами, має включати у себе методологічний арсенал психології [5, с. 3]». Вчені-психологи використовують поняття концепту задля позначення конкретних емоцій людини (концепт страху, сміливості, добросердя тощо). Вони співвідносять концепт з поняттям і вбачаються в ньому зміст поняття. Під концептом у психології розуміють сукупність означень та понять, що виникають при вимові та осмисленні даного слова у свідомості. Лінгвістика, яка є однією із провідних сфер, що вивчає концепти, використовує багато варіантів трактування цієї категорії. Серед них зазначимо визначення концепту, як «факту життя, суспільної свідомості, теорії, що знаходить своє відображення у мовній формі...[6, с. 36.]». Важливим є тлумачення з царини лінгвокультурології, яка розглядає мову не тільки як засіб спілкування, а й пам'ять та історію народу, його культуру та досвід пізнавальної діяльності, його світогляд та психологію. Відповідно до цього, концепт нею вивчається як глибинний блок знань та уявлень про буття, що передається від покоління до покоління. В самому концепті виділяють два складники: ядро, зрозуміле спеціалістам та периферію, яка складається з шарів загальновідомої інформації. Концепт є абстракцією, яка згідно з обставинами наповнюється конкретним змістом. Завдяки своїй інваріантній природі, творцями концепту є автор, читач, але також і критик та дослідник. Узагальнюючи різні точки зору, можемо запропонувати таке формулювання: концепт є смисловою структурою, реалізованою у сталих образах, яка має культурно, історично та семіотично вагомий зміст і ментальну природу.

Досліджуючи повсякдення освітян доби «відлиги» (1953–1964) років, ми можемо розуміти освітянина/вчителя у якості концепту. Такий концепт буде складатися з бачення ідеологів та теоретиків, педагогічних шкіл та праць їх представників, досвіду репрезентації в епістолярних джерелах громадян, літературі, професійній критиці, кінематографі, на плакатах та муралах тощо. Зважаючи, що концепт «освітянин» має просторово-часову складову, зазначимо використання в його розумінні мультитемпорального підходу. Вчитель імперської епохи, вчитель як традиційний архетип українського народу, як пропагандист та ідеолог доби УРСР та вчитель – провідник у комуністичне майбутнє існували одночасно, нашаровуючись одне на одного. Залежно від того, в якому хроновекторі знаходилися самі освітяни, їх колеги, керівництво та найближче оточення, змінювалося і розуміння ними цього концепту. Якщо використовувати замість концепту «освітянин», концепти

«ідеолог/пропагандист», «жертва», «пристосуванець» – весь аксіологічний, дидактичний та виховний потенціал освітянина доби «відлиги» буде сприйматися під іншим кутом. Більшість концептів є одночасно і культурними константами, які опрацьовує та осмислює художня література. Завдяки цьому необхідність дослідження літератури під час студій з історії культури є нагальною потребою. «Література, – відмічав М. М. Бахтін, – є невідривною частиною цілісності культури, її неможливо вивчати поза цілісним контекстом культури [2, с. 344]». Культурологічна складова у сучасній науці стала органічною частиною історичних досліджень, зокрема студії з візуальної історії. Так на думку А. Гаскела «на певні питання, які можуть постати у світлі сучасних...проблем – таких як неминучість візуального, – можна відповісти лише з їхньою допомогою» [8, с. 252]. Дослідження літератури за допомогою концептів культури поєднує синхронічний та діахронічний аспекти вивчення творчості різних митців, а також вихід за рамки літератури у сферу дійсності. Це потрібно для розуміння константних образів певного часового проміжку та їх репрезентації у якості складових частин концептів. А отже ланцюжок: візуальна історія, історія мистецтва, літературознавство, концепт є однією із важливих опції дослідження минулого.

Щодо універсалій, то у співвідношенні до концептів, ці категорії розглядають окремо. Проте розмежування є доволі умовним, починаючи ще від часів Боеція та П. Абеляра. Особливо проблематичними є концепти, які означають абстракції, види суспільної свідомості, емоції та почуття тощо. Вони отримали назву концептів-універсалій. Також зазначають існування «універсальних концептів», які синонімічні «загальнолюдським». Універсалії використовуються і в культурі, як загальнолюдські репрезентації культурного досвіду та діяльності. Вони є одним із засобів осмислення людиною дійсності, її адаптації до неї у процесі соціалізації. До них входять найбільш фундаментальні явища суб'єктного та об'єктного характеру (честь, щастя, справедливість, пізнання, істина тощо), досвід усвідомлення яких накопичено людством мало не за весь час свого існування. Більшість універсалій присутні й у літературі. Їх вивчення, як частини дослідження концепту «вчитель», важливе саме у літературі доби «відлиги». Саме на добу «відлиги» припадає злам у функціонуванні режиму терору та заміни його на режим контролю особистості. Також до царини універсалій має відношення характерне для тоталітарної, комуністичної ідеології прагнення замістити дійсність уявною «соцреальністю». Своєрідним вікном до цієї штучної реальності слугували плакати, мурали, книги, вірші, що використовувалися як засоби пропаганди. Відбувалася підміна універсалій: «честь», «щастя», «справедливість», «істина» в цей проміжок часу мали декілька не завжди конвенційних ідеологізованих тлумачень, накладаючи відбиток на концепт «освітянина». Тому цей період в історії УРСР на нашу

думку є особливо важливим для розуміння функціонування системи концептів та універсалій.

Мовленнєвий стереотип, у контексті вивчення доби «відлиги», важливий для нас як наслідок впливу ідеологічних смислів на мову та стереотипізації мислення. Відтворення образу освітянина в літературі доби «відлиги» потребує іншого розуміння поняття стереотипу. Як смисли, що залишилися від дискурсивних практик минулого, та закріплені у мові в формі ментальних стереотипів. Таке розуміння стереотипу, перетворює його на своєрідні уламки минулого в теперішньому й може бути розглянутим як елемент мультитемпоральності.

Список використаних джерел :

1. Tamm M., Olivier L. Introduction. Rethinking Historical Time. London: Bloomsbury Academic, 2019. 224 p.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. 444 с.
3. Бобкова Ю. Г. Концепт в философских исследованиях, или Штрихи к философскому «портрету» концепта. *Филолог*. 2005. № 7. С. 71–73.
4. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей: в 4 Київ: Дух і літера, 2011. Т. 1. 576 с.
5. Лук'яненко О. В. Мотивація повсякденної поведінки освітян УРСР доби «відлиги. *Materiály VIII mezinárodní vědecko – praktická konference «Vznik moderní vědecké - 2012»*. Praha: Publishing House «Education and Science», 2012. S.3–5.
6. Матвеева Т. В. Учебный словарь. Москва: Флинта, 2003. 432 с.
7. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск, 2003. 503 с.
8. Нові підходи до історіописання / за ред. Пітера Берка. Київ: Ніка-Центр. 2010, 368 с.

Інна Окара

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

ЦЕГЛЯРСТВО В ОПІШНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Домашнє виробництво цегли – цеглярство, почало інтенсивно розвиватися в Опішні в другій половині ХІХ ст. За даними 1893 року в «столиці гончарства» налічувалося 45 цегельників, які щорічно виробляли понад 2 мільйона штук цегли. За свідченнями сучасників, шамотова цегла, яка виготовлялася місцевими

гончарями наприкінці XIX ст., за якістю не поступалася цеглі великих заводів, наприклад, заводу Бергенгейма в Харкові [4, с. 89].

Наприкінці XIX ст. половина опішнянських цегельників були спадковими майстрами, тобто перейняли професійні знання від своїх батьків. Самому займатися цеглярством було складно, тому майстрові допомагала сім'я, або ж він запрошував наймитів (як правило 2–3 особи). Один із них стругав і закачував глину, другий готував грудки, а третій качав глину і допомагав господареві формувати цеглу. Цеглу рідко виготовляли в хаті: майстри працювали переважно на повітрі під спеціальним накриттям. Щодня один чоловік із двома помічниками міг сформувати 350 – 500 цеглин, а за тиждень – близько 3000.

Продавалася цегла оптом, як правило тисячами. Окремі цегельники працювали на замовлення, дехто продавав цеглу самостійно або ж користувалися послугами скупників. Для транспортування своїх виробів майстри наймали підводи. За статистичними даними земств, станом 1906 рік, цегла з Опішні збувалася майже виключно в межах Полтавської губернії.

В 1894 році в Опішні відкрилася перша на Лівобережній Україні губерньська земська гончарна майстерня, покликана допомогти гончарям оволодіти новітніми технологіями. З дозволу губерньської управи майстерня запросила на роботу трьох кращих гончарів цегельників, показала їм нові способи виготовлення вогнетривкої цегли і влаштувала конкурс на кращі вироби. Кращою було визнано цеглу майстра Герасима Гладиревського, з яким уклали угоду на виготовлення цегли. Полтавська земська газета писала «Гладыревский представил четыре партии кирпича. Из них первая... была забракована. Из следующих трех партий каждая последующая оказывалась лучше предыдущей, но все-таки и третья партия далеко уступает пробному образцу, почему эти партии и приняты по 25 р. за 1 тыс. штук и только четвертая и пятая тысячи приняты – по 30 и 35 руб.» [3, с. 229].

Широке розповсюдження в цей час набуває таврування цегли. Майже всі гончарі-цегельники позначали свої вироби особистими знаками. Штмп-знак вирізьблювали на дерев'яній дощечці, виливали з гіпсу чи глини або ж вирізали з шкуратка. Вдаривши цеглиною по такому штампі, майстри отримували необхідний відбиток. Найчастіше цеглу таврували тоді, коли вона знаходилася у формі. Один з найбільш ранніх знаків належить гончареві Івану Гладиревському, який позначав її ініціалами «И. Г.» [2, с. 70].

Характерна прикмета всіх галузей гончарного промислу, в тому числі й цеглярства, династійність. Окрім родини Гладиревських, чільне місце в цегельному промислі Опішні займала династія М'якоступів, котрі мешкали на кутку Гончарівка. Лише за таврованою цеглою можемо відтворити імена 7 майстрів М'якоступів: Корній, Ничипір, Петро, Пилип, Сергій, Сила, Яків. Всі вони були пов'язані між собою не лише родинними, а й професійними

зв'язками. З-поміж них найактивнішою ремісничою діяльністю виділявся Ничипір М'якоступ, який жваво цікавився новітніми досягненнями тогочасного цеглярства, не цурався переймати досвід кращих майстрів, брав участь у кустарних виставках [1, с. 150].

Таким чином, цеглярство, наприкінці ХІХ століття, набуло значного розвитку в Опішні. Його характеризувало поєднання традиційних і новаторських технологій, прагнення вписатися в нові реалії індустріальної епохи та клановість заняття.

Список використаних джерел :

1. Качкан В. Жива глина: Мандрівка в минуле та сьогодення Опішного. Опішне: Українське народознавство, 1994. 232 с.
2. Лащук Ю. Дещо про українську кераміку. Українське гончарство: науковий збірник за минулі літа. Кн. 1. Київ–Опішне: Молодь – Українське народознавство, 1993. С. 60–75.
3. Пошивайло О. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. Київ: Наукова думка, 2010. 728 с.
4. Скляренко Г. Монументально-декоративне мистецтво України другої половини ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2004. Ч. 3 (7). С.89–97.

Анна Передера

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

ФОРМУВАННЯ МЕРЕЖІ ДИТЯЧИХ РОЗВАЖАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Сучасний етап розвитку України як незалежної держави характеризується орієнтацією на європейські соціокультурні цінності, на переосмислення та адаптацію світових досягнень у галузі архітектурно-проектної практики до регіональної та національної специфіки. Однією з головних тенденцій є формування універсальних багатофункціональних закладів з розширеною інфраструктурою соціальних служб, центрів відпочинку та розваг та кімнат для дітей.

У ХХ столітті – на початку ХХІ сутність дитячого розважального закладу переосмислювалася не лише як специфічне комплексне середовище, а й як основа формування соціальної особистості.

Дитячі розважальні заклади – це об’єктне середовище, в якому відбуваються один або кілька взаємопов’язаних процесів соціальної діяльності людини [1].

Основним напрямком розвитку сучасних дитячих розважальних закладів є формування великих багатофункціональних центрів, які, крім основної, виконують багато суміжних функцій: торговельні, ділові, розважальні, кредитно-фінансові, громадського харчування. Така додаткова функціональна одиниця в структурі конкретного закладу набуває статусу «якорів» або «магнітів», які виконують функцію залучення споживачів до закладу. Незважаючи на величезну різноманітність «якірних» складових, останнім часом спостерігається тенденція до організації розважальних зон у громадських закладах: фаст-фудах, фітнес-клубах, дискотеках, інтернет-центрах, кінотеатрах тощо. Тому, дитячі розважальні заклади є, з одного боку, стабільними компонентами міського простору, а з іншого – недовговічними щодо збереження своєї корисної функції [1, с.7].

Дитячі розважальні заклади є одним із «якорів», частиною цілісної системи установ, де батьки можуть тимчасово залишити своїх дітей заради їхнього розвитку та здоров’я.

Варто зазначити, що входження України у світовий цивілізаційний процес, розвиток загальнолюдських цінностей і культури новими поколіннями відбувається через систему виховання дітей. Тому організація ігрового середовища дітей стає чинником формування майбутнього українського суспільства. Довгий час питання організації дитячого середовища в Україні залишалося відкритим.

Українська дитина завжди була в центрі сімейних турбот. У 1990-х роках, після розпаду Радянського Союзу, багато дитячих майданчиків були в занедбаному стані, непридатному для ігрових потреб дітей.

Вже в ХХ ст. дитячі ігрові зони почали набувати форми повноцінних парків розваг. На додаток до безпосередньої ігрової функції, ігрові майданчики все більше відіграють роль інтеграції сімей з дітьми в державно-комерційні об’єкти. Тому на цьому етапі розвитку ДІС почав виконувати функцію соціалізації. Так, проблема організації ігрового середовища в державних закладах виникла як синтез нестачі вільного часу дорослих та необхідності надання вільного часу дітям. У період з кінця ХХ – поч. ХХІ ст. триває часткова реставрація та заміна дитячих майданчиків на сучасні.

З 1999 року вперше в Україні організовано дитяче ігрове середовище в приміщенні – дитячі кімнати в інтер’єрах різноманітних громадських закладів (аеропортів, готелів, торгових центрів), де потрібен тимчасовий догляд за дитиною. Розважальний сегмент першої професійної комерційної нерухомості

спочатку був організований керівництвом самого ТРЦ, оскільки операторів такого виду послуг не було.

Наразі найбільшим в Україні є розважальний комплекс у ТЦ «Dream Town» (Київ) – розважальна зона для дорослих і дітей площею 10 000 кв. м і включає: боулінг-клуб, більярдний клуб, диско-клуб, комп'ютерний клуб, ігрові автомати, піцерії, кафе та ресторани, дитячі кімнати, VIP та конференц-зали. За даними Build & Live Development, у 2012 році планувалося відкрити близько 160 торгових центрів загальною площею понад 2,6 млн кв. м у Києві, Харкові, Львові та інших містах України, які містять поняття розваги для відвідувачів [2].

З 2003 по 2006 роки з'являються перші потужні дитячі розважальні заклади. Про значний вплив соціокультурного розвитку на широку громадськість свідчить дослідження, проведене у 1996–2001 рр. Лабораторією соціології культури Українського центру культурології щодо моделей культурно-дозвіллевої діяльності населення України, що характеризує культурно-дозвіллеву діяльність, як історично зумовлені взаємозв'язки ігрових функцій та форм ігрового середовища для дітей, що характеризуються спільністю історичного минулого, єдністю господарського життя, особливостями культурних традицій та поведінки у дозвіллі, дозволяють диференціювати види дитячих розважальних закладів.

Типологія розважальних комплексів сучасної України. За методом організації дитячі розважальні заклади можна поділити на природні та спеціалізовані. Термін «спонтанний» відноситься до його інстинктивної організації десь в архітектурному, ландшафтному або внутрішньому середовищі, що зазвичай характеризується невизначеним терміном експлуатації.

Так, дозвілля та розваги у дитячих розважальних закладах є цілісною одиницею і для решти родини. Залучення простору рекреаційних закладів для дітей та дорослих визначає його універсальність. У розважальних будівлях (кінотеатрах і театрах) ігрові зони розширюють функції таких закладів: у кінотеатрах – окрема кімната для перегляду мультфільмів, а в театрах – кімната для дитячих міні-вистав. Такий розважальний заклад служить не тільки для розваг дітей, а й має пізнавальний зміст.

Отже, за класифікацією Urban Land Institute (США), дитячий розважальний заклад – це об'єкт, який має три і більше самостійних функціональних цілей і отримує від них прибуток. Водночас це визначення не враховує соціально-культурне призначення розважального комплексу, а особливо його соціально-культурну ефективність.

Розважальні комплекси є досить складними і водночас унікальними об'єктами відпочинку. Численні функції, орієнтовані на дозвіллеву діяльність таких закладів, створюють різноманітні конфігурації. Крім того, процес

реалізації цих функцій здійснюється під постійним впливом зовнішніх факторів, що необхідно враховувати при аналізі діяльності таких установ.

Зважаючи на те, що в сучасній культурології немає робіт, які б охоплювали класифікацію розважальних центрів, вважаємо за доцільне розглянути «традиційні» підходи до типології культурно-дозвіллевих комплексів, розроблені науковцями та практиками у соціокультурній сфері, для використання від сьогодні.

Й. Тріш (Німеччина) систематизує дитячі розважальні заклади за критеріями:

- кількісний склад (від невеликої кількості осіб до численних міжнародних рухів);
- спрямованість діяльності (від внутрішньої роботи закладу до впливу на навколишнє середовище через навчання, розваги та відпочинок, профорієнтацію, соціокультурну діяльність);
- расові ознаки (від сільських, міських, районних закладів культури та відпочинку до міських і національних);
- функціональна особливість (від монофункціональних і спеціалізованих до багатофункціональних пристроїв);
- ознаки статі (однорідні та гетерогенні асоціації);
- соціальні орієнтації);
- зміст дозвіллевої діяльності (спортивні, музичні, релігійні, літературні об'єднання).

Аналітичний огляд дитячих розважальних закладів «Crazy Land» та «Дитяча планета» на Полтавщині. У 2016 році в Полтаві відкрито дитячий розважальний заклад «Дитяча планета» – дитячий розважальний комплекс для активного відпочинку ваших дітей, де спеціально обладнано понад 2000 м для розваг, відпочинку та незабутнього дня народження вашої дитини чи будь-якого іншого свята. Величезна батутна зона, єдина в Полтаві, надувні гірки, каруселі, багаторівневий лабіринт, тарзанка, пінопластові ями.

Відкритий у 2019 році дитячий розважальний центр Crazy Land – це місце сімейного відпочинку, де вся родина може поринути у різноманітні розваги та шоу, взяти участь у розвиваючих та творчих майстер-класах з дітьми, відпочити на зручних диванах за чашкою кави чи чогось іншого. смачно їсти. З нами ви завжди будете почувати себе як вдома, привітний персонал все зробить: аніматори пограють з дітьми, офіціанти швидко обслужать і врахують усі побажання гостей, професійні кухарі приготують якісні страви, які сподобаються і дітям, і дорослим.

Список використаних джерел :

1. Бондарчук Ю. С. Принципи проектування дитячого ігрового середовища в закладах громадського призначення. Дис... канд. мистецтв. Спеціальність 17.00.07 – дизайн. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2016. 310 арк.
2. Бочелюк В. Й. Дозвіллезнавство: навч. посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2006. 208 с.
3. Ернст Т. К. Принципи формування архітектурного середовища дитячих освітньо-виховних закладів: автореф. дис... канд. архітектури: 18.00.01. Київ, 2007. 20 с.
4. Петрова В. І. Розважальний комплекс в сучасній Україні: проблема типології. *Вісник маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія*, 2015, Вип. 10. С.140–145.

Тетяна Проценко

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

БІСЕРНЕ РУКОДІЛЛЯ ЯК ЗАСІБ ПРИЛУЧЕННЯ МОЛОДІ ДО УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Бісероплетіння являє собою різновид декоративно-ужиткового мистецтва з використанням для виготовлення виробів бісеру (перлів) штучного чи природного походження. Бісерне рукоділля належить до числа найбільш захоплюючих народних мистецтв, воно має багатовікову історію існування.

Школярі опановують у навчальному процесі різні технології, зокрема і технологію виготовлення виробів з бісеру. Згідно нині діючої програми трудового навчання навчання бісероплетінню та виготовлення пр. виробів з бісеру може здійснюватись з 5 по 9 клас [1].

Прилучення учнів до надбань національної культури можливе на уроках трудового навчання при вивченні різних видів декоративно-прикладного мистецтва, вивчення ними етнодизайну на кращих традиціях декоративно-прикладного мистецтва [2, с.457]. Цим питанням приділяли увагу педагогічно-науковці Є. Антонович, Л. Гриценко, Л. Оршанський, Ю. Срібна та ін.

Метою статті є аналіз можливостей прилучення молоді до української культури в процесі вивчення бісерного рукоділля як виду декоративно-прикладного мистецтва.

Звертаючись до історії бісероплетіння можна відмітити, що цей вид мистецтва виник давно, а його історія налічує майже 6 тисяч років. Спочатку

бісерне рукоділля було досить складним заняттям. Процес виготовлення бісеру виглядав так: необхідно було витягнути нитку із скломаси і обвити нею мідний стрижень; після цього стрижень виймали, а кожен намистину потрібно ще було обробити власноруч.

Ранній бісер був безбарвним та непрозорим, і лише згодом, коли техніка виготовлення матеріалу для бісероплетіння вдосконалилася, люди отримали можливість робити бісер прозорим, кольоровим та напівпрозорим.

Перша книга з бісероплетіння, яку побачив весь світ, нині зберігається у музеї Великобританії. Нині існує безліч популярної літератури з бісерного рукоділля. Щодо традицій українців у використанні бісеру для створення прикрас, то можна назвати праці Антоновича Є., Врочинської Г., Захарчук-Чугая Р., Станкевича М., Стельмашука Г., Федорчук О. та ін. [3–6].

Аналіз цих літературних джерел показав, що найбільш поширені українські бісерні прикраси – це «гердан» та «криза». А ще традиційними були такі – «крайки», «ланки», «драбинки», «рядки», «пупчики» тощо.

Школярів у навчальному процесі ознайомлюють з традиціями українського бісероплетіння, цей процес вимагає унаочнення. Ефективним є використання мультимедійних презентацій, відвідування музеїв краєзнавчого спрямування, де містяться кращі зразки автентичних бісерних оздоб.

На даний час з бісеру виготовляють (плетуть) різні аксесуари, прикраси, бісером вишивають картини та оздоблюють одяг. Крім бісеру у бісерному рукоділлі використовують стеклярус, паєтки, лелітки, намистинки.

У навчальному процесі учнів ознайомлюють з різноманітністю бісеру, вони вчаться працювати з ним, виготовляти прикраси та інші вироби. Існує велике різноманіття бісеру:

- прозорий бісер – отримують з кольорового скла. Він пропускає сонячне світло, гарно виглядає якщо у ньому є наплення будь-якого відтінку в отворі. Такий бісер здається подвійним, а виріб з ним виглядає об'ємним;
- перламутровий бісер – отримують шляхом нанесення на зовнішню поверхню бісеру перламутрового шару. При неякісному нанесенні перламутр стирається, а під ним залишається матовий бісер того ж кольору;
- матовий бісер – отримують з непрозорого скла чи з кераміки. Він не пропускає сонячного світла, а тому добре підкреслює форму виробу та контури вишитих елементів узору;
- намистинки – отримують зі скла, пластмаси чи каменю. Частіше мають круглу форму але бувають краплевидні, витягнуті у формі зернівки чи бочковидні. Поверхня намистинок буває гладкою та гранованою, блискучою та матовою.

Кольори в бісероплетінні також відіграють важливу роль. Здавна вважалося, що червоний колір – колір кохання. Кольори українських традиційних бісерних прикрас – зелений, червоний, жовтий, чорний, білий.

Обов'язково для початку роботи потрібно придбати необхідні матеріали для виготовлення виробу а також вибрати схеми для плетіння. Необхідними матеріалами є: бісер; спеціальні голки (№ 0); капронові нитки; гострі ножиці; схему візерунку. Для початку роботи рекомендується брати найпростіші схеми, оскільки це заняття не таке легке і в учнів на початковому етапі опанування роботи з бісером виникають певні труднощі.

Бісероплетіння як вид рукоділля вимагає від учнів посидючості, терпіння, у них поступово формується бажання удосконалювати свою майстерність, виготовляти все складніші за технологією вироби.

Таким чином, у навчальному процесі є можливість для прилучення шкільної молоді до надбань української культури в процесі вивчення бісерного рукоділля як виду декоративно-прикладного мистецтва. У школярів формується не лише почуття національної самосвідомості, але і розвивається естетичний кругозір та художній смак. Саме завдяки художнім смакам людина сама створює прекрасне в процесі творчої діяльності.

Список використаних джерел :

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів: Світ, 1993. 272 с.
2. Врочинська Г. В., Стельмащук Г. Г. Історія традиційних українських прикрас. Київ: Балтія-Друк, 2020. 184 с.: іл.
3. Кудря О. В. Особливості вивчення етнодизайну учнями на уроках трудового навчання. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції*. Кн. 3 : зб. наук. праць / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і наук. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. С. 457–458. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/15431>
4. Програма Трудового навчання для загальноосвітніх навчальних закладів, 5–9 класи. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-5-9-klas>
5. Федорчук О. Українські народні прикраси з бісеру. Львів: Свічадо, 2007. 120 с: з ілюстраціями.
6. Федорчук О. Художні вироби з бісеру в українському народному мистецтві: походження та розвиток традиції. *Народознавчі зошити*. 2011. № 4. С. 691–703.

Олександра Пятак

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Полтавського національного педагогічного

університету імені В. Г. Короленка

(науковий керівник – Р. Винничук)

(м. Полтава)

ОБРАЗ СОФІЇ КИЇВСЬКОЇ БЕЗСМЕРТНОГО СИМВОЛУ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ ТА ДУХОВНОСТІ У РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «ДИВО»

Сьогодні український народ переживає непрості часи. Після повномасштабного вторгнення РФ в Україну від бомбардувань та обстрілів постраждало багато об'єктів інфраструктури. Знищено і пошкоджено житлові будівлі, школи, лікарні, музеї, театри, навіть храми. Ворогу не знайомі поняття людяності, моральності, для нього не існує нічого святого. З 24 лютого вже щонайменше 116 споруд духовного значення зазнали руйнування внаслідок атак РФ, з них – 91 православний храм.

Зокрема внаслідок обстрілу в селі Ясногородка Київської області був зруйнований купол церкви та пошкоджений іконостас, після авіанальоту 12 березня постраждали будівля та приміщення Святогірської лаври на Луганщині, був пошкоджений Свято-Михайлівський собор у Маріуполі та безліч інших храмів. Великою втратою для культури також стало майже повне зруйнування музею імені Григорія Сковороди під Харковом.

Питання стійкості та непереможності українського духу та невмирущості духовної та культурної спадщини не є новим. Протягом усієї української історії безліч видатних діячів культури та мистецтва втілювали цю ідею в своїх творах. Розкрита ця тема і видатним українським письменником Павлом Загребельним у романі «Диво».

Павло Архипович Загребельний народився 25 серпня 1924 року в с. Солошине Кобеляцького району Полтавської губернії. В 1941 році, закінчивши десятирічну середню школу, не маючи повних сімнадцяти років, пішов добровольцем до армії. Був курсантом 2-го Київського артучилища, брав участь в обороні Києва, в серпні 1941 року був поранений. Після госпіталю знову військово училище, знову фронт, тяжке поранення в серпні 1942, після чого полон, і до лютого 1945 перебував у нацистських концтаборах смерті.

У 1945 працює у радянській військовій місії в Західній Німеччині. З 1946 року навчався на філологічному факультеті Дніпропетровського університету. По його закінченні (1951) – майже півтора десятиліття

журналістської роботи (в обласній дніпропетровській газеті, в журналі «Вітчизна» в Києві), поєднуваної з письменницькою працею.

В другій половині 50-х років П. Загребельним видані збірки оповідань «Учитель» (1957), «Новели морського узбережжя» (1958), повісті «Марево», «Там, де співають жайворонки» (1956), «Долина довгих снів» (1957), «Дума про невмирущого» (1957). У 1961–1963 рр. Загребельний працює головним редактором «Літературної газети» (пізніше – «Літературна Україна»), приблизно в цей же час з'явилися перші романи письменника: «Європа. Захід» (1960), «Спека» (1960).

Упродовж 60–70 років письменник створив більшу частину своїх романів, зокрема і найвагоміші з них: «День для прийдешнього» (1964), «Шепіт» (1966), «Добрий диявол» (1967), «Диво» (1968), трилогія «З погляду вічності» (1970), «Розгін» – романну будову з чотирьох книг: «Айгюль», «В напрямі протоки», «Ой крикнули дикі гуси», «Персоносфера»; «Левине серце» (продовженням «Левиного серця» став роман «Вигнання з раю» (1985)), «Переходимо до любові» (1971), «Намилена трава» (1974), «Євпраксія» (1975), «Південний комфорт» («Вітчизна», 1984), «Гопак із шибеницею».

Одним із значних здобутків української прози став роман «Диво» (1968) в якому органічно поєднується далеке минуле та сучасність. У центрі роману – Софія Київська, яка є безсмертним символом української державності та духовності.

Задум написати роман, події якого відбувалися б у часи Київської Русі, виник у П. Загребельного в 1961 році, ще під час роботи над «Днем для прийдешнього». Як зазначив сам автор: «...я хотів у цю книжку, суто сучасну, сказати б, гостро сучасну, вставити кілька розділів про Київ найдавніший, щоб поєднати духом історії будови минулого з сьогоднішнім... Ясна річ, розділи ті мали включати в себе щось про Софіївський собор, бо кого ж не хвилює ще й сьогодні ця найдавніша мистецька споруда, власне, найдавніша не лише на Україні, а на всій території, що колись іменувалася Київською Руссю».

П. Загребельний написав роман «Диво» за докладно дослідженими науковими джерелами, але як автор художнього образу, синтезував історичний прототип і власне бачення персонажа. Найдавніші державні, соціальні, культурні події відображені як в загальних картинах, так і в індивідуальних долях та характерах людей.

Є багато достовірних і художніх описів міст, передмість, споруд, картин природи. Письменник відверто й докладно розповідає про свої професійні секрети: «Поряд з процесом обдумування і виношування задуму іде процес накопичення знань, фактів, вивчення всього, що так чи інакше може бути корисним при написанні задуманої книги. На час стаєш немовби фахівцем у тій галузі знань і людської діяльності, до якої дотичний твій, ти мусиш знати в

тисячу разів більше, ніж напишеш про це, власне, знати безліч, здавалося б, зовсім непотрібних речей, інакше під час писання постійно будеш відчувати обмеженість, невпевненість, не будеш мати під рукою тієї свободи володіння матеріалом, яка тільки й приводить до справжніх літературних винаходів».

Автор зумів поєднати у своєму романі три різних епохи історії України: часи Київської Русі, Другої світової війни та 60-ті роки ХХ століття. А Софіївський Собор виступає як головний образ, що з'єднує між собою покоління, розповідаючи про минуле нашого народу.

У розділах роману, що присвячені періоду окупації нацистами Києва, а також мирному життю героїв у шістдесяті роки, усі персонажі так чи інакше пов'язані з собором. У роки Другої світової есеївець Шнурре за наказом фюрера хоче вивезти найкращі фрески для музею в гітлерівському Лінці. Учений історик Гордій Отава перешкоджає йому ціною власного життя. Син Гордія, також історик, настільки закоханий у собор, що не може відмовитися від цього дива навіть заради кохання.

Створений П. Загребельним образ Софії Київської проступає крізь імлу століть і втілює невмирущість духу українського народу. За довгу історію свого існування різні завойовники намагалися знищити це диво, та знову й знову поставав собор. Він «стояв уперто, несхитно, вічно, так ніби не будований був, а виріс із щедрот київської землі».

Вимисел в романі органічно переплітається з реальними історичними подіями. Зокрема будівництво Софіївського собору є реальною подією, а будівничий Сивоок – вигаданий герой.

Загребельний писав: «Письменникові іноді можливо потрапить до рук документ такої сили, що неминуче виникне бажання перенести його на сторінки роману чи повісті, побудувати цілий роман у цьому документі. Та коли не буде при цьому необхідного художнього переосмислення, коли письменник не виступить у ролі художника-творця, документ залишиться тим же, чим він був спочатку, і ніякого художнього твору ми не одержимо».

Сучасні вчені сходяться на тому, що собор споруджували й оздоблювали грецькі майстри спільно з місцевими людьми, які, навчаючись у перших, збагачували мистецтво і привносили в нього виразні риси давньоруської самотності.

Спираючись на логіку історичної науки, на психологічні припущення, щедра фантазія П. Загребельного спорудила могутній характер Сивоока – народного митця й мислителя, талановитого художника й архітектора. Створюючи Софію Київську, він використав традиції предків та досвід, набутий у Візантії. Сивоок – талановитий майстер мистецького подвигу, котрому віддав себе до останку: «Як же так? – думав Сивоок. – Адже це існує поза всім. Ні з чого з'являється раптом цілий світ. Хіба тут досить простого проведення

пензлем? Вкладати треба ціле своє суще, все своє життя, та ще й дещо поза тим – ось справжнє мистецтво!».

Для Сивоока істина й майстерність є нерозривні, і незадовго до загибелі він відкриє для себе найголовніше: «Бо що є мистецтво? Це могутній голос народу, що лунає з уст вибраних умільців. Я – сопілка в устах мого народу, і тільки йому підвладні пісні, що пролунають, народившись у мені».

Сивоок ніколи нікому не корився. Він служить не церкві, не князю, не боярам, а людям, які своєю працею прикрашають рідну землю. У процесі творення Сивоок наче самознищується – ось як метафорично цей стан описує автор: «Тепер зродилося в ньому щось ніби рослинне; мов рослини – квітками і листями, він тепер жив і промовляв до людей тільки барвами, і все для нього вкладалося в мову барви, він знову почав своє вмирання у творенні, спливав крізь кінці пальців на свої мозаїки, небаченим кольорами, він хотів би упіймати в барві й показати людям усе на світі: дівочий спів, пташиний політ, блимання зірок з чистого неба і сонце, сонце».

Увібрати розмаїття світу, щоб потім втілити його у фарбах – це і є та формула таїни художника, яку відкрив Павло Архипович Загребельний через образ Сивоока.

Список використаних джерел :

1. Головка В. В. Загребельний Павло Архипович. *Енциклопедія історії України : у 10 т.* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наукова думка, 2005. Т. 3 : Е – Й. 672 с. : іл.
2. Дончик В. Г. Загребельний Павло Архипович. *Енциклопедія сучасної України: у 30 т.* / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001–2020.
3. Загребельний Павло Архипович. *Митці України : Енциклопедичний довідник / упоряд. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; за ред. А. В. Кудрицького.* Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1992. С. 255.
4. Кунов В. К. Енциклопедичний словник «Світ людини у творах Павла Загребельного». Київ: ВУС, 2013. 490 с.

Софія Перехрест

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(науковий керівник – М. Белявська)
(м. Харків)*

ЗНАЧЕННЯ ЦЕНТРА ЖОРЖА ПОМПІДУ ПРИ ВИВЧЕННІ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВА

Музеї – багатофункціональні заклади соціальної інформації, призначені для збереження культурно-історичних і природничо-наукових цінностей, накопичення та поширення знань через вивчення і демонстрацію унікальних пам'яток матеріальної культури. Міжнародна рада музеїв (ICOM), Міжнародна рада з питань пам'яток і визначних місць (ICOMOS), Панєвропейська федерація культурної спадщини (Eurora Nostra) координують зусилля країн з проблем використання музеїв, пам'яток історії та культури в Європі та світі в цілому, що сприяє соціокультурному та економічному розвитку країн і регіонів, розвиває міжкультурний діалог.

Музей, що є природним простором для проведення змін в освіті засобами культури, виступає у ролі співорганізатора закладів освіти на шляху організації ефективного навчального середовища, формування в учнів та студентів емоційно-ціннісного ставлення до знань, подолання різних стереотипів та упереджень. Важливу роль у цьому процесі відіграють проведення різних форм музейної комунікації, організація музейної практики й підготовка майбутнього фахівця, здатного подолати традиційне мислення, ефективно моделювати навчальне середовище засобами музейної педагогіки для підвищення рівня засвоєння та інтеграції знань з різних галузей діяльності людини, створення спільноти навчання та ефективної комунікації [2].

Питання організації педагогічної діяльності музеїв були предметом досліджень науковців і педагогів різних часів. На початку ХХ ст. до них зверталися А. Бакушинський, D. Dewey, А. Зеленько, G. Kerschensteiner, A. Lichtwark, A. Reichwein, Н. Федоров, К. Foll, К. Frizen, G. Freudental та ін., які акцентували увагу на значенні педагогічної діяльності музеїв у контексті суспільного розвитку, можливості використання музею як освітнього майданчика, центру ідеологічних проєкцій.

Загальні питання організації педагогічної діяльності музеїв розкрито у наукових працях сучасних дослідників Г. Вішиної, Л. Гайди, М. Гнедовського, Л. Данилової, В. Дукельського, І. Калиниченко, О. Карпенко, Н. Ломової, Л. Макарової, Е. Медведевої, М. Нагорського, Л. Ордуханян, R. Pater, С. Пшеничної, І. Самсакової, J. Skutnik, Б. Столярова, О. Субботіної, С. Троянської, M. Szeląga, Л. Шляхтіної, М. Юхневич та ін., які науково

обґрунтовують теоретичні і практичні засади педагогічної діяльності в музеї у взаємодії академічної і неформальної освіти тощо.

Зарубіжні музеї ведуть пошук свого місця в багатоманітному культурному просторі. Музеї перетворюються на важливі осередки освіти і навчання, оскільки саме вони забезпечують доступ до національної культурної та природної спадщини людям різного фаху та віку. Вагомість цієї ролі базується на спроможності музеїв надавати громадськості інтерактивну, предметну та ідейну платформи для глибшого пізнання своєї етнічної ідентичності, нації та всього світу.

Париж відомий не тільки як столиця світової моди, а й як культурний центр з численними музеями, які запрошують досвідчених інтелектуалів, творчих особистостей та фахівців мистецтва. Почесне місце у списку обов'язкових відвідувань для сучасної, культурної та освіченої людини в Парижі займає Національний центр мистецтва та культури імені Жоржа Помпідю, що є яскравим зразком архітектури стилю хай-тек із візуальним акцентуванням інженерно-технічних характеристик об'єкта.

Жорж Помпідю, на честь якого названий один із найбільших у Європі культурних центрів, був не лише президентом П'ятої республіки, а й літературознавцем, учителем словесності, відомим поціновувачем мистецтва. Саме йому належала ідея створення багатофункціонального виставкового майданчика, де зможуть об'єднатися кращі творці сучасності та таланти-початківці. У 1969 році було оголошено конкурс на найкраще архітектурне рішення, в якому взяло участь понад 680 проектів із 49 країн. Міжнародна комісія віддала перше місце ідеї Річарда Роджерса (Велика Британія) та Ренцо Піано (Італія), що назавжди змінило загальноприйняте уявлення про те, як має виглядати художня галерея. Бажаючи створити щось відкрите та доступне, автори проекту позбавили будівлю звичної оболонки та зробили видимими всі комунікації цього складного організму. Усі технічні елементи, що зазвичай приховані всередині, були винесені на фасади і яскраво розфарбовані: опорні конструкції білого кольору, вентиляційні труби – синього, водогінні – зеленого, електропостачання – жовтого, ліфти й ескалатори – червоного.

Споруда, яку скорочено називають «Центр Помпідю» або «Бобур», міститься в історичному районі Бобур на правому березі річки Сени на схід від Лувру, займає прямокутний у плані квартал серед щільної багатоповерхової житлової забудови. Завдяки екстравагантному архітектурному вирішенню є домінантою в середовищі. Із західного боку прилягає прямокутна площа Ж. Помпідю. Перед південним фасадом – вузька витягнута площа Ігоря Стравінського, яку прикрашає екстравагантний фонтан, що складається з безлічі незвичайних металевих механізмів, які рухаються і обертаються за допомогою води [1].

Сучасники були вкрай незадоволені зовнішнім виглядом культурного центру, вважаючи, що він спотворює старовинний округ міста, порівнювали будівлю з нафтопереробним підприємством. Згодом, як і у випадку з Ейфелевою вежею, Центр Помпиду став однією з візитівок французької столиці.

Центр Помпиду включає низку організацій: Національний музей сучасного мистецтва, Центр промислового дизайну, Інститут дослідження і координації акустичних мистецтв і музики, публічну бібліотеку, виставкові, театральні й концертні зали, кінозали, ресторани й кафе, крамниці тощо. Підвальне приміщення – Майстерня Бранкузі (Atelier Brancusi), де зазвичай проводяться конференції, нестандартні вистави, дебати та інші заходи динамічної програми. Кінозали знаходяться на першому поверсі Центру Помпиду. Тут регулярно відбуваються покази ретроспектив, артхаусних фільмів, короткометражок, проводяться фестивалі різного масштабу. Публічна бібліотека займає другий та частину третього поверху. Тут зібрано мільйони книг, відео та аудіо про мистецтво, близько 2,5 тис. періодичних видань. Додатково обладнано місця для прослуховування, перегляду мультимедійних файлів. Оглядовий майданчик на даху Центру Помпиду дозволяє побачити захоплюючі панорами міста. Усі відвідувачі можуть помилуватися одразу кількома районами французької столиці: від Собору Паризької Богоматері до Монмартру [3].

На території центру розташовані дизайнерські бутіки Printemps та Flammarion arts bookstores, де можна придбати товари для творчості, сувеніри, книги з сучасного мистецтва та багато іншого.

Національний музей сучасного мистецтва входить в десятку найбільш відвідуваних музеїв візуального мистецтва в світі. Музей займає два поверхи в центрі – 4 та 5. У ньому представлена колекція з 60 тисяч експонатів таких напрямків як живопис, дизайн, архітектура, фотографія, інсталяція, відео та мультимедіа. Тут представлені як постійні, так і тимчасові експозиції, що постійно змінюються та поповнюються. На 5 поверсі центру представлені твори мистецтва, створені з 1905 по 1960 рік у різних манерах, що зародилися у першій половині 20 століття: фовізм (Анрі Матісс, Андре Дерен, Моріс де Вламінк); кубізм (Пабло Пікассо, Жорж Брак, Фернан Леже); орфізм (Соня Делоне); дадаїзм (Ганс Арп, Макс Ернст, Марсель Дюшан); експресіонізм (Амедео Модільяні, Василь Кандинський); баухаус і функціоналізм (Ле Корбюзьє, Якобус Ауд); сюрреалізм (Сальвадор Далі, Жуан Міро-і-Ферра) [4].

Для робіт, створених з 1960 року по наші дні, відведено 4-й поверх Центру Жоржа Помпиду. Тут можна побачити найсміливіші експерименти сучасного мистецтва, найновіші віяння у скульптурі, архітектурі, дизайні: поп-арт (Енді Воргол, Річард Гамільтон, Роберт Раушенберг); новий реалізм та інші напрямки, експериментальні скульптура, архітектура та дизайн (Ів Кляйн, Клас

Ольденбург, Крістіан Болтанскі, Даніель Бюрен, Ден Флавін, Філіп Старк, Жан Нувель, Домінік Перро) [4].

Періодично музей сучасного мистецтва влаштовує тимчасові виставки на 6 поверсі центру, присвячені новим роботам у сфері мистецтва або окремо взятим митцям.

Музей виступає потужним та дієвим засобом розширення сучасного освітнього простору через зразки матеріальної та духовної культури, що дає змогу розуміти освіту не лише як процес засвоєння знань, а соціокультурної адаптації на основі засвоєння досвіду минулих поколінь, залучення до загальнолюдських та національних цінностей.

Список використаних джерел :

1. Будівля Національного центру мистецтва й культури імені Жоржа Помпиду в Парижі URL: https://vue.gov.ua/Будівля_Національного_центру_мистецтва_й_культури_імені_Жоржа_Помпиду_в_Парижі (дата звернення: 17.03.2022).

2. Караманов О. В. Теорія і практика педагогічної діяльності музеїв в сучасному освітньому просторі України : дис. на здобуття наук. ступ. доктора пед. наук зі спеціальності 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки. Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Старобільськ, 2020. 485 с.

3. Центр Помпиду. URL: <https://wikiway.com/france/parizh/tsentr-pompidu/> (дата звернення: 17.03.2022).

Ольга Слухай

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

МЕТОДИКА НАПИСАННЯ СУЧАСНОГО СЦЕНАРІЮ

Концерти, святкові заходи, театральні вистави та інші культурно-масові дійства вже стали значною частиною дозвілленої діяльності майже кожної людини. Адже масові заходи задовольняють духовні потреби громадян, які є формами реалізації їх прав і свобод, а також соціального спілкування між людьми і способом вироблення єдності установок особистості, колективу і суспільства в цілому [1].

Важливу роль в успішному проведенні будь-якого заходу виконує сценарій – докладний літературний опис дії, призначений для постановки на

сценічному майданчику, на основі якого створюються театралізована вистава, свято, масове видовище або будь-який інший захід. Це повністю продумана програма, яка включає в себе величезну кількість пунктів і дрібниць [2].

Написання сучасного сценарію потребує спеціальної підготовки – вивчення матеріалу, інформаційних джерел, планів тощо. Загальноновизнана методика написання сценарію складається з кількох етапів. Спершу формується головна думка автора, що називається авторською ідеєю. З неї починається пошук конфлікту майбутньої вистави, для чого ретельно відбираються події з життя [3].

Вихідними точками початку роботи над сценарієм є тема та ідея. Тема – це коло життєвих подій, явищ, відібраних і освітлених автором. Ідея – це основна думка, оцінка зображуваних подій. Тема зазвичай задана з самого початку, а до ідеї, як до загального головного висновку, сценаристові треба ще поступово підвести учасників і глядачів програми. Потрібно заохотити до активного сприйняття дії, змусити кожного стати учасником події і самому осмислити ідею [2].

Одним з важливих пунктів розробки сценарію є вибір літературного матеріалу. Як вихідний матеріал виступають виражальні засоби на основі самого життя, фактичний матеріал, герої, в тому числі й аудиторія, конкретна вихідна реальна ситуація.

Одне із завдань сценариста заходу полягає в тому, щоб створити оригінальний художньо-освітній твір шляхом поєднання різних виражальних засобів: віршів, музики, пісень, фрагментів з вистав та кінофільмів в єдину логічну композицію, підпорядковану загальному задуму, темі, ідеї. Змістовний матеріал сценарію має документальну й художню основу, поєднуючи інформаційні та видовищні компоненти, а спосіб його обробки тяжіє до публіцистичності оскільки тематика програм має яскраво виражене соціальне забарвлення. Організація спілкування також «закладається» у структуру сценарію, використовуючи прийоми активізації учасників програми [2].

Сценарій пишеться для конкретного глядача. Отже, окремим підпунктом можна також вказати й особливості вікової категорії. Значної уваги потребують заходи для дітей. Під час підготовки дитячих програм необхідно серйозно підходити до підбору літературного матеріалу. У ньому не повинно бути складних фраз, слів, наукової термінології інакше діти не зрозуміють сенсу сценарію. Так само потрібно включати в сценарій ігрові моменти, дитячі та тематичні вірші, приказки, цитати з відомих творів. Важливу роль відіграє музичне оформлення заходу.

Наступним кроком є продумування композиції сценарію, тобто послідовна реалізація конфлікту, сюжету в сценічній дії. Завдання композиційної побудови полягає в тому щоб з'єднати всі елементи сценарію в єдине ціле. Від того,

наскільки елементи будуть гармоніювати між собою, взаємодіяти в сюжетній конструкції і доповнювати один одного, залежить емоційне й естетичне сприйняття її глядацькою аудиторією [2]. Основними її компонентами є: експозиція – введення в дію, коротка розповідь про події, що передували виникненню конфлікту; зав'язка – початок боротьби; основна дія – розвиток теми; кульмінація – найвища точка спору; розв'язка – вирішення конфлікту.

Таким чином, створення сценарію – це складний творчий процес. Автору необхідно так поєднати всі компоненти, щоб в результаті виникло цілісне дійство. Захід, організований та проведений чітко за сценарієм, справляє враження зрозумілого і завершеного цілого.

Список використаних джерел :

1. Поняття масових заходів, їх види. URL : <http://um.co.ua/10/10-14/10-146528.html>
2. Сценарій як літературно-режисерська розробка заходу. URL : https://ua-referat.com/Сценарій_як_літературно-режисерська_розробка_заходи
3. Бараніченко П. О. Сучасні технології створення сценарію. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. Вип. 37. С. 227–235.

Мелана Сокол

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

СВЯТКОВІ ПРОЯВИ БУДЕННОГО ЖИТТЯ В КАРТИНАХ КОСТЯНТИНА ТРУТОВСЬКОГО

Художньо-мистецька спадщина Костянтина Трутовського, що присвячена Україні та українському населенню, величезна. Відвідуючи заняття в Петербурзькій Академії мистецтв як вільний слухач, художник з великим задоволенням відтворював та інтерпретував мотиви побуту, традицій та звичаїв українського народу, збагачуючи та наповнюючи високою поетичністю, творчістю навіть невибагливі сюжети та сцени.

Розповідаючи про безмежну кількість вражень, набутих в Україні, він підкреслював: «Я знаходжу тут те, чого не дає жодна академія в світі...». Уміння вдивлятися в сучасний йому побут українського народу і перетворювати побачене в художні образи характерно відобразилося в картині «Одягають вінок».



В Україні здавна існував народний звичай: молоді дівчата прикрашали голови вінками із живих квітів. На картині «Одягають вінок» художник зображує жартівливий момент: молода мати або сестра прибирає квітами малу дівчинку, одягнуту в святковий одяг і намисто. Йде гра в дорослу – мала запишалася й засоромилася. За прибиранням із серйозним виглядом спостерігає хлопчик [6, с. 321].

Мале дівча – змістовий центр картини – сидить схрестивши босі ніжки, однією рукою спирається на пеньок, а іншою торкається численних ниток намиста на шії. Вродливу голівку україночка тримає рівно, сором'язливо опустилши очі. На її щічках палахкотить рум'янець.

Постаті дитини і старшої українки зображені на фоні затіненого хатою подвір'я, тому й такими сліпучо-білими видаються їхні сорочки. Очевидно, сонце зійшло ліворуч, про це свідчить світла смуга на небі, яке виписане в ніжних пастельних тонах. Теплі відблиски лежать на траві, на плетеному тину праворуч, на соняшниках, що сягають неба [5, с. 1105].

Жінка чи дівчина, яка прикрашає голову дитини квітами, становить композиційний центр художнього полотна. Оскільки всі постаті зображені на повен зріст поряд з тином, високими стеблами соняхів, то виникає відчуття величч зображуваного, певної його іконописності.

У побутову сценку з життя української сільської сім'ї художник вклав повагу, теплі почуття, лагідність. Разом з тим, дана картина є розповіддю та зображенням прекрасного світу, у якому поряд з поетичною піснею, серед вишивання, ткання, кераміки й іншого художньо-декоративного побутового начиння минало життя українського селянина.

У картині «На кладці» на фоні луків з соковитою травою зображено зустріч парубка з дівчиною за селом. Якщо аналізувати більш докладно – художник зображує залицяння слобожанської молоді. Один з юнаків сидить на

кладці, перекриваючи дорогу. Дівчина, пробує пройти через кладку, подолавши перешкоду, але парубок її не пускає. Дівчина весело сміється, забираючи у хлопця шапку, погрожує молодому парубкові вербовою гілкою. На другому ж плані бачимо ще одну пару – хлопець тримає на руках дівчину. Очевидно, що такий спосіб стає в нагоді парубкові, щоб перенести дівчину через потічок на інший бік.



Саме цей сюжет художник К.О. Трутовський з гумором повторює у малюнку «Перерване побачення»: дівчина, що йшла з відрами по воду, зустріла коханого хлопця, зупинилася біля свого двору. А тим часом з двору вийшов батько дівчини, побачивши якого, вона заховалася за хвіртку, а дерев'яні цебри з коромислом залишила на вулиці. Розгублений юнак не знає, що сказати чоловікові, про що вести з ним мову [1, с. 257].

Картина «В місячну ніч» належить до тих творів К. О. Трутовського, що створені художником як присвята та увіковічення зображення життєвих ситуацій та розважальних моментів сільської молоді. Велика кількість таких картин з'явилася з-під пензля митця в 70-х рр. (численні варіанти сюжетів на мотиви «Побачення», «На кладці», «Біля тину» тощо).

В основу картини «В місячну ніч» покладено простий та забавний, разом з тим, глибоко поетичний сюжет: двоє дівчат, які святково одягнені, з лукавими посмішками на обличчях відштовхують від берега річечки чи ставочка човен, де заснув молодий вродливий хлопець [4, с. 28].



Зображений момент відбувається на фоні майстерно намальованого художником сільського пейзажу. Місячне яскраве світло з зеленкувато-сріблястими відблисками вихоплює з темряви частинку типової української хатини з двома віконцями, місячне сяйво відблисками грає на блузках дівчат і сорочці хлопця.

У картині К. О. Трутовського все, в повному розумінні цього слова, живописне, мальовниче: і стрункі постаті дівчат, і хатина зі світлими вогниками віконець, і темні силуети дерев на фоні небесного простору. Дослідники художніх, письменницьких творчих доробків небезпідставно відзначають спорідненість цього твору К. О. Трутовського з українськими повістями Миколи Гоголя, пейзажами Архипа Куїнджі, які з такою ж художньою силою поетизують прекрасні, чарівні українські ночі [2, с. 678].

Картина «Біля тину» була написана художником у 1863 році. Це не тільки хвилююча, а й правдива розповідь про побачення закоханих, не тільки перший подих любові, а й нові відчуття першого почуття. Цей твір і до сьогодні викликає непідробний інтерес у глядачів, картина вражає високою майстерністю зображення, виконання художніх елементів, виразністю сюжету. Митець в даному творі використовує улюблений композиційний прийом: просте розташування фігур, які представлені крупним планом на фоні пейзажу. У погожий літній день, під чистим блакитно-синім небом, серед буйної зелені біля тину зустрілися хлопець і дівчина – молоді, красиві, осяяні коханням [3, с. 121].



Пейзаж, як завжди у К. О. Трутовського, виступає дієвим компонентом мистецького твору, він об'єднаний в єдине ціле з фігурами героїв. Вдалині під теплим сонцем дрімає річка, замріяно стоять густі ліси. Святкові барви українського одягу вдало поєднуються з блакиттю неба і зеленню трав. Варто зауважити, що колір у даній картині не тільки несе смислове навантаження, а й створює оптимістичний мажорний настрій.

Жива, реалістична, невігадлива картина здається вихопленою з самої дійсності, яка є характерною для України другої половини XIX століття. Крім того, картина Костянтина Олександровича Трутовського «Біла тину» має велике художнє, історичне і етнографічне значення. Вона є однією з кращих живописних робіт, створених художником у 1860-х роках на тему життя українського селянства.

Таким чином, свято, що панувало у душі художника, відобразилося і в його картинах, завжди наповнених лагідним сонячним світлом. Дивлячись на них, глядач заряджається справжньою радістю, і саме тому ідеальний захоплений світ, створений Трутовським у живописі, заслуговує на пильну увагу.

Список використаних джерел :

1. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини XIX – початку XX століття. Київ; Одеса: Либідь, 2018. 312 с.
2. Ковпаненко Н. Г. Трутовський Костянтин Олександрович. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наукова думка, 2013. Т. 10. 784 с.
3. Лекції з історії світової та вітчизняної культури: Навч. посібник. Вид. 2-ге, перероб. і доп. / за ред. А. Яртися та В. Мельника. Львів: Світ, 2016. С. 88–124.

4. Міляєва Л. К. О. Трутовський : нарис про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1955. 36 с.
5. Рубан В. В. Образотворче мистецтво / Історія української культури у 5 т. Том 4. Книга 2. Київ : Наукова думка, 2015. 1293 с.
6. Трутовський Костянтин Олександрович. *Шевченківська енциклопедія*. Т.6: Т–Я : у 6 т. / гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. С. 320–321.

Вікторія Солом'яна

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

РАЙОННІ МУЗЕЇ ЯК ОСЕРЕДКИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Щоденно десятки тисяч громадян України, іноземні туристи, прагнучи збагатити свої знання, зустрітися з прекрасним, відвідують музеї. Музеї дають змогу побувати в давньому минулому, побачити сьогодення людства, його здобутки і навіть заглянути у майбутнє. У музеях України дбайливо зібрано і зберігається все, що нам, українцям, дороге, що є гордістю нашого народу, і це закономірно: адже не вартий майбутнього той народ, який не цінує свого минулого.

Термін «музей» в перекладі з грецької мови означає місце, присвячене музам, дочкам богині пам'яті Мнемозити. Вважаючи їх покровительками науки і мистецтва, греки будували на їхню честь храми, які називали музейонами. Саме звідси й походить термін «музей».

Музей є унікальним культурним інститутом, що існує в своїй класичній формі трохи більше трьох сторіч. Лишень це доводить, що умови його виникнення залежали від багатьох факторів, загальних для розвитку культури. Отже, існували часи, коли культура не потребувала музею, коли були інші носії інформації, що в достатньому обсязі виконували функцію культурної комунікації. Так було в традиційних, ритуальних, культових суспільствах, де відбувалось накопичення цінностей, що склали потім матеріал музею, але не існувало потреби у вивченні й передачі інформації, що була в них закладена, тобто власне у музеї. Інформація передавалась по каналах міфу, традиції, культу. Так було і в системах, де існували усталені, позачасові цінності, де інформація набувала статичного вигляду й також не потребувала додаткової фіксації (наприклад, середньовічна християнська традиція). Музеї з'являються у нові

часи внаслідок розкладу усталених систем, норм і традицій, багато з них своїм виникненням безпосередньо зобов'язані протестантизму, а музейний бум ХХ сторіччя яскраво свідчить про залежність кількості музеїв від кількості інформації.

Функції музею доволі складні, а форми діяльності різноманітні. Музеї мають багато особливостей і специфічних рис, які зумовлюють їхні наукові, культурно-освітні функції і зближують з відповідними закладами.

Найголовніша особливість музеїв полягає в тому, що вони збирають, вивчають та експонують першоджерела або оригінали, тобто пам'ятки, які безпосередньо пов'язані з розвитком природи, життям людського суспільства. За цією особливістю музеї близькі до науково-дослідних установ, які також вивчають (у своїх аспектах) першоджерела.

Друга особливість музеїв полягає в тому, що вони працюють над дуже різноманітними першоджерелами – використовують геологічні, палеонтологічні, зоологічні, антропологічні та інші природничі колекції, пам'ятки матеріальної культури (знаряддя праці, інструменти, ремісничі вироби, зброю, побутові речі тощо), пам'ятки духовної культури (твори живопису, графіки, скульптури, декоративного мистецтва тощо), а також рукописні та друковані документи, книги. Види і форми першоджерел надзвичайно різноманітні, кількість їх величезна.

Третьою особливістю музеїв є те, що вони використовують свої фонди для популяризації першоджерел – показу їх в експозиційних залах, на спеціальних виставках, за допомогою екскурсій, лекцій або інших видів інформування.

Специфіка музеїв виявляється також у тому, що в їхній діяльності науково-дослідні й освітні функції тісно поєднуються. Збираючи першоджерела, створюючи таким чином джерельну базу для наукових досліджень і проводячи власні дослідження, музеї водночас займаються широкою популяризаторською діяльністю.

Науково-дослідна робота є основою діяльності музеїв, кожного виду зокрема. Організація всієї діяльності музеїв на науковій основі – головне досягнення музеезнавства.

В сучасній музейній практиці досить активно проводяться дослідження, які дають можливість вивчення й аналізу музейної аудиторії за різними аспектами. Вивчаються вікові та соціальні характеристики, вплив музею на формування світогляду та накопичення знань як учнівської молоді і школярів, так і дорослих відвідувачів, фактори впливу на показники відвідування, зміни вподобань сучасного відвідувача і т. ін. Завданням дослідження було розглянути організовану музейну аудиторію шкільного віку та учнівської молоді. Ця категорія завжди давала високий відсоток відвідувань від загальної маси відвідувачів (50–70%). На активність відвідування музею зазначеною аудиторією

впливає багато факторів: навчальний процес, зацікавленість педагога, місцезнаходження навчального закладу, навіть погода і т. ін.

Основною метою діяльності музею є залучення громадян та всіх бажаючих юридичних осіб до національної та світової культурно-мистецької і історичної спадщини, задоволення інтелектуальних, культурно-естетичних та загальноосвітніх потреб розвитку суспільства, для сприяння національному піднесенню і духовному розвитку держави.

Музейна справа — це спеціальна галузь культурно-освітньої та наукової діяльності, яка здійснюється музеями щодо комплектування, збереження, вивчення і використання пам'яток природи, матеріальної і духовної культури.

Музейна справа уособлює національну музейну політику, музеєзнавство і музейну практику.

Музей для здійснення свого головного завдання має право в установленому порядку:

- будувати, створювати і відкривати експозиційні майданчики та зали, парки скульптури та мистецькі галереї, інформаційно-виставочні, рекреаційно-відновлювальні зали і комплекси, кіоски, буфети, магазини, кафе та інші об'єкти для задоволення інтелектуальних, культурно-естетичних та загальноосвітніх потреб розвитку громадян;

- готувати і проводити тематичні, інформаційно-виставочні, літературно-художні та інші програми;

- демонструвати кіно- і відеофільми;

- на території, відведеній для Музею, може бути здійснюватись експозиційна, наукова, рекреаційна та господарська діяльність;

- конструювати, будувати, створювати, встановлювати і монтувати різноманітні комплекси для культурного відпочинку громадян;

Важлива умова для створення музею — це поява публіки. Вся історія виникнення й розвитку музеїв є свідченням цього. Ідеологічні пасажі про те, що існували часи, коли музеї були фортецями, недоступними для широких мас, що прагнули лишень проникнути в ці храми муз, спростовуються історичним матеріалом, що вказує, здебільшого на те, що процес відкриття музеїв широкому загалу (й взагалі перетворення приватної колекції в публічний музей) відбувався паралельно з процесом виникнення такої публіки.

Головним завданням музеїв України в наш час є їх інтеграція з європейським і світовим музейництвом, нові форми співпраці, обмін інформацією. Зрозуміло, що самотужки музеям це не під силу, насамперед, через відсутність відповідної технічної бази та фахівців певної кваліфікації.

Звичайно, українські музеї володіють величезною кількістю експонатів та історичних даних. Їх фонди є безцінним надбанням українського народу, тут

зберігаються раритети європейської і світової культури, що, без сумніву, викликає значний інтерес до ознайомлення з ними, зокрема й через Internet.

Список використаних джерел :

1. Google запустив 3D-тури музеями України просто неба. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-technology/2268816-google-zapustiv-3dturimuzeami-ukraini-prosto-neba.html>

2. Белікова М. В. Запровадження інноваційних технологій в музеях України. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2015. Вип. 43. С. 326–330.

3. Салата О. О. Еволюція музею як соціокультурного інституту в умовах глобалізації. *Сумська старовина*. 2013. № XL. С. 15–157.

Анастасія Стародубцева

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

ПЕРШІ КІНОТЕАТРИ В УКРАЇНІ

Поява спеціально обладнаних постійних місць для демонстрації фільмів пов'язана з зростаючим інтересом публіки до кінематографу, що спостерігається з середини 90-х років XIX століття. Перші стаціонарні кінотеатри з'являються в Одесі, Ялті, Києві і Харкові [3, с. 7].

На початку 1904 року в Одесі постають кінотеатри у Міському саду, на Гаванній вулиці та на Грецькій площі. А. Розенблат відкриває кінотеатр у дерев'яному приміщенні на Великій Арнаутській, а І. Готліб відкрив свій кінотеатр на перехресті Дерибасівської і Гаванної. На Єкатерининській вулиці, кінотеатр «Ілізіон» відкриває М. Н. Шевченко. У 1905 році двоє одеситів Ананьєв і Кишлалов відкривають ще два стаціонарні кінотеатри: перший на місці кабаре Макарова із виходом на Дерибасівську, а другий – у приміщенні ілюзіону на Гаванній. А Розенблат переносить свій заклад до готелю «Франція». Отже, станом на кінець 1905-го року, в Одесі працювали чотири стаціонарні кінотеатри [4, с. 38–42].

У 1904 році в Сімферополі І. А. Фільцер у будівлі Ф. Ф. Шнейдера відкриває кінотеатр «Боян». У Ялті одесит Павло Чепаті відкриває перший стаціонарний кінотеатр «Ялтинський Ілюзіон». У цей же час у Феодосії у будівлі готелю «Європейський» відкривається кінематограф «Ілюзіон». У 1905–

1906 роках кінотеатри відкриваються у Києві, Харкові й інших містах України. У Львові перші стаціонарні кінотеатри з'являються у 1905–1907 роках. У Полтаві в 1906 році в Петрівському сквері, у спеціально збудованій будівлі відкрився «Електрооригінал біоскоп» демонстратора Георга Карповича Зайлера [4, с. 60].

З кожним роком у великих містах на території України починають все більше з'являються кінотеатри. Це зумовлено тим, що кінематограф стає досить прибутковою справою і заможні люди починають цікавитися цим видом мистецтва. Вони закупували фільми, устаткування і відкривали кінотеатри. Так, у 1912 році у Києві стабільно функціонують понад 25 кінотеатрів, в Одесі – 18, в Харкові – 12, у Львові – 20, і ці цифри зростали з кожним роком.

Але, нажаль не всі вони відповідали нормам протипожежної безпеки. Більшість з київських кінотеатрів не відповідали нормативам протипожежної безпеки. А про плачевний стан одеських кінотеатрів неодноразово писали в пресі. Звичайно було вжито багато заходів, для запобігання порушення цих норм, але все одно було багато випадків пожеж в кінотеатрах, через несумлінне ставлення до роботи кіномеханіків. Згодом власники кінотеатрів намагаються «окультурити» свої заклади, починають облаштовувати приміщення, декорувати їх. Власники намагаються перевершити один одного в оригінальності [1]. У середині 1900-х років було розроблено низку правил для сталого функціонування кінотеатрів. У 75 пунктах чітко розписано все до найменших деталей: яких розмірів повинні бути приміщення, як необхідно забезпечувати пожежну безпеку, як зберігати плівку тощо [4, с. 74–75].

У 1909–1914 роках на зміну ілюзіонам, де були відсутні елементарні зручності для глядача і техніка безпеки, стали будувати спеціальні кінотеатри. В них починають з'являтися похилі поли, зручні крісла, почали дотримуватися правил пожежної безпеки, спеціальна відстань між рядами й стінами, облаштовувалася вентиляція і було не менше двох запасних виходів. Прикладом такого кінотеатру можна назвати павільйон-ілюзіон «Гігант» на 600 місць, який був відкритий 15 травня 1910 року у Одесі. Але найбільшим в Одесі був театр-ілюзіон «Просвіта» (680 місць), що відкрився у 1914 році [2].

Список використаних джерел :

1. Журов Г. В. Розвиток українського кіномистецтва. Київ, 1958. 44 с.
2. Ілляшенко В. В. Історія українського кіномистецтва. 1893–2003. Київ, 2004. 315 с.
3. Ландесман М. Так починалося кіно: Розповіді про дожовтневий кінематограф. Київ: Мистецтво, 1972. 134 с.
4. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Київ, 2018. С. 22–170.

Таїсія Тарасовська

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

ПОРТРЕТНИЙ ЖАНР У СПАДКУ СВІТЛАНИ ЧОРНОЇ

Світлана Володимирівна Чорна (уроджена Макаренко) народилася 10 квітня 1940 року в місті Полтава, член Національної спілки художників, заслужений художник України. Менше всього художниця писала портрети, вони виходили у неї не дуже гарними та професійними, якщо порівнювати з полотнами в жанрі натюрморт. Але навіть в портреті головним для мисткині залишається колір та товсті чорні лінії. Ось одне з таких полотен, яке має назву «Старенька».



Робота написана на полотні олією, розміри картини складають 90х60. Головним персонажем на полотні є старенька, бабуся зображена з платком на голові, він зображений об'ємним, а отже теплий. Достатньо цікаво підібрані кольори. Картина поділена на дві сторони ліва холодна, а права тепла, і всі вони ніби обіймають лице старенької. Ліва сторона має в собі відтінки зеленого, коричневого та синього, а от права вже має жовті та червоні які в деяких місцях переходять трішки в рожевий, також зелений але тепліший. Якщо подивитися на роботу в цілому то бачимо що контур виділений контрастним темним кольором, в деяких місцях лінії різкі. Інтересно зображений нижній правий кут, ніби китиці платка почали розсіюватися, здається що людина потроху починає зникати у світлі. Старенька зображена холодно-світлими відтінками зелено-голубий та

фіолетовий. Зморшки також чітко виділені контуром. Очі сумні а посмішка старенької тільки підсилює ефект картини. А саме якийсь дисонанс, відчуття тривоги.

Ще один портрет в колекції художниці має назву «Подруга Ліля» написана 1978 р. Полотно виконане на полотні олійними фарбами, розміри полотна не відомі. Полотно представлено у чорно-білому варіанті, на жаль оцінити колористику полотна неможливо, не відомо де знаходиться оригінал картини. На полотні зображена жінка у віці, з короткою але пишною зачіскою, очі втомлені, та бачили не мало, вимальовується ледь помітна посмішка, чітко окреслені зморшки. Людина сидить опутивши плечі в перед. Людина за характером добра, полотно не передає негативних емоцій. Хоч полотно зараз у чорно-білому варіанті, ми можемо чітко подивитися де розставлені світлі тіні, найсвітлішою частиною є лице на якому і акцентована вся увага. Художниця не професійно малювала портрети, але завжди передавала стан, емоцію та сам характер людини.



Особливості стилю Світлани Володимирівни Чорної, ефект розпливчастості та плавні мазки пензлика, іноді грубішою роботу робить чорний контур полотна, яким виділяється об'єкт написання. На художницю дуже впливав емоційний стан у створенні полотен. Мисткиня працювала зазвичай у яскравих кольорах, та складала іноді незвичні композиції. Часто писала полотна з уяви, не заради грошей. У жанрі пейзаж написані або історичні будівлі для історії, чи будівлі які мали якесь значення для мисткині. У портретах художниця зображували подруг, та знайомих бабусь. Полотна впливають на настрій спостерігача, завдяки прийому з кольорами.

Список використаних джерел :

1. Світлана Чорна. Живопис: каталог виставки. Полтава, 1996. 12 с.
2. Світлана Чорна. Каталог. Полтава, 2005. 5 с.
3. Світлана Чорна. *Край. Обласна щомісячна інформаційна краєзнавча газета.* 2007. №35. С. 5.
4. Художники Полтавщини. Світлана Чорна каталог. Полтава: ТОВ «АСМІ», 2010. 15 с.

Ігор Тетянін

*здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка,
викладач Лозівського фахового
вищого коледжу мистецтв
(науковий керівник – Р. Винничук)
(м. Лозова)*

ПРОБЛЕМАТИКА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ

Війна росії проти України – це війна за ідентичність, частиною якої є культурна спадщина. Як Україна, і зокрема Львів, зберігає пам'ятки, цитуючи Андрія Салюка – голову Львівської обласної організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури.

У 1954 році була ухвалена Гаазька конвенція (про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту – прим. ред.) – так званий блакитний щит, який запропонував ICOMOS'ом (International Council on Monuments and Sites, Міжнародна рада з охорони пам'яток та історичних місць – прим. ред.).

У багатьох країнах блакитний щит прийнятий як основна система ознакування пам'яток архітектури.

Московія веде війну не просто за територію, не за природні ресурси. Вони ведуть війну світоглядну і війну за культурну спадщину. Якусь частину культурної спадщини вони хочуть знищити, а якусь – присвоїти.

Їх цікавить культурна спадщина, пам'ятки, які мають древнє походження. Наприклад, Софія Київська, Києво-Печерська лавра. Вони хочуть захопити території з цими культурними об'єктами, аби демонструвати, що ці культурні об'єкти їм належать, і саме тому вони мають право претендувати на цю культурну спадщину, мають право називатися, наприклад, спадкоємцями Київської Русі.

Упродовж сотень років Московія вивозила козацькі клейноди, вивозила останки князів. Це робили нібито для досліджень. Вивозили або в Петербург, або в Москву. І жодного разу нічого не повернулося. Наприклад, для досліджень в часи СРСР вивезли останки Ярослава Мудрого, які нібито повернули в 1940 році, однак щодо того, чи справді їх вивезли з Росії, досі точаться дискусії. А козацькі клейноди вивезли, зокрема, після зруйнування Запорізької Січі у 1775 році.

Андрій Боголюбський – князь XII сторіччя, син Юрія Долгорукого, який викрав її з Вишгорода, і вона зараз там називається Володимирською Богородицею. Московити хотіли показати, що вони мають корені з древньої Русі. Інші речі, які не вкладаються в їхній контекст, контекст русского міра, вони хочуть знищувати.

Хочуть показати, що ніколи не існувало української мови або вона не мала ніякої спорідненості з давньоруською мовою, і що саме вони є спадкоємцями. Тому весь рускій мір передбачає цілковиту, тотальну русифікацію і Білорусі, й України.

Це війна з культурною спадщину...

Марія Примаченко – українська народна художниця XX сторіччя, працювала в жанрі «наївного мистецтва». спалювали цільово. Це не була ситуація, коли палили всі хати і разом з ними спалили музей. Було спалено конкретно цей об'єкт.

Справді, вони неодноразово говорили про привласнення історії Київської Русі. Але давні міста (наприклад, Чернігів) зруйновані вщент. Так само зруйнований будинок Архипа Куїнджі, якого росіяни привласнили собі. Також прострелений Шевченко (йдеться про обстріл пам'ятника Тарасу Шевченку в Бородянці російськими військовими – прим. ред.).

Вітражі для храму спроектував в 1920-х рр. український художник Петро Холодний. Треба закрити вітражі Петра Холодного.

Пам'ятник Рішельє в Одесі маленький, камерний, його можна захистити. Але, наприклад, пам'ятник святому Володимиру в Києві [2].

Обласна військова адміністрація показала фото Національного музею Григорія Сковороди у Харківській області, який російські загарбники знищили уночі на 7 травня. За словами Синегубова, росіяни обстріляли музей о 23 годині. Приміщення фактично знищене, але найцінніші експонати колекції вдалося врятувати, їх перемістили заздалегідь в безпечне місце.

За словами Ткаченка А.В. на зараз збереження архівного фонду Макаренка в Харкові в пріоритеті, його було сховано в сховищах в центрі міста.

У московитів йшлося про придворну культуру. Тоді коли у нас в кожному селі... Всі ми знаємо Петриківський розпис. Але манера розпису квітами всередині в хаті була в кожному регіоні. І сусідні регіони відрізнялися.

Архітектура відображає ментальність народу, країни, міста. Це історична тканина, необхідна для формування культури і культурного виховання майбутніх поколінь.

Як казав професор Кшиштоф Павловський – экс-президент польського бюро ICOMOS, експерт UNESCO., найважливіше – переконати людей, що це робити треба.

До Черчилля прийшли, щоб підписати бюджет на рік. І він коли підписував, побачив, що на пункті «культура» – прочерк. Він каже: «Чому на культуру немає бюджету?» Йому відповідають: «У нас же зараз війна». – «А за що ж ми тоді боремося?»

Ми воюємо, щоб зберегти нашу культуру [1].

Список використаних джерел :

1. Логвиненко Б., Яблучна А., Понеділок Н. Зберегти культуру Одеси під час війни. URL: <https://ukrainer.net/kultura-odesy/>.

2. Павлишин О. Ми воюємо, щоб зберегти нашу культуру»: охорона спадщини під час війни – інтерв'ю з Андрієм Салюком. URL: <https://kunsht.com.ua/mi-vouyuyemo-shhob-zberegti-nashu-kulturu-oxorona-spadshhini-pid-chas-vijni-%E2%80%92-intervyu-z-andriyem-salyukom/>

Анжеліка Ткачук

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

ПОЄДНАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА МИСТЕЦЬКОГО У ТВОРЧОСТІ ПРЕДСТАВНИКІВ ЗАКАРПАТСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ

Закарпатська школа живопису з часів свого заснування і до сьогодні демонструє європейськість у своїх манерах, проявах, ідеях і настроях. Вона багата на талановитих авторів, яскраві барви, динамічну ритміку і багатство народної культури. Історико-мистецтвознавчі дослідження доводять, що глибокий потенціал для формування закарпатської школи живопису створився на основі напрацьованого віками історико-культурного багатства народного мистецтва різних проявів [2].

Кожна мистецька школа має свою історію, яка складається з часів злетів і напруги. Ці коливання безпосередньо залежать від державної атмосфери та

історичних подій. Для усвідомлення повної картини цієї багатогранної закарпатської школи живопису необхідно розглянути її витoki та передумови виникнення.

На думку дослідників, унікальний феномен «закарпатської школи живопису», як самобутнє явище, почала формуватися в 1920-х роках. Саме в цей час в мистецтві багатьох країн тривав процес творення і зміцнення національних художніх шкіл з характерним для них розмаїттям течій та напрямків.

Різноманітне і багатогранне образотворче мистецтво Закарпаття вимагає всебічного аналізу тих процесів, які формували колективне обличчя, впізнавану творчу палітру самобутніх митців. Багат шарове глибинне розуміння творчості Закарпатської школи живопису відкривається при вивченні шляхів розвитку цього епохального мистецького явища.

Ми згідні з думкою дослідників, що непроста історія краю, приналежність його до різних держав у певні історичні періоди збагатили творчий потенціал митців. Національні традиції підтримувалися засновниками школи закарпатського живопису Йосифом Бокшайем та Адальбертом Ерделі, котрі отримали європейську мистецьку освіту. Їхні твори продуктивно перетнулися з творчими здобутками Європи. Ця європейська школа глибоко відчутна у творах митців [1].

Йосип Бокшай працює в пейзажному жанрі, досягає віртуозної майстерності в роботі пастеллю і згодом – олійними фарбами. Він малює пейзажи і поєднує зображення зі сценами з народного життя.

Адальберта Ерделі також працює в жанрі пейзажу. Основна тема творів митця – карпатський край, його дивовижне за напругою і місткістю життя. Дослідники вважають твори художника мистецькою славою Закарпаття і всієї України.

Національні мотиви з характерними регіональними елементами, побутом, вишивками, архітектурою стають неодмінними складовими у творах представників закарпатської школи живопису. Якщо простежити творчість учнів названих основоположних митців та наступної генерації – В. Микити, І. Ілька, Ю. Герца, Е. Кремницької, то стає зрозумілим, що національне мистецтво кожного регіону мало величезний вплив на їхню творчість. Воно і є корінням здобутків на мистецькій ниві.

Мистецьким пріоритетом для художників Закарпаття став жанр пейзажу, в якому відбилася унікальна краса закарпатської природи, своєрідність культури та фольклору рідного краю, колорит якого став головною частиною творів закарпатських художників. Митці Закарпаття вважали, що в пейзажі перш за все має бути виражений настрій, емоції. Художник ставив собі за мету передати не тільки те, що він бачить, а й те, що він відчуває; дати узагальнену картину природи, намагаючись вловити її колірне багатоманіття. В осягненні цієї мети

закарпатські художники обирали різні стильові напрямки. Наприклад, найближчим до реалістичного й імпресіоністичного живопису був Йосип Бокшай, а згодом і його учні – Золтан Шолтес та Антон Кашшай. Адальберт Ерделі власний стиль характеризував як експресивний реалізм [3].

Творам Ернеста Контрашовича завжди було притаманне поглиблене пізнання національного характеру і своєрідності світосприйняття та історичного буття закарпатських українців. Архітектура, гіперболізована для підсилення звучання задуму, елементи побуту, костюми, неповторна пластика гір, у його творах завжди було поєднання національного та мистецького.

Отже, творчість засновників і представників Закарпатської школи живопису підтверджує високий рівень поєднання національних та європейських мистецьких традицій.

Список використаних джерел :

1. Вовчок В. І. Етномотиви у творчості Закарпатських художників. Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Кн. 2 : зб. наук. праць / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко, упоряд. і відп. ред. Є. А. Антонович, В. П. Титаренко та ін. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. С. 384–386.

2. Лупак Т. І. Закарпатська школа живопису. URL: http://modern-museum.org.ua/ru/novini_katalog/statti/zakarpatska_shkola_zhivopisu__t__lupak_.htm

3. Терещак І. Українське мистецтво ХХ ст.: Закарпатська школа живопису : URL: <https://otak.news/publications/culture/ukrainske-mystetstvo-khkh-st-zakarpatska-shkola-zhyvopysu>

Вікторія Шабанова

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

УЧАСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ГРОМАДСЬКОСТІ В МЕМОРІАЛІЗАЦІЇ БУДИНКУ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО У ПОЛТАВІ

Музейна історіографія свідчить, що меморіальні музеї в Україні почали активно створюватися на початку ХХ століття. Варто зазначити, що до 1917 року в Україні не було жодного меморіального музею, присвяченого Тарасові Шевченку, Іванові Франку, Лесі Українці або іншим діячам української культури. Згодом, в умовах політики українізації, відносного підвищення уваги уряду до проблем освіти, охорони пам'яток музейного будівництва, масового

краєзнавчого руху і широкої аматорської ініціативи зі створення музейних осередків на місцях спостерігалось значне зростання музеїв присвячених видатним українцям. Важливу роль у становленні українського музейництва, без перебільшень, відіграла саме громадськість. У 1904 році авторитетні українські часописи «Київська старовина» та «Літературно-науковий вісник» офіційно повідомили про можливість відкриття музею Івана Котляревського у Полтаві. Подія сталася через рік після відкриття пам'ятника поету у рідному місті, як символом відродження українства та засвідчив високий рівень національної свідомості всього українського народу.

На початку ХХ століття ідея створення меморіального музею І. Котляревського зазнала супротиву з боку офіційної влади: спочатку через події Першої світової війни, пізніше, у 20–30-ті роки радянська влада, заперечувала глибокі національні симпатії, висловлювані автором «Енеїди» та «Наталки Полтавки». Хоча на шпальтах місцевої преси час від часу про музей згадували. До прикладу в газеті «Більшовик Полтавщини» від 18 жовтня 1938 року у статті «Садіба, де жив Котляревський» К. Козубенко писав: «Готуючись до наступного сторіччя з дня смерті Котляревського, треба встановити в садібі пам'ятник чи то меморіальну дошку, а в кімнаті, де збереглась частина сволака з будинку Котляревського, відкрити музей письменника, куди слід передати з історичного музею експонати, що стосуються Котляревського» [2].

Нова хвиля зацікавленості спадщиною видатного українця виникла у 1948 році під час відзначення 150-річчя першого виходу в світ «Енеїди». Урочистості, що відбулись у Києві, а також у Полтаві за участі Остапа Вишні, Ю. Смолича, А. Малишка, М. Нагнибіди, О. Юри-Юрського стали поштовхом до втілення шляхетного задуму.

22 травня 1950 року вийшла Постанова Ради Міністрів Української РСР № 1522 про організацію у Полтаві літературно-меморіального музею І. П. Котляревського. На виконання рішення пропонувалось 4 місяці – планувалось відкрити музей до 1 жовтня 1950 р. Виконати це завдання у такі стислі терміни виявилось абсолютно нереально. Адже заснований на папері музей на той час не мав ані приміщення, ані штату наукових працівників, ані основи кожного музею – фондового збирання.

Усі ці складні питання становлення музею лягли на плечі його першого директора Анатолія Трохимовича Залашка (1914–1980) – літературознавця, критика, людини, щиро залюбленої у музейну справу. За його керівництва (1950–1969) музей став одним із найкращих літературних музеїв України за показниками культурно-освітньої та науково-дослідної роботи. Відданим помічником Анатолія Трохимовича була Алла Олександрівна Ротач (1930–2018) – музеєзнавець, педагог, філолог, яка 33 роки свого життя віддала музею і до останніх днів залишалася радником і другом колективу.

Крихітний штат музею у складі трьох осіб піднявся до висот «музейного героїзму», наполегливості, організаторського таланту, «винахідництва», і за два роки була зібрана досить значна музейна колекція, що дозволило створити повноцінну експозицію [1, с. 44].

Варто зазначити, що значну допомогу музею щодо пошуку матеріалів та комплектуванні музейної збірки надавали письменники та науковці України,

прості громадяни у тому числі полтавці, котрі зберігали старовинні книги, твори образотворчого мистецтва, меблі, предмети хатнього та господарського вжитку XVIII–XIX століть. Серед діячів культури, що допомагали музею на різних етапах його становлення у музейному літописі, зокрема зазначені: Юрій Яновський, Олесь Гончар, Іван Ле, Микола Нагнибіда, Дмитро Косарик, Кость Худенський, Євген Кирилюк, Петро Волинський, Агапій Шамрай, Михайло Жовтобрюх, Петро Охріменко, Євген Шабліовський, Іван Козловський, Марія Литвиненко-Вольгемут, Лев Сабінін, Іван Іжакевич, Федір Коновалюк, Микола Муратов. А поруч було багато інших шанувальників І. П. Котляревського, менш публічних, але так само відданих ідеї збереження набутків української літератури та культури [1, с. 45].

І саме завдячуючи принциповій позиції творчої інтелігенції, вдалося зберегти й музеєфікувати унікальний меморіальний об'єкт – садибу І. П. Котляревського, урочисте відкриття якої відбулося 5 вересня 1969 року. Справа з відтворення безцінної пам'ятки у м. Полтаві нерідко входила у конфлікт з відомчими інтересами. Так, на початку 60-х років полтавська громадськість була стривожена планом головного архітектора міста Л. С. Вайнгорта здійснити забудову історичної території та спорудити на цьому місці міський фунікулер.

Наскільки далеко зайшла справа, довідуємось із листа голови правління спілки письменників України О. Т. Гончара та голови Ювілейної комісії по вшануванню 125-річчя з дня смерті І. П. Котляревського, письменника П. М. Воронька від 2 листопада 1963 року на ім'я першого секретаря Полтавського обкому КПУ Я. П. Погребняка. У ньому, зокрема, повідомлялось: «Нам стало відомо, що головний архітектор м. Полтави т. Вайнгорт Л. С. заборонив учням 27-ї полтавської школи, яка шефствує над могилою класика української літератури І. П. Котляревського, висаджувати навколо могили поета-ювіляра кущі садовини та квіти в зв'язку з тим, що архітектори міста планують в районі могили Котляревського нові спорудження і вважають, що могила І. П. Котляревського взагалі тепер «не на місці» [3].

Біля історичного будинку, в якому народився, прожив велике творче життя і помер автор «Наталки Полтавки», «Енеїди» та «Москаля-чарівника», головний архітектор Полтави проектує спорудження міського фунікулера. Отже, будинкові великого поета загрожує знесення. Як перший крок до цього, за ініціативою т. Вайнгорта вночі таємно було знято дві меморіальні дошки, урочисто встановлені всеукраїнською громадськістю, а також вживаються заходи, щоб довести, що цей будинок ніякого відношення до творчого життя І. П. Котляревського не має, грубо обминаючи та ігноруючи той історичний факт, що Т. Г. Шевченко 1845 року змалював цей будинок і описав його в своїй повісті «Близнюки» [2, с. 65].

За долею будинку І. П. Котляревського голова правління Спілки письменників України О. Т. Гончар пильно стежив і надалі. Так, 8 квітня 1966 року він звертався до заступника Голови Ради Міністрів України П. Т. Тронька з проханням особисто простежити за станом збереження і відновлення меморіального об'єкту, створенням в ньому повноцінного літературного музею [3, с. 52]. Великий патріот української культури повністю

поділяв тривогу письменників і краєзнавців Петра Ротаха з Полтави та Дмитра Косарика з Києва, які вважали неприпустимим спорудження великого ресторану поблизу меморіального об'єкту [4, с. 8–9].

Таким чином, зусилля громадськості, творчої інтелігенції дали свої позитивні результати. Попередні плани реконструкції історичної території були повністю і безповоротно відхилені. Більше того, у 1966 році краєзнавці Полтавщини виступили з ініціативою повного відтворення садиби І. П. Котляревського, а також спорудження в центральному місцевому парку скульптурної групи Наталки і Петра [5, с. 99–100].

Важливо, що для відновлення садиби І. П. Котляревського в її первісному вигляді були наявні певні необхідні матеріали. І, в першу чергу, відомий малюнок Т. Г. Шевченка «Будинок І. П. Котляревського в Полтаві», виконаний у липні 1845 року. Саме він ліг в основу проекту реставрації із відновлення садиби письменника.

Цільові кошти обсягом 65 тисяч крб. виділило Українське товариство охорони пам'яток історії і культури. Воно ж забезпечило спорудження на садибі пам'ятного знаку з написом: «З цієї садиби на весь світ пролунав голос першого класика нової української літератури І. П. Котляревського. 1769–1838 рр.» [6, с. 37].

Як бачимо, представники полтавської громади у співпраці з творчою інтелігенцією і громадськими організаціями міста постійно привертали увагу партійно-державного керівництва, органів місцевої влади й загалом української громадськості до розв'язання питання щодо відновлення садиби письменника, якою вона була за життя письменника – тобто доклали значних зусиль до створення меморіального музею безсмертного полтавця.

Список використаних джерел :

1. Сарапин В., Стороха Є., Скриль В., Черпакова Л., Одинецький В., В. Закладний. Полтавські ландшафти Івана Котляревського. Полтава : Полтавський літератор, 2009. 114 с.
2. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України Ф.590. Оп.1. Спр.549. Арк. 65.
3. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України Ф.590. Оп.1. Спр.649. Арк. 52.
4. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України Ф.590. Оп.1. Спр.754. Арк. 8–9.
5. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України Ф.590. Оп.1. Спр.1285. Арк. 99–100.
6. Гладиш К. В. Свідки життя великого ювіляра. *Пам'ятники України*. 1969. № 1–2.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

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

19 травня 2022 року

Редактор-упорядник – *Ольга Штерєб*

Українська мова

Здано до набору : 30.05.2022

Підписано до друку : 30.05.2022

Формат : 60x84/24

Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 4,4. 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.*