

УДК [78.031.4+745/749]:008(477)(043.2)
ББК 85.312(4УКР)я431+85.12(4УКР)я431
Т65

Редакційна колегія:

Л.Г. Омельченко – директор Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва, заслужена артистка України
О.Г. Бугайченко – завідувача відділом інноваційних технологій соціально-культурних проєктів Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва
Н.М. Роман – доцент, кандидат педагогічних наук

Адреса редакційної колегії: 61002, Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 62;
Обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва.
Тел +380 (57) 700-26-62

Т65 Традиційна культура в умовах глобалізації: народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі: матеріали науково-практичної конференції (22-23 серпня 2014 року). – Харків, 2014. – 324 с.: іл.

До збірки увійшли тези та доповіді учасників науково-практичної конференції «Традиційна культура в умовах глобалізації: народна музика та декоративне мистецтво в світовому цивілізаційному просторі», яка відбулася в м. Харкові 22-23 серпня 2014 року. В ході роботи конференції було порушено низку питань мистецтвознавчого, філософського, педагогічного і загальнокультурного спрямувань. Головними напрямками роботи конференції стали актуалізація важливості збереження й використання здобутків народних митців у сучасному житті, а також пошук перспектив відтворення й розвитку народної музики та декоративного мистецтва в умовах глобалізації. До участі в конференції залучилися провідні науковці та досвідчені фахівці в галузі народної музики та декоративного мистецтва.

Для широкого кола дослідників, практиків, а також усіх тих, хто цікавиться проблемами національного усвідомлення, самоідентифікації й перспективами розвитку народної музики та декоративного мистецтва в світовому цивілізаційному просторі.

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

УДК [78.031.4+745/749]:008(477)(043.2)
ББК 85.312(4УКР)я431+85.12(4УКР)я431

Обласний організаційно-методичний
центр культури і мистецтва, 2014

Е.А. Аблязімова,
РВНЗ «Кримський університет культури,
мистецтв і туризму», викладач, аспірантка
(м. Сімферополь)

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ВІРМЕН КРИМУ

Музична культура Криму представляє собою своєрідний синтез культурного розвитку багатьох народів із виявленням та акцентом характерних рис, притаманних менталітету кожної територіальної одиниці. Внесок кожної з них в загальну скарбницю кількісно мабуть і відмінний, але духовна цінність їх безперечно рівно важлива.

Крим – перша і найдревніша земля вірменської колонізації. Ще в ранньому середньовіччі кримські вірмени відігравали визначну роль у розвитку дружніх зв'язків вірменського народу з народами Польщі, Росії, України - слов'янським світом у цілому. В часи генуезців, Кримського ханства, і, навіть, після взяття турками Кафи (1475), вірмени залишалися численною й впливовою в економічному і культурному відношенні етнічною групою населення півострова.

Одним із яскравих представників вірменського народу Криму є Олександр Спендіаров, який увійшов в історію як класик вірменської музики, заклав основи національного симфонізму і створив одну з кращих національних опер. Він відіграв також визначну роль у становленні вірменської композиторської школи. Органічно перетворивши традиції російського епічного симфонізму (А. Бородин, Н. Римський-Корсаков, А. Лядов) на національному ґрунті, він розширив ідейно-образний, тематичний, жанровий діапазон вірменської музики, збагатив її виразні засоби.

Саме тому предметом дослідження була обрана серія «Кримські Ескізи», яка займає особливе місце в творчості композитора. Об'єктом дослідження обрано національні та індивідуально-стильові особливості творчості композитора.

Актуальність дослідження визначається важливістю національних та індивідуальних компонентів стилю композитора, а також тим, що об'єкт дослідження, тобто етностильові та індивідуально-стильові особливості творчості О. Спендіаров, є надзвичайно яскравим зразком музичного мистецтва ХХ століття, і, водночас, тим, що предмет дослідження, котрим є серія «Кримські

Ескізи», є показовим із точки зору композиторського стилю О. Спендіарова та займає особливе місце в його творчій спадщині

Метою дослідження є виявлення національних та індивідуально-стильових рис серії «Кримські Ескізи». Вона передбачає вирішення наступних завдань:

- визначення специфічних рис національної ментальності вірменського народу;
- узагальнення особливостей народної творчості, обумовлених ментальністю;
- виявлення характерних індивідуально-особистих рис творчої діяльності О. Спендіарова;
- аналіз стильових ознак серії «Кримські Ескізи».

Методологічною основою даної роботи стали розробки теорії етносу Л. Гумільова, соціологічні дослідження О. Борковського, І. Дзюби.

При підході до розкриття цієї теми актуальним і зрозумілим стає факт звернення до першооснов культурного розвитку вірмен Криму, який впливає на розуміння менталітету та способу мислення даної нації. В цьому напрямку була проведена дослідницька робота по розумінню фольклорної вірменської традиції з виділенням та своєрідною класифікацією їхніх характерних особливостей. Дидактичним матеріалом для цього розділу стали музично-наукові розробки Б.В. Асаф'єва, Е.А. Абасова, Л.В. Карагічева, С.Д. Касімова, Н.А. Мехтієва, А.З. Тагізаде та інших.

У цих роботах вірменський музичний фольклор розглядається дослідниками з різних аспектів, акцентуючи певну цільову направленість. Так, наприклад, Б.В. Асаф'єв першочергового значення надає історичному огляду становлення сербського фольклору без присутності чіткої жанрової класифікації, а також проводить інтонаційний аналіз народних зразків із опорою на цитати та виділенням характерного фольклорного жанру без термінологічного визначення. Е.А. Абасов, у свою чергу, надає дуже коротку характеристику народної творчості, проте виділяє і акцентує ладову сторону національної музичної мови, виводячи систему ладових утворень Вірменії. Вірменські дослідники, натомість, приділяють багато уваги текстовому матеріалу і лише стисло співвідносять його з музичним «оздобленням».

Із другого боку без історичного знання етапів становлення вірменської нації було б неможливо говорити про вірменську культуру, яка багато в чому унікальна. Перш за все, вона набагато

більша ніж сама нація, та домінує над всіма іншими особливостями вірменської етнічної самобутності. По-друге, вона дуже різноманітна. Протягом більш ніж 2000-річної історії Вірменія піддавалася таким численним змінам в своєму розмірі і політичному статусі, що культурно вплинула на багато різних культур, потрапивши, в той же час, під вплив інших. Безліч війн та інші біди в старовині і в наш час роздрібнили країну на частини, залишивши глибокий відбиток в її культурі. Але трагічне розділення мало і деякі позитивні наслідки, наприклад, постсередньовічна вірменська література має дві різні традиції, Західну і Східну вірменську мови, які, будучи частиною первинної літературної спадщини, мають власні відмінні один від одного лінгвістичні і стилістичні властивості.

Інші важливі особливості вірменської культури – її постійність і довговічність. Всю свою історію Вірменія чинила опір вторгненню і асиміляції, що виявлялося через її мистецтво, як один із найяскравіших проявів його ідентичності.

І, нарешті, коли мова йде, наприклад, про вірменське мистецтво, мається на увазі не мистецтво з Вірменії, частіше звертається увага на мистецтво вірмен, які, не дивлячись на те, що розсіяні по всьому світу, вперто тримаються один одного, своїх традицій, культурної спадщини, рідної мови.

Вірменська народна творчість – це культурне явище, яке займає одне з основоположних місць в становленні професійної музичної культури. Не дивлячись на складні історичні обставини, вірменський фольклор репрезентовано декількома різнохарактерними та багатограними пластами. Першочерговим є поділ на обрядову та необрядову сфери. Обрядова творчість, в свою чергу, ділиться на календарну та родинно-обрядову. Необрядова сфера здебільшого героїчна та лірична, хоча є зразки дитячого та жартівливого плану. В такій класифікації вірменського фольклору відстежується типологічна схожість з кавказькими народами.

Провідне місце в народному музичному інструментально-вокальному мистецтві Вірменії займає мистецтво ашугів. Ашуг в перекладі з арабської означає «закоханий». Вони є носіями епічної сфери фольклору з вкрапленнями ліризму та драматизму. Характерними рисами їхньої творчості є синтезування мовної інтонації, виразна рецитація, розвинута мелодична лінія та колористичний інструменталізм.

Найважливішим аспектом музичного мистецтва ашугів є чітко виражений інструментальний початок. Органічно поєднуючись зі співом та грою, він виявляє зачини симфонізму, які надають достатню кількість можливостей для подальшого розвитку та трансформації.

У цілому мистецтво ашугів стало вагомою передумовою для розвитку професійної музичної культури Вірменії. Ще одним рівно важливим етапом для становлення національної композиторської школи є мугам, котрий відноситься до усно-професійної традиції та займає між її жанрами домінуюче місце. Варто зауважити, що в народному колі його також називають мугамат.

Зародившись як монодійна циклічна композиція, вкладена в рамки відшліфованої форми, мугам є глибоким і концентрованим виразом світогляду і світовідчуження народу, є квінтесенцією національної естетики.

Проте тлумачення мугама тільки як виразу національної естетики не охоплює всіх значень цього поняття. В широкому плані воно включає ще два значення:

1) мугам – це той або інший конкретний, заданий лад, психоемоційний зміст якого так само, як і логіка його розгортання, визначає мелодичне формоутворення і композицію в цілому. Іншими словами, фундаментальна закономірність, характерна для мугамних форм – зв'язок устою ладу з нормами і особливостями мелодичного формоутворення. Форма мугама складається в процесі розгортання самого ладу і витікаючих із нього мелодичних побудов (типових поспівок) різної протяжності.

2) окрім того, мугам – це провідний музичний жанр усно-професійної традиції, адекватна форма якого стає композицією сюїтного плану.

У цілому, вірменський музичний фольклор представляє собою сплав інструментального та вокального мистецтв, переважно чоловічого репертуару, монодійного типу. Образною сферою, котра домінує в фольклорних творах, є різностороннє розкриття внутрішнього світу особистості з виділенням та підкресленням різних чуттєвих градацій, що відповідає етнічним, територіальним та історичним особливостям розвитку нації. З музичної точки зору вірменський музичний фольклор характеризується синтезом речитативності та імпровізаційності, значною роллю варіаційних прийомів, ускладненою метро-ритмічною стороною з характерними короткими пунктирними ритмами, використанням діатоніки – від

коротких вузькоамбітусних поспівок до мугамних мелодій, які побудовані на основі мугамів-ладів, введенням хроматизмів та мелізматичних елементів.

Усі дослідники вірменської професійної музики визначають важливе місце постаті А. Спендіарова в культурному кругозорі вірменської музики, виділяючи вершинне значення його творів в процесі формування характерних стилістичних рис вірменської національної музики. Проте, повноцінного та повномасштабного, цілісного аналізу творчих досягнень композитора у вигляді серій «Кримські ескізи» в контексті виявлення національно-стилістичних рис в їхніх роботах не подано.

«Кримські ескізи» – це серії замальовок із життя й побуту народів Криму, які складаються з двох зошитів для симфонічного оркестру. У першу серію входять: «Оюн ава» (Плясова), «Къайгъылы йыр» (Елегійна), «Долу» (Застільна), «Къайтарма оюны» (Плясова-хайтарма). У другу серію входять: «Такъсим» (Прелюдія), «Пешраф» (Інтермеццо), «Севгі йыры» (Пісня про кохання), «Багълама оюны» (Плясовая Баглама), «Келиннинъ агълавы» (Плач нареченої), «Сычан йыры» (Пісня про мишу), «Оюн авасы» (Плясовая Ойнава), «Къайтарма» (Хайтарма). Зберігаючи надзвичайну свіжість народних мелодій, А. Спендіаров збагачує їх, розцвічуючи вишуканими гармоніями, барвистою оркестровкою, поліфонічної обробкою. Він широко користується принципом контрастного зіставлення повільних душевних вступів із бадьорими, динамічними танцями, імітує своєрідне звучання народних інструментів.

Вірменська музика зобов'язана А. Спендіарову не тільки розширенням своїх тематичних і жанрових рамок. А. Спендіаров підходить до національної музичної творчості з високим професіоналізмом композитора, вільно володіє всіма ресурсами сучасної йому музичної технології, та вперше вносить у вірменську музику справжній симфонічний розвиток.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антология крымской народной музыки: Музыкальный фольклор автохтон. народов Крыма: крымцев (крымских татар), крымских караимов, крымчаков и др. родство муз. культур/ Собиранель, исследователь, сост., авт. Ф.М. Алиев. – Симферополь: Крымучпедгиз, 2001. – 599 с.: ноты. – ISBN 966-8025-09-1
2. Асафьев Б.В. Встречи со Спендиаровым. Сб.: Дружба, 1956. – С. 27.
3. А. Спендиарова. В кн.: А. Спендиаров. Сб.статей. – Ереван: Изд.АН Арм. ССР, 1973. – С. 52-84.
4. Беляев В.М. Музыкальная культура Армении/ Очерки по истории музыки народов СССР. –М., 1963. – С. 27.
5. Григорьянц В.Е. Возрождение армянской общины Крыма: достижения и проблемы / В.Е. Григорьянц.
6. Региональный информационно-аналитический центр – Филиал Национального института стратегических исследований в АР Крым. – Симферополь: Крымский Архив, 2004. – 76 с.

Г.А. Абрамова,
бібліотекар 1 категорії,
Центральної міської бібліотеки ім. В.Г. Белінського,
(м. Харків)

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ НАДБАНЬ В УМОВАХ МАСОВИХ БІБЛІОТЕК

Центральна міська бібліотека ім. В.Г. Белінського добре відома як визначний заклад культури, що має тривалу й цікаву історію. Протягом 80-років від дня заснування в нашій бібліотеці формувалася особливий підхід до культурно-виховної роботи серед різних груп населення.

Невід'ємним і важливим напрямом у діяльності Центральної міської бібліотеки ім. В.Г. Белінського завжди була співпраця з

культурними та освітніми закладами нашого міста, яка взаємозбагачувала діяльність всіх зацікавлених сторін.

Із метою підвищення ефективності культурно-просвітницької діяльності в 1993 році в нашій бібліотеці було створено літературно-музичну вітальню «Слобожанщина», яка стала справжнім майданчиком для обдарованих харків'ян та творчих колективів нашого міста.

Багаторічна, щира дружба пов'язує нашу бібліотеку з фольклорним ансамблем «Рідна пісня». Талановиті співачки багато разів виступали перед відвідувачами літературно-музичної вітальні «Слобожанщина» з цікавими музичними програмами.

Працівниками нашої бібліотеки був розроблений сценарій фольклорного свята-гри «Щедрий вечір, добрий вечір...», який був представлений гостям святкового заходу та проходив у приміщенні Харківського історичного музею. На святковому заході були присутні вихованці й вихователі дитячого притулку, відвідувачі літературно-музичної вітальні «Слобожанщина», працівники і гості Харківського історичного музею.

У святі брали активну участь і співачки з ансамблем «Рідна пісня» під керівництвом Наталії Михайлівни Роман. Вони завзято виконували веселі прадавні аутентичні колядки, та традиційні народні пісні, присвячені новорічним святкам та Різдву Христовому.

Сумісними зусиллями працівників бібліотеки та музею було створено затишний куточок української хати зі святковим столом, де під святими образами, прикрашеними старовинними рушниками, стояв у центрі «дідух» – символ добробуту, усіляке хатнє начиння, український старовинний посуд, святкові пироги...Тому й так природно виглядало фольклорне свято-гра «Щедрий вечір, добрий вечір...», що було розігране працівниками відділу обслуговування бібліотеки та учасниками ансамблю «Рідна пісня».

Із цікавими музичними вечорами приїжджає до нашої бібліотеки і талановитий колектив оркестру народних інструментів факультету мистецтв ХНПУ ім. Г.С. Сковороди (диригент, старший викладач Василь Павлович Жуков). Вдалий підбір репертуару, популяризація класичних академічних зразків оригінальної та народної музики, високопрофесійна, віртуозна майстерність виконання складних музичних творів відомим колективом та вдала інтерпретація музичних творів диригентом оркестру надають змогу відвідувачам літературно-музичної вітальні «Слобожанщина» отримати справжню насолоду.

У Центральній міській бібліотеці ім. В.Г. Белінського була представлена виставка авторських робіт майстра писанкарства Лариси Волкової під назвою «Українські обереги». Лариса Володимирівна займається писанкарством вже 17 років, вона оволоділа технікою розпису пасхальних яєць усіх регіонів України. Майстриня брала участь у багатьох фестивалях народної творчості, де завжди здобувала визнання та вдячність. Сьогодні Лариса Володимирівна передає свою майстерність дітям. Вона веде гурток писанкарства, де крок за кроком веде своїх учнів до пізнання народних традицій. Майстриня займається і виготовленням традиційних українських ляльок-мотанок, які завжди вважалися родинними оберегами. Цікавою та пізнавальною була розповідь Лариси Володимирівни про традиції писанкарства на Слобожанщині, про те як наші предки розписували писанки, вкладаючи у візерунки свої мрії та надії...

Багаторічний досвід Центральної міської бібліотеки ім. В.Г. Белінського свідчить про те, що значущою складовою в культурно-просвітницькій діяльності є залучення молоді до активної творчої діяльності.

Із метою формування високого рівня національної свідомості, дослідження проблем української історії, мови, традиційного і сучасного мистецтва у нашій бібліотеці реалізуються численні культурно-просвітницькі заходи та творчі молодіжні акції.

Ще одним із важливих напрямів діяльності бібліотеки є співпраця з творчими дитячими та юнацькими колективами, з обдарованою молоддю нашого міста, дитячими музичними школами та центрами дитячої та юнацької творчості.

Уже традиційними стали виступи в нашій бібліотеці викладачів та учнів дитячої музичної школи №13 ім. М. Коляди з святковими музичними програмами (*«Ой да на Івана, ой да на Купала»*, *«І покрова святі нам захист подарують»*, *«Українські співаночки»*).

Вихованці Центру дитячої та юнацької творчості №1 Дзержинського району регулярно допомагають у музичному оформленні свят та творчих заходів, беруть активну участь у дитячих конкурсах та фестивалях. Особливо хочеться відзначити яскраві виступи у бібліотеці дитячого ансамблю «Фантазія» (керівник Ольга Цехмістро); ансамблю народних інструментів «Натхнення» (керівник Галина Семенякіна); ансамблю гітаристів

(керівник Ірина Сахно) та хореографічного ансамблю «Пролісок» (керівник Віолетта Хованова).

У Центральній міській бібліотеці ім. В.Г. Белінського широко використовуються традиційні форми роботи, але експеримент та пошук, притаманний творчій діяльності, завжди мають місце та заохочуються. Так, у 2010 році почав свою роботу Міжнародний жіночий клуб духовного спілкування «Лада». Одним із напрямів роботи якого є допомога молодим родинам у творчому вихованні дітей.

Центральна міська бібліотека ім. В.Г. Белінського залучає до співпраці всіх, хто не байдужий до збереження та розвитку культурних надбань нашої країни, цілеспрямовано й послідовно впроваджуючи ідею популяризації українських культурних надбань в умовах масових бібліотек.

Н.Л. Акімова,
методист Центру дитячої та юнацької творчості №1
Харківської міської ради,
майстер народної творчості

ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ НА ФАКУЛЬТАТИВНИХ ЗАНЯТТЯХ ІЗ ПРЕДМЕТУ «ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА»

Дослідження творчості майстра традиційного народного мистецтва України, члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України Ніни Миколаївни Гурової на наступному етапі завершилось майстер-класом із виготовлення декоративного розпису «Вазон» (в українському стилі) за авторськими розробками-трафаретами (*кольорова вкладка, 1*). Ми вирішили розглянути творчий проект на факультативних заняттях із предмету «Художня культура».

Тема: «Декоративний розпис в Україні (Слобожанщині) на прикладі творчості майстра традиційного народного мистецтва

України, члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України Гурової Н.М.»

Мета проекту: розвиток досвіду емоційно ціннісного ставлення до мистецтва як до соціально-культурної форми освоєння світу, що впливає на людину і суспільство.

Завдання реалізації проекту:

- актуалізація наявного в учнів досвіду спілкування з мистецтвом;
- культурна адаптація школярів у сучасному інформаційному просторі, наповненому різноманітними явищами масової культури;
- формування цілісного уявлення про роль мистецтва в культурно-історичному процесі розвитку людства;
- поглиблення художньо-пізнавальних інтересів і розвиток інтелектуальних і творчих здібностей підлітків;
- формування художнього смаку;
- придбання культурно-пізнавальної, комунікативної та соціальної компетентності;
- формування умінь і навичок художньої самоосвіти.

Проект у рамках курсу «Художня культура» формує ключові компетенції: етнокультурні, культурно-освітні, проектні, особисті компетенції, інформаційні й технологічні.

Матеріально-технічне забезпечення: фотографії декоративного розпису майстрів України, комп'ютер, Інтернет, мультимедійна дошка та проектор, білий папір А-2, лінійка, олівець, різнокольорові фарби, склянка з водою, фотоапарат.

Творчий проект складається з 6 етапів, які розміщуються у 4 уроках:

- 1 урок – два етапи підготовки проекту та планування;
- 2 урок – етап дослідження;
- 3 урок – етап результатів і висновків;
- 4 урок – етап подання, звіт та оцінка.

Наведемо уривок з третього уроку:

Хто знає чому така композиція як «Вазон» найчастіше зустрічається у декоративному розписі?

Із яких частин вона складається?

Вазон (фр.) – найулюбленіший, найбільш розвинутий і, в значній мірі, художньо автономізований орнаментальний мотив у народному декоративно-прикладному мистецтві. Вазон являє собою універсальний мотив рослинного (часто рослинно-геометричного) орнаменту різних видів декоративно-прикладного мистецтва багатьох народів, починаючи з давніх часів (фото 1).

Вазон – це космологічна знакова система світоустрою, універсальний образ одухотворюваної, підпорядкованої людині природи та релігійний символ у творах станкового малярства. Симетричність вазону, рівновага в розподілі елементів вказує на сліди давньосхідного культу священного дерева і його зображень. Підтвердженням зв'язку вазону із сюжетом «Світового дерева» є також силуетне зображення птахів чи в його кроні, чи біля основи стовбура (фото 2). Зображення вазону бачимо в настінних розписах, в орнаментах вишивки, вибійки, килимів, кераміки, розписах на писанках, скринях, ставнях, у витинанках, різьбленні тощо. Вазон буває також у декоративній орнаментиці та монументальному малярстві багатьох європейських і азійських народів та країн часів середньовіччя, доби Відродження, у декоративному мистецтві бароко, рококо та класицизму. На території

України мотив «вазон» відомий від кінця 18 ст. Вазон – також декоративна посуда з дерева, кераміки, металу, скла, пластмаси для квітів.

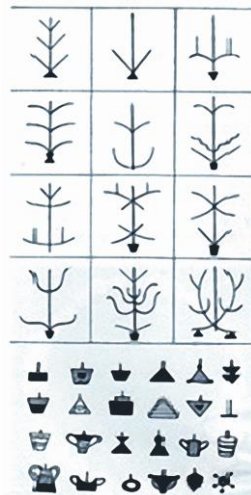


Фото 1. Основні схеми побудови та варіанти «основи» вазонів.

Уманщина, поч.1920рр.



Фото 2 «Ранкові мелодії», фрагмент рушника «Дерево життя» К.Карашук.

Перейдемо до викладання нового матеріалу.

Ми з вами спочатку познайомились з композицією «Вазон». Сьогодні ми будемо виконувати конструкторський етап проекту. Будемо виконувати ескіз.

Конструкторський етап.

На цьому етапі учні роздивляються зразок декоративного розпису, визначаються з ескізом та технологією його створення. Учні добирають інструменти: олівці, лінійки, шаблони, фарби та інше. На основі зібраної інформації, рекомендацій майстра та вчителя учні виконують ескіз вазону. Учні користуються інструкцією – технологічною картою виконання композиції «Вазон».

Технологічна карта виготовлення ескізу «Вазон»

№ з/п	Інструкція по виготовленню вазону.	Примітка
1	Беремо білий папір розміром А-2.	
2	За допомогою лінійки та олівця окреслюємо паспорту на форматі А-2. Відступаємо від країв кожної зі сторін по 5см. Проводимо лінії.	
3	В нас окреслено поле 30х50 см.	
4	На прямокутному полі знаходимо середину. Висоту малюнка та довжину ділимо пополам.	
5	Вирішуємо, якою буде наша робота. Симетричною або асиметричною.	
6	Наша робота буде асиметричною. Це буде вазон з квітами.	
7	Малюємо традиційний український декоративний розпис за авторською розробкою трафаретів Гурової Н.М.	
8	Спочатку від низу малюнка за допомогою лінійки ми проводимо лінію, відступивши від низу роботи на 0,5 см. Це стіл на якому буде стояти ваза з квітами.	
9	Беремо трафарет вази, ставимо його по центру роботи на додаткову лінію (стіл). Обводимо трафарет.	трафарет вази
10	Беремо трафарети стилізований лист 2. Піднімаємо трафарет 2а на 4 см. від вази. Обводимо, ставлячи його по центру аркуша паперу. Декоруємо лист трафаретами (2б, 2в)	трафарети лист 2 (2а, 2б, 2в)

11	Беремо трафарети великого похилого листа 3правий, 3лівий. Викладаємо їх справа та зліва від вази так, щоб листя ніби звисали з вази у різні боки та обгортали її .Обводимо їх. (В нас може вийти, що ці листя розташуються симетрично відносно вази, а може не зовсім. Як у нас. Правий нижче, лівий вище.)	трафарети великого похилого листа 3 мал.3правий,3лівий.
12	Беремо трафарети великої квітки 4 (4а,4б,4в,4г,4д). Розташуємо її між центральним листом та листами, які звисають з вази . Обводимо трафарети великої квітки у такій послідовності: 4а, 4б, 4в, 4г, 4д.	трафарети великої квітки 4 (4а, 4б, 4в, 4г, 4д)
13	Беремо трафарет 5, який нагадує форму колоса. Прикладаємо його спочатку по центру композиції. Потім справа та зліва, унизу зліва. Один колос ми розміщуємо справа внизу ближче до центру над листом 2. Колоски, починаючи з першого, ми загострюємо к центру.	трафарет колос 5
14	На вільному місці нашої роботи (справа посередині, між великою квіткою 4 та колосками 5) ми розміщуємо квітку 6. Трафарети(6а, 6б).	трафарет квітка 6 (6а, 6б)
15	Під квіткою 6 малюємо листя 7 за трафаретами (7а, 7б) справа та зліва від квітки.	трафарет квітка 7 (7а, 7б)
16	Беремо трафарети декоративної квітки 8 (8а, 8б, 8в) та розташовуємо їх над квіткою 6 справа у верхньому куті роботи та зліва у куті між колосками.	трафарети декоративної квітки 8 (8а, 8б, 8в)
17	Беремо трафарети 9а, 9б, 9в, 9г, 9д за допомогою яких можна створити фантазійного, декоративного птаха 9. Малюємо птаха у лівій частині роботи під колосками. Домальовуємо очі, дзьоб, лапи самостійно. Оформлюємо чубчик та додаткове пір'я хвоста трафаретами 9е та 9ж.	трафарети птаха 9 (9а, 9б, 9в, 9г, 9д, 9е, 9ж)
18	Беремо трафарети листя 10 та доповнюємо ними роботу у лівому куті біля колосків.	трафарети листя 10 (10а,10б)

	Розташуємо один лист під другим та декоруємо їх трафаретами 10а,10б.	
19	Беремо трафарети квітів 8в. Доповнюємо роботу у лівому куті біля колосків. Розташуємо три квітки поряд. Ще дві квітки під колосом. Справа по центру роботи та внизу роботи над лівим похилим листом 3.	трафарети квітів 8в
20	Беремо трафарети квітів ромашки великої 11. Доповнюємо ними роботу по всьому периметру за допомогою трафаретів 11а,11б та 11с.	трафарети квітів ромашки великої 11(11а,11б, 11с)
21	Беремо трафарети квітів ромашки малої 12 та доповнюємо роботу між іншими квітами за допомогою трафаретів 12а,11с .	трафарети квітів ромашки малої 12
22	Беремо трафарети листя 13 та доповнюємо композицію у низу роботи .	трафарети листя 13
23	Беремо трафарети листя 14 та заповнюємо вільний простір біля квіт.	трафарети листя 14
24	Беремо трафарети квітів 15(15а,15б). Розташуємо їх над похилими листами 3 з правої та лівої сторони.	трафарети квітів 15 (15а,15б)
25	Беремо трафарет листа 16. Розташуємо його над квіткою 15 з верху та з низу.	трафарет листа16
26	Беремо трафарети ягід 11б. Прикрашаємо їх гронами композиції з квітів.	трафарети ягід 11б
27	Беремо трафарет листа 17. Розташуємо його під квіткою 8в на колосі 5.	трафарет листа17
28	Тонкими лініями поєднуємо наші рослини у букет.	
29	Закінчуємо декорування вазону трафаретами листя 18, великою ромашкою 11 (11а,11б,11с), половиною квітки 19 (19а, 19б) та зубчиками 20.	трафарети листя 18, великої ромашки 11, половина квітки 19 (19а, 19б), зубчики 20
30	Завершуємо формувати нашу композицію	

Технологічний етап. Домашнє завдання.

Удома діти виконують технологічний етап проекту за картою виготовлення малюнку «Вазон», яку отримують на уроці.

На цьому етапі учні займаються безпосередньо виготовленням декоративної композиції «Вазон». Учні

працюють з фарбами. Вони організують своє робоче місце вдома, добирають і розміщують матеріали для малювання, фарби.

Технологічна карта виготовлення малюнку «Вазон»

№з /п	Інструкція по виготовленню вазону. Робота з фарбами.	Примітка
1	Перш ніж ми будемо розфарбовувати нашу роботу, ми пригадаємо, яка кольорова гама притаманна українському декоративному розпису.	
2	Червоні, світло-червоні, темно-червоні, бордові, малинові, жовтогарячі, жовті, світло-жовті, лимонні, зелені, світло-зелені, темно-зелені, синьо-зелені, фіолетові, коричневі, бежеві, пісочні та інші кольори.	
3	Готуємо необхідні фарби до роботи.	
4	Розводимо жовту фарбу на чотири відтінки.	
5	Малюємо традиційний український декоративний розпис за авторською розробкою шаблонів та кольорової гами Гурової Н.М..	
6	Розфарбовуємо колоски 5, починаючи з світлих відтінків до темних.	
7	Ромашки 12, 13 у низу композиції та маленькі квіти зверху теж розфарбовуємо жовтими та світло жовтими кольорами.	
8	Коричневою фарбою ми розфарбуємо вазу 1.	
9	Декоруємо вазу 1 жовтогарячою, малиною та жовтою фарбами.	трафарет вази 1
10	Центральний лист 2 (2а) ми фарбуємо у темно зелений колір. Залишаємо для фарбування червоним середину листа 2в Світлою фарбою замальовуємо частину 2б	лист 2 (2а, 2б, 2в)
11	Чудову квітку 6 з листами теж розмальовуємо жовтогарячою фарбою. Центр квітки 6а робимо червоним.	
12	Зеленою та темно зеленою фарбами ми розписуємо великі похилі листя 3пр., 3 лів.	листя 3пр., 3 лів.
13	На вільному місці нашої роботи (справа посередині) ми розміщуємо квітку 6. Трафарети (6а, 6б).	трафарет квітка 6 (6а, 6б)
14	Під квіткою 6 малюємо листя 7 за трафаретами (7а, 7б) справа та зліва від квітки.	трафарет квітка 7

		(7а, 7б)
15	Беремо трафарети декоративних листів 8 та розташовуємо їх над квіткою 6 (справа у верхньому куті роботи та зліва у куті між колосками). Для декору використовуємо трафарети 8а, 8б, 8в.	трафарети декоративних листів 8 (8а, 8б, 8в)
16	Беремо трафарети 9а, 9б, 9в, 9г, 9д, за допомогою яких можна створити фантазійного, декоративного птаха 9. Малюємо птаха у лівій частині роботи під колосками. Домальовуємо очі, дзьоб, лапи самостійно. Оформлюємо чубчик та додаткове пір'я хвоста трафаретами 9е та 9ж.	трафарети птаха 9 (9а, 9б, 9в, 9г, 9д, 9е, 9ж)
17	Беремо трафарети листя 10 та доповнюємо роботу у лівому куті біля колосків. Розташуємо один лист під другим та декоруємо їх трафаретами 10а, 10б.	трафарети листя 10 (10а, 10б)
18	Беремо трафарети квітів 11 та доповнюємо роботу у лівому куті біля колосків. Розташуємо три квітки поряд.	трафарети квітів 11
19	Беремо трафарети квітів ромашки великої 12 та доповнюємо роботу по всьому периметру роботи.	трафарети квітів ромашки великої 12
20	Беремо трафарети квітів ромашки малої 13 та доповнюємо роботу між іншими квітами.	трафарети квітів ромашки малої 13
21	Беремо трафарети листя 14 та доповнюємо композицію у низу роботи.	трафарети листя 14
22	Беремо трафарети листя 15 та заповнюємо вільний простір біля квіт.	трафарети листя 15
23	Беремо трафарети листя 16	трафарети листя 16
24	Беремо трафарети ягід 17. Прикрашаємо їх гронами композиції з квітів.	трафарети ягід 17
25	Тонкими лініями поєднуємо наші рослини у букет.	
26	Закінчуємо декорування вазону трафаретами листя 18, великою ромашкою 12, половиною квітки 19 (19а, 19б) та зубчиками 20.	трафарети листя 18, великої ромашки 12, половина квітки 19 (19а, 19б), зубчики 20
27	Завершуємо формувати нашу композицію.	

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.С. Декоративно-прикладне мистецтво. – С.: Світ, 1992. – 271 с.
2. Буряк М.П. Марія Буряк: Альбом /Авт.-упоряд. Є Шевченко. Вступ. стат. Є. Шевченко, В. Щербак. – К.: Народні джерела, 2005. – 72 с. іл.. – Перекл. на англ. мову І. Пошивайло.
3. Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво. – К.: Наукова думка, 1966. – 220 с.
4. Бутник-Сіверський Б.С. Український сувенір. – К.: Наукова думка, 1972. – 230 с.
5. Бутник-Сіверський Б.С., Нагай В.Г., Самойлович В.П. Українське народне мистецтво. Живопис. – К.: Мистецтво, 1967. – 238 с.
6. Бутник-Сіверський Б.С. Пелагея Глущенко. – К.: Мистецтво, 1977. – 48 с.
7. Веселкові барви. Українське декоративне мистецтво. – К.: Мистецтво, 1971. – 330 с.
8. Гурська А.С. Мова та грамати́ка українського орнаменту: навчально-методичний посібник. – К.: Альтернативи, 2003. – 144 с.: іл.
9. Данченко Л.С. Невмируще джерело. – К.: Мистецтво, 1975. – 188 с.
10. Кириченко М.А. Український народний декоративний розпис: Навч. посіб. – К.: Знання-Прес, 2006. – 228 с.
11. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини: Альбом /Авт.-упоряд. О.А. Кпатюк. – К.: Мистецтво, 1991. – 208 с.: іл.
12. Марія Примаченко: Альбом / Авт.-упоряд. Н.І. Велігоцька. – К.: Мистецтво, 1989. – 132с.: іл.
13. Марфа Тимченко. Альбом-каталог /Автор-упорядник Є. Шевченко. Вступ. стат. Є. Шевченко, В. Щербак. – К.: Народні джерела, 2007. – 152 с.: іл.
14. Музей народного мистецтва Гуцульщини. – Ужгород.: Карпати, 1970. – 108 с.
15. Найдено О. Марія Приймаченко. Синтез орнаментального і фігуративного начал як стильова основа творчості / Народне мистецтво, № 1-2, 2001. – С. 3- 5.
16. Нариси з історії Українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів.: Видавництво Львівського університету, 1969. – 190 с.
17. Народні художні промисли України. – Київ.: Народні джерела, 2004. – 28 с.
18. Островский Т.С. Добрый лев Марии Примаченко – М.: Советский художник, 1990.- 208 с.: ил.
19. Параска Хома: Альбом /Авт.-упоряд. В.А. Качкан. – К.: Мистецтво, 1983. – 95 с.

20. Подорож у казку: Альбом /Авт.-упоряд. О.А. Кратюк. – Ужгород.: Карпати, 1970. – 132 с.
21. Поліщук Олена Символіка українського декоративного розпису. – Умань, 2007. – 6 с.
22. Сірченко Л.І., Скиданова Л.Я. Декоративне малювання в дитячому садку. Альбом. – К.: Рад. шк., 1991. – 63 с.
23. Соломченко О.Г. Народні таланти Прикарпаття. – К.: Мистецтво, 1969. – 158 с.
24. Українські декоративні розписи: Альбом / Авт.-упоряд. В. Начай. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 32 с.: іл..
25. Щербаківський В.М. Українське мистецтво. – К.: Либідь, 1995. – 288 с.: іл. – («Пам'ятки історичної думки України»).

Д.В. Бадаєв,
організатор історического фестивалю «Игорев Полк»

РОЛЬ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СТАНОВЛЕНИИ МОЛОДЁЖНЫХ СУБКУЛЬТУР ИЛИ НЕСОСТОЯВШАЯСЯ СУБКУЛЬТУРА «ТОЛКИНИСТОВ»

Представления о характере, природе и роли субкультур в современном обществе достаточно размыты. Происходит это в первую очередь в связи с размытанием представлений о культурной доминанте, которой классические субкультуры последней трети XX века противопоставляли себя, «из-за неопределенности сущности культуры вообще, из-за ее ризоморфного характера» [9, с. 70]. В качестве такой доминанты сегодня наиболее ярко выражены масскульт и постмодерн: «в классическом понимании массовая культура противопоставляется элитарной, но уставший от всяких противопоставлений постмодернизм стирает демаркационную линию между ними» [см. там же].

Если полвека назад было правомочным утверждение, что «субкультурные тенденции в обществе во многом вызваны к жизни стремлением официальной культуры заполнить собой все поры

социального организма» [6, с. 236], то за утратой последней своего статуса «нынешнее культурное пространство целесообразно представить как совокупность субкультурных явлений, сосуществующих друг с другом» [9, с. 70]. В этих условиях «с точки зрения собственно социологии всякое поведение может иметь свои субкультурные характеристики» [8, с. 18], и в качестве субкультуры может предстать «любая группа, отличающаяся стилем и идентичностью» [16, с. 16-17].

Не удивительно, что в число субкультур включаются вполне традиционные социальные и профессиональные группы: «бывают субкультуры, отражающие профессиональную принадлежность входящих в них людей: милицеская, враческая, научная и т.д.» [9, с. 71]. С ними, по мнению омского философа А.М. Ильина, смыкаются «субкультуры, связанные с интересами в области литературы, к последним можно причислить толкиенистов, хотя их сообщество связано не только с чтением соответствующей литературы, но ее содержание определяет весь их образ жизни» [см. там же].

Тюменский социолог Т.В. Латышева считает толкиенистов (толкинистов) частным случаем субкультуры ролевигов, одной из «спортивно-игровых субкультур», которые «предполагают объединение молодых людей на основе любительских занятий определённым видом спорта, спортивного фанатизма или же участия в костюмированных постановочных играх, также связанных с реальной физической активностью (ролевики, в частности толкиенисты)» [12, с. 95]. К другим групповым признакам ролевигов Латышева относит «очень закрытый характер» [12, с. 100] и отсутствие «выраженной гендерной ориентации с сохранением гендерных ролей» [12, с. 94].

Однако соответствуют ли вполне «ролевики» и «толкинисты» критериям субкультуры или общественного движения? В самом «ролевом движении» и его изданиях этот вопрос поднимался неоднократно и решался по-разному – позитивно: «Все неформальные молодёжные культуры игровые. Это игра в жизнь. Они отыгрывают то, чего им недостаёт в жизни» [18, с. 20] или негативно: ««ролевое движение» – это ложь. Кому-то эта ложь нужна, но вот нам, как мне кажется, нет» [5, с. 40].

Проблема идентификации толкинистов связана со спецификой восприятия творчества Дж.Р.Р. Толкина (Толкина), которое по сей день, несмотря на полвека, прошедшие с момента выхода в свет трёх

томов «Властелина Колец» в 1954-1955 годах, зачастую воспринимается как вызов современной литературе и культуре в целом. «...Поистине, Толкин и критики разошлись не на поверхности мнений и суждений, а на каком-то недоступном рефлексии, внелитературном, иррациональном уровне. Каждый делает некий основополагающий экзистенциальный выбор... Люди разного выбора не вступают в дискуссии, логические аргументы теряют смысл, подлинный контакт невозможен» – писала ныне покойная Мария Каменкович [10, с. 8]. Ей вторит Наталья Прохорова: «...проблема вообще не в том, действуют ли в толкиновской реальности законы, которые литературоведы считают законами реального мира, но в том, действуют ли в реальном мире законы, описанные Толкином, – и таким образом мы переходим к проблемам моральным и религиозным» [14, с. 156]. А суть этих проблем сводится к следующему: «Для Толкина «Добро» – не условность и определяется как «реальное присутствие Бога», в то время как «Зло» – это Его отсутствие, как в реальном мире, так и в вымышленном. И единственное, что по-настоящему интересно, это проследить перипетии и законы борьбы этих неравноправных начал» [10, с. 9].

С позиции модернизма и постмодернизма такое традиционалистское по сути кредо автора «Властелина Колец», безусловно, архаично, ставит его вне литературного дискурса и навлекает обвинения в эскапизме, то есть бегстве от реальности и отказе от активной жизненной позиции, на которые Толкин отвечал вполне однозначно: «Точно так же партийный оратор мог бы заклеить как предательство попытку уйти от страданий фюрерского или любого другого рейха и даже просто недовольство рейхом. Точно так же эти критики клеймят презрением не только дезертирство, но и подлинное Бегство, и его обычных спутников: Отвращение, Гнев, Осуждение и Бунт» [7, с. 50].

При этом «он был не пережитком Темных Веков, а пехотным офицером связи в Первую мировую войну, а после войны – университетским преподавателем и семейным человеком из пригорода, который жил и творил в современности» [7, с. 56]. Как литератор, он следовал традиции «католического ренессанса», где его предшественниками были Анатоль Франс и Г.К. Честертон. В его произведениях нашла яркое выражение гуманистическая, антифашистская и антивоенная позиция, теснейшим образом связанная с его временем и личным жизненным опытом. Таким

образом, ни творческая позиция, ни само творчество Толкина не позволяют сомневаться в его «современности» и заслуженном месте среди классиков мировой литературы XX века – как и в праве традиционных форм и ценностей на аналогичное место в современной культуре.

С позиций защиты этих форм и ценностей выступают и приверженцы творчества «Профессора» – толкинисты, что характерно в целом для субкультур, зародившихся в третьей четверти XX века. Но действительно ли это сообщество «отличается от доминирующей культуры языком, взглядами на жизнь, манерами поведения, прической, одеждой, обычаями» [11, с. 62], а увлечение произведениями Толкина «определяет весь их образ жизни» [9, с.71]? Здесь стоит говорить о творческой жизненной позиции, о неприятии ценностей масскульта и постмодерна, о далеко не всегда осознанной приверженности ценностям традиционной культуры. Но, к сожалению, поскольку жизнь во всей её полноте не может быть творческим актом, то и определять «весь образ жизни» увлечение толкинистикой не может. В данном контексте её не больше оснований рассматривать как субкультуру, чем средневековых горожан считать носителями «карнавальной субкультуры» [6, с. 236], хотя к последней вполне можно возвести традицию ролевых игр [2, с. 20-21].

Игровые элементы были неотъемлемой частью практически всех культур в различные эпохи. Софистика риторических школ античности, близкая по своим приёмам ролевой игре, была безусловно востребована общей культурой, хоть и вызывала общественную критику как нечто избыточное [16, с. 238]. В Новое время карточная игра была неотъемлемой частью культуры всех слоёв общества. И стоит ли вообще говорить о существовании субкультуры и принадлежности к ней индивида исключительно в связи со способом проведения досуга – ведь это означает фактически поставить знак равенства между ним и образом жизни!

Такая позиция правомочна с точки зрения «общества потребления», в котором ролевые игры стали составляющей игровой индустрии, сохраняя черты «самодеятельного» этапа своего развития как элемент «эрзаца», свойственного в целом отечественному рынку с его колониальными чертами. В этом смысле так называемое «ролевое движение» в своём развитии проскочило «фазу субкультуры», не задержавшись на ней.

Что же касается толкинистов, то попытки их идеологического оформления в системе субкультур и даже «официальной культуры» предпринимались неоднократно, однако в итоге все они потерпели неудачу. В период своего становления это молодёжное увлечение испытывало большое моральное, культурное и организационное влияние КСП – ведущей советской молодёжной субкультуры, которая, в свою очередь, испытывала определённое влияние «хиппи». Последние хотели видеть в толкинистах своё продолжение – «странника с деревянным мечом», пришедшего на смену «страннику с гитарой». Но большинству толкинистов и ролевиков оказались чуждыми самопогружённость и изолированность «хиппи».

Также толкинистику пытались увязать с католическим вероисповеданием Толкина, что оказалось столь же нежизнеспособным, как и тенденция 1980-х годов представить Толкина «прожектором перестройки» и пропагандистом «демократических» ценностей, бытовавшая в постдиссидентской среде [17, с. 26]. Толкинисты не стали ни новым изданием «аглицкого клоба», ни филиалом костёльного притвора – это противоречит самому смыслу и духу произведений Толкиена, в которых высмеивается как клерикализм (в сказке «Кузнец из Большого Вуттона»), так и представительная демократия [4, с. 23].

В общественно-политической сфере толкинисты декларировали индифферентизм – из-за различия в их личных мотивах участия в «движении», отсутствия определённой социальной или идеологической базы, а также иных целей, кроме организации досуга и творческой деятельности. Реально в «движении» был представлен практически весь спектр политических взглядов и социальных групп: принадлежность к нему далеко не исчерпывала социальную активность участников. Это особенно проявилось в украинских событиях нынешнего года [13, с. 6].

Как было сказано автором ранее [1, с. 7], «общественное движение подразумевает общую цель участников, а ролевые игры – это методики, средства и способы организации досуга». И рассматривать «ролевиков» как общественное движение, а толкинистов – как субкультуру, тем более закрытую и маргинальную, по мнению автора, ошибочно. Ни творчество Дж. Р.Р. Толкиена, ни разнообразное по формам и видам увлечение им не выходят за пределы общей культуры – наоборот, они наиболее «классичны» и традиционны. Здесь стоит говорить о широком общественном движении в защиту культуры и её традиционных

основ, включаючись в себе самі різноманітні течії, котрі, тим не менше, сливаються в загальний потік, о тому, що сучасна молодь в значительній мірі вибирає традиційні цінності, знаходячи їм нові способи втілення в сучасному суспільстві.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадаев Д.В. Исторические фестивали и литературно-исторические ролевые игры как современный способ существования традиционной культуры // Традиційна культура в умовах глобалізації: культурна ідентифікація та інформаційне суспільство. Матеріали науково-практичної конференції 18-19 травня 2012 року – Харків, 2012. – С. 6-8.
2. Бадаєв Д.В. Історія, оживлена у грі: теорія та практика історико-літературних рольових ігор // Планета легенд – 2007 – № 1-2. – С. 17-29.
3. Виноходов Д.О. «Между Ингольдом и Христом» // Палантир – 2007, 08 – № 54. – С. 40-46.
4. Годкин Д. Республики в мире Толкина // Палантир – 2012, 05 – № 65. – С. 16-23.
5. Голышев И. За смерть одного слова // Крылатый вестник – 2007, 04-05 – № 26. – С. 39-40.
6. Гуревич П.С. Субкультура. – Культурология XX века./ Словарь. – С-Пб, Университетская книга, 1997. – С.236-237
7. Джексон А.А. Авторство столетия: Дж.Р.Р. Толкин, Великая война и модернизм // Палантир – 2012, 05 – № 65. – С.40-62.
8. Ерасов Б.С. Социальная культурология: Учебник для студентов высших учебных заведений. – Издание третье, 16 доп. и перераб. – М, Аспект Пресс, 2000. – 591 с.
9. Ильин А.Н. Массовая культура и субкультура: общее и особенное. // Социс. – 2010. – №2. – С. 69-75.
10. Каменкович М. И им не сойтись никогда (Маргиналы и средоточия: опыт сравнения разнородного) // Палантир – 2006,10 – № 49. – С. 3-16.
11. Кравченко А.И. Культурология: Учебное пособие для вузов – 4-е изд. – М, Академический Проект, Триеста, 2003. – 496 с.
12. Латышева Т.В. Феномен молодежной субкультуры: сущность, типы // Социс. – 2010. – №6. – С. 93-10.
13. Немирова А.В. Игры с реальностью // Красное знамя – 2014, 12.06. – № 23. – С. 6.
14. Прохорова Н. Приглашение к бегству // Знание - сила – 1997 – № 8. – С. 150-157.
15. Рабинович Е.Г. Флавий Филострат и его книга./ Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. – М, Наука, 1985. – с. 217-245.

16. Сауленко Л. Молодёжные субкультуры: украинский контекст. – 64 с.
17. Трауберг Н.Л. Отрывок: «В конце тысячелетия. - 2. Показания очевидца» // Палантир – 2007, 08 – № 54. – С. 25-27.
18. Vipert. Ролевые игры как субкультура // Крылатый вестник – 2008, 09-12 – № 29. – С. 18-20.

О.В. Бакун,
здобувач кафедри журналістики
Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна

КОНЦЕПТ «ДОБРО» У ФОЛЬКЛОРІ ЯК ВИДІ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Концепт «ДОБРО» дослідники української літературної мови вважають одним із фундаментальних морально-етичних понять, притаманних українській лінгвоментальності. Проте, структура й особливості функціонування названого концепту, наскільки нам відомо, недостатньо проаналізовані в українській гуманітаристиці, зокрема, лінгвокультурології. Наприклад, В.І. Кононенко, згадуючи «ДОБРО» серед інших важливих для української концептосфери концептів, детально зупиняється на розгляді його антиподу – концептів «ЗЛО» і «ГРІХ» [2, с. 250-260]. Тим часом очевидно, що проблематика добра є надзвичайно важливою для української ментальності. Тож вона заслуговує на вивчення засобами різних наукових дисциплін.

Зокрема, продуктивним видається підхід, який розробляється в рамках теорії та історії соціальних комунікацій. Важливо, на наш погляд, з'ясувати не лише структуру концепту, але й уживання його в різних типах і видах комунікації. Одним із найдавніших видів комунікації вважають фольклор. Тож дослідження фольклору, зокрема його концептів, може дати уявлення про базові для певного етносу особливості світосприйняття, реагування, взаємодії та спілкування. Таке спрямування дослідницького інтересу співвідноситься з сучасними пошуками у фольклористиці.

Як зазначає київська дослідниця Оксана Микитенко, в сучасній фольклористиці відбуваються зміни парадигми. «Вимоги методологічної модернізації фольклористики, що особливо настійно звучать останнім часом, пов'язані зі змінами в потрактуванні фольклорного тексту, коли, як це вже сталося в лінгвістиці, відбувається перенесення центру ваги з тексту-твору на текст-поведінку, текст-процес, тим самим поняття фольклорного тексту розширюється до масштабів комунікативного акту та тексту культури» [3, с. 115].

Ця зміна парадигми узгоджується з загальними тенденціями в розвитку гуманітарних наук, із «поверненням до людини». «Антропоцентричні засади сучасної науки, – вважає О. Микитенко, – зосереджують увагу на зв'язках мови й фольклору з ментальністю народу, роблячи наголос саме на комунікативних та функціональних можливостях слова, відображеного в національній картині світу, яка знаходить найповніше втілення в фольклорі як традиційному мегатексті» [3, с. 116].

До комунікативних засад фольклорного мегатексту відносять, зокрема, поняття «модусу мислення середовища», що вважається «поняттям вищого мисленнєвого порядку» і «може бути визначено як регіональна модальність фольклору» [3, с. 117].

Зазначене поняття може бути використане при вивченні специфіки певного регіону, етносу, а також при порівнянні двох регіональних або етнічних ситуацій. Так, зіставлення української й балкано-слов'янської фольклорної традиції дозволяє виявити особливості світобачення кожної з названих спільнот. «Ендогенним кодом українського фольклору» вважають, зокрема, «космотеїзм» [1, с. 167], у той час як «притаманна балканській моделі світу «ідея кола», проєктована на суб'єктивному рівні, визначає особливий модус мислення цієї фольклорної традиції, посилюючи циклічність традиційного світосприйняття» [3, с. 117-118].

Крім того, як лінгвісти, так і фольклористи останнім часом звертають увагу на реалізацію такої функції мови, як впливова, або сугестивна.

«Як довели дослідники, повноцінне дослідження комунікативних одиниць, фольклорних зокрема, не може обмежуватися лише референцією, сигніфікацією і конотацією в традиційному їх розумінні, а мало би залучати до пояснення семантики ще й дані контексту, а також знання правил інтеракції і намірів мовців» [3, с. 118].

Із урахуванням вищезазначених положень спробуємо проаналізувати мисленнєвий і комунікативно-прагматичний потенціал слів, які належать до засобів лексичної реалізації концепту ДОБРО в пісні, записаній на Харківщині.

Мова йде про стройову пісню «По бережку», записану в селі Сінному Богодухівського району Харківської області в 1987 році й опубліковану Л.І. Новиковою в рубриці «Пісенні скарби Слобожанщини» журналу «Прапор» (1990 рік, №8). Нагадаємо текст цієї пісні:

«По бережку вой да й по крутому
Добрий молодець гуляв.
Тільки глазі... глазіком накинув,
Махнув правою рукою.
Догадайся, молода дівчино,
Пізно ввечері прийду.
Дівка ждала, ждала й ожидала,
Потушила й спать лягла.
Застучало, ой да й забряжчало
Золотим кольцом в вікно.
Дівка двері, двері й одчинила,
Зразу виговор дала:
– Де ти шлявся, де ти волочився,
Чом до мене не прийшов?
– Я й не шлявся, я й не волочився,
Я з сестрою говорив.
Я з сестрою говорив,
Папіроску закурив».

У тексті відразу після короткого обмальовання пейзажу вказана ознака головного героя – *«добрий»*. Це частина стійкого виразу *«добрий молодець»*, тож, на перший погляд, це слово можна вважати постійним епітетом. Але уважніше осмислення тексту дозволяє радше відмовитись від звичної характеристики слова *добрий*, принаймні щодо цієї пісні.

Подальший текст ставить під сумнів позитивність героя, що посилюється негативною оцінкою його поведінки в устах дівчини. Завершується текст відповіддю героя, де згадана розмова з сестрою й куріння «папіроски». Тож ми спостерігаємо, як проблематика «добре – недобре» розлита по всьому тексту. Присутня певна конфліктність, зокрема, між «чоловічим текстом» і

«жіночим текстом». Конфлікт спостерігається на рівні сприйняття й оцінки ситуації.

Виникає низка питань. Для чого ж виконується ця пісня? Якої мети хочуть досягти ті, хто її співає? Як це пов'язано з умовами, з ситуацією, в якій пісня виконується?

О. Микитенко зазначає: «Саме прагматичний підхід поряд із урахуванням сфери функціонування мови і мети комунікації особливого значення надає вивченню впливу мовця на адресата шляхом мовленнєвого акту і спонукання його до реакції у відповідь» [3, с. 118].

На наш погляд, той факт, що пісня належить до жанру стрийових, дозволяє інтерпретувати її текст як спробу чоловічого колективу наполягти на «своїй правді», на тому, що саме чоловіче бачення меж допустимого має перемагати. Цей текст можна вважати засобом самонавіювання, підкреслення «доброті», позитивності чоловічої спільноти.

У той же час пісня має переконувати потенційних слухачок, впливати на них, змушуючи відмовитись від оцінювання незрозумілої їм чоловічої поведінки як негативної. Характерно, що вагомим аргументом у конфлікті стає залучення теж жіночого образу, але зі світу «своїх» – рідної сестри. Таким чином підкреслюється, що «молодець» таки «добрий», але для розуміння цього треба стати на його бік.

Отже, проблематика добра дає можливість відпрацювати стратегії досягнення перемоги. Властива українському етносу схильність до м'якості, що впливає й на «модуси мислення», призводить до вибору шляхів, у тому числі комунікативних, які ведуть до замирення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С.Й. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України // Українська художня культура. – К., 1996. – С. 167
2. Кононенко В.І. Українська лігвокультурологія: Навч. посіб. – К.: Вища шк., 2008. – 327 с.
3. Микитенко О. Фольклорний текст в аспекті когнітивної та антропоцентричної парадигми: категорія модальності // Македонська академія на науките и уметностите. Одделение за лингвистика и литературна наука. – XXXVII 1-2. – Скопје, 2012. – С. 113-125.

Р.Р. Баран,
завідуюча відділом кераміки
Національного музею народного мистецтва
Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського,

К.Г. Каркадим,
заслужений діяч мистецтв України,
завідуюча відділом художньої обробки дерева,
Національного музею народного мистецтва
Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського,
(м. Коломия)

МУЗЕЙ ТА МОЛОДЬ

Просвітництво є головною складовою нашої музейної діяльності. Музей володіє безцінними освітніми ресурсами. У розвинених країнах світу культурний розвиток нації є основним пріоритетом державної політики. Протягом багатьох років там засновуються та успішно функціонують профільні культурні центри. Порівняно зі світовою практикою вітчизняне «культурницьке будівництво» й «державницька турбота» залишилися далеко позаду. Жоден із основних пунктів міжнародних рекомендацій щодо збереження традиційної культури в країнах перехідного періоду Східної Європи й Азії чинною владою в Україні не виконується.

За таких умов, як ніколи раніше постає нагальна потреба напрацювання й запровадження якісно нових підходів до вивчення та стимулювання культурних процесів в Україні. Зокрема, у сфері музейної справи необхідними є переосмислення значення традиційної народної культури та вдосконалення шляхів її розвитку. Музеї України потребують удосконалення своїх «класичних» функцій зі збирання, збереження, дослідження та популяризації мистецтва. Сучасні вимоги потребують, щоб музеї стали відкритими багатоцільовими осередками культури, науки, освіти та виховання відповідно до світової тенденції розвитку музейницької справи – відкритий музей у відкритому суспільстві. Одним із головних статутних завдань Міжнародної Ради Музеїв (ІКОМ України) є визначення поняття «музею» як інституту, покликаного посилювати свою роль у суспільстві, сприяти кращому вивченню культури різних народів і зміцненню взаєморозумінню між ними [2; с. 7].

Нова організаційно-функціональна форма закладу культури – музей-центр, постає не просто як сховище певних етнічних та загальнолюдських цінностей і мистецьких раритетів. Це своєрідна комплексна модель духовного життя роду, племені, громади, народності, нації, в якій відображено увесь комплекс світоглядних орієнтирів, основні складові та визначальні чинники їх традиційного буття.

Упровадження в життя цієї новітньої моделі – вперше у 1990 році продемонстрував Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини (тепер НМНМГП ім. Й. Кобринського) в Коломії під час Першого Всесвітнього Собору духовної України. Коломия зустрічала гостей із усіх континентів світу. Музейні працівники були ініціаторами та співорганізаторами виставки-ярмарки, майстер-класів та показу образотворчого мистецтва коломийських мистців. Відчувалось щире зацікавлення нашими акціями людьми різного віку, особливо молоддю. Проводились майстер-класи з народними майстрами, на яких всі охочі могли спробувати свої сили. Саме цей проект дав певний поштовх до переосмислення деяких пріоритетів і орієнтирів у музейній роботі.

Майже дев'яносто років Музей знаходиться в приміщенні колишнього Народного дому, де колись розміщувались українські товариства та установи: Управа товариства «Руський народний дім», «Рідна школа», товариство «Родина», хорове товариство «Боян», спортивне товариство «Сокіл», гімназія, чотирикласова приватна школа ім. княгині Ольги, «Видавнича спілка українського вчителства», товариство «Сільський господар», редакції газети «Поступ», журналу «Прапор». Архівні документи Музею стверджують: «Конференції, театральні представлення, вечорниці, організація свят (Шевченка, Миколая, Матері), вечори української пісні, вишкіл танців, проби співу, вистави, дитячі забави, руханки, ярмарки » [1. Ф. 2. Оп. 1] – ось неповний перелік багатьох громадських заходів наших попередників.

До заснування Музею спричинилися вагомі в Галичині виставки: господарсько-промислова та етнографічна (Коломия, 1880). Вони посприяли розвитку народних художніх ремесел, започатковували теоретичну основу організації художньо-промислових шкіл на Покутті, зокрема відомих фахових шкіл у Галичині: Коломийської гончарної школи (1876-1914) та Школи Деревного промислу в Коломії (1894-1914). Експонати цих виставок

продемонстрували багатство народного мистецтва, розкрили великі таланти простого народу Гуцульщини та Покуття.

Основу першої колекції нашого Музею становили твори, даровані народними умільцями, духовенством, селянами, передовою українською інтелігенцією. Саме прогресивна спільнота міста, не зважаючи на складну історичну ситуацію кінця XIX ст., провадили громадсько-патріотичну, просвітницьку, освітянську та виховну діяльність, зберігаючи наші духовні та матеріальні цінності. Чи можлива культура без національного коріння, без генетичної пам'яті, без набутої у віках духовної спадщини? Згадаймо: за всіх часів в Україні традиційна народна культура була національною, оскільки, з політичних причин, культура професійна обслуговувала фактично інокультурні середовища, зокрема в новітню добу – російське, польське, австрійське, французьке, англійське та інші. Спільна традиційна основа зберігала цілісність народу, його канонічні морально-естетичні засади співжиття, забезпечувала йому повноцінне існування й невинний поступ. Протягом XX століття розвиток промисловості, зростання темпів урбанізації, примусова колективізація, голодомори, війни та репресії руйнували традиційний життєвий устрій українців. За останні десятиліття в Україні, як і у світі загалом, виразно спостерігаються ознаки занепаду та деградації народної культури і мистецтва.

Проголошення України незалежною державою в 1991 р. кардинально змінило національні пріоритети – потребу глибше пізнати українську історію, мову, віру і культуру. В цей час було ініційовано низку заходів для підтримки народних промислів, збереження пам'яток старовини та дослідження творчості народних майстрів. Активну діяльність у цьому напрямку розгорнули культурна еліта міста Коломиї, музейні працівники та освітяни. Для покращення роботи Музею у відповідності з новітніми методиками науково-освітнього потенціалу та для збереження та популяризації історико-культурної спадщини у 90-х рр. була вироблена певна концепція. Вона передбачала створення об'єднавчої й координаційної інституції мистців, науковців та різних освітніх установ під гаслом «Музей та творчі контакти».

Нашому Музею, як унікальній скарбниці неповторної творчості народних майстрів Гуцульщини та Покуття, 20 жовтня 2009 р. Указом Президента України Віктора Ющенка № 837 / 2009 надано статус Національного. У його структурі знаходяться філіали: Музей писанкового розпису (Коломия, 1987), Косівський музей

народного мистецтва та побуту Гуцульщини (1970) і Яремчанський музей етнографії та екології Карпатського краю (2007). На сьогоднішній день кількість відвідувань наших музеїв становить понад 160 тисяч відвідувачів за рік, переважна більшість з них – молодь. Серед екскурсантів багато іноземних туристів з-понад 50-ти країн світу. Науково-освітній відділ музею працює над розробкою науково-освітніх програм та проектів для різних категорій відвідувачів, зокрема над популярною вже презентацією творчості відомих особистостей України. Наукові відділи, окрім основної сфери своєї діяльності, також постійно працюють і над популяризацією народного мистецтва регіону. Музей серйозно ставиться до своєї освітньої місії: потребу переглянути та збалансувати освіту, відпочинок та розвагу, щоб організація передачі знань була жвавою, корисною і доступною.

Покращення матеріальних умов життя забезпечує відповідні зміни в соціальній, культурній та моральних сферах, а нові технічні досягнення передбачають розквіт культури, свободи та гармонійного розвитку особистості. Народне мистецтво в сучасних умовах прагне йти в ногу з економічними, соціальними, культурними процесами глобалізації. Музей, як наукова установа, відкритий до експериментів і нової освітньої стратегії.

Потужним засобом вирішення концептуальних проблем є співпраця Музею з вихователями дошкільних установ, педагогами загальноосвітніх, середніх та вищих навчальних закладів. Наукові працівники постійно перебувають в тісному контакті з молоддю різної вікової категорії. Вони здебільшого відчують себе не тільки науковцями, але і педагогами та психологами. Щоб протистояти повному нівелюванню народної культури потрібні переконливі та зрозумілі аргументи. Сьогодні для молоді є більш актуальними японські мультиплікаційні чудовиська чи герої американських коміксів, аніж щирі й неவிбагливі традиційні місцеві забавки. Швидкозмінні різноманітні побутові товари, нав'язливо розрекламовані електронними засобами масової інформації, агресивні й динамічні фільми та комп'ютерні ігри змінюють психологію цілих поколінь, орієнтуючи її на постійний пошук нових вражень.

Значна внутрішня розкутість і зовнішня розкріпаченість відрізняють сучасну молодь від покірної радянської. Вона більше не боїться піддавати сумніву повчання вчителя, тому потрібна дуже переконлива аргументація на користь мистецьких творів, щоб

привернути до них їх увагу, як потужного фактора патріотичного і естетичного виховання. Для сучасного вчителя вже недостатньо загальних сентенцій щодо цінностей народних традицій, бажано максимально цікаво й захоплено організувати та представити відповідну інформацію. Зрештою, що ж таке традиційність у ракурсі української культури і які саме ознаки вважати специфічно українськими (гуцульськими чи покутськими) в контексті історії розвитку світової культури? Які критерії визначення художньої цінності творів народного мистецтва? На цілу низку подібних запитань педагоги повинні отримати від наукових працівників Музею фахові, теоретично обґрунтовані й чітко сформульовані, а не суб'єктивно-емоційні або описові відповіді. Існують і проблеми змістовного плану. Наприклад, раніше заглиблюватися в сутнісний аналіз деяких аспектів традиційного народного мистецтва було небажано і небезпечно, адже довелося б розкривати дітям його магичні, сакральні, духовні основи, виявляти національні витоки тощо.

Слід підкреслити визначальну роль проведення різноманітних мистецьких акцій з народними майстрами, під час яких відбувається залучення молоді до практичних занять з традиційних видів ремесел. Такі пізнавальні уроки народознавства з гончарства, художньої обробки дерева, виробів з бісеру, аплікації, ткацтва, писанкарства, вишивки – музейні працівники проводять в стінах Музею та в навчальних закладах. Вітчизняна педагогіка завжди залучала ліплення з глини, перебирання бісеру та ниток для ткацтва, як засіб розумового та сенсорно-моторного розвитку дітей з найменшого віку. На таких емоційно насичених заняттях відбувається процес естетичного виховання. Засвоєнню нової інформації сприяють практичні заняття та мультимедійні презентації.

Понад десять років Музей співпрацює із Коломийським педагогічним коледжем Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (2002-2013). Музеєм розроблено програму інтегрованого курсу лекцій «Народні художні промисли Прикарпаття» для студентів III-IV курсів образотворчого відділення цього закладу. Саме наповнення Музею, його атмосфера сприяють вихованню творчих особистостей. Навчання, що відбувалося впродовж одного семестру, проводили директор Музею Я. Ткачук, завідувачі відділів: Р. Баран, К. Каркадим, І. Федів. Пріоритетними напрямками цього курсу було створення програм із ознайомлення з мистецькими осередками, творчістю народних майстрів,

практичними заняттями, пов'язаними з традиційними ремеслами регіону.

Виховання творчої особистості – одна з проблем, що їх поставили перед собою наші установи. Програма занять складалась з кількох пунктів: теоретичні заняття, ознайомлення з експозицією (по відділах), практичні заняття (замальовки експонатів – авторські та їх сучасні інтерпретації), виїзди у відомі центри народних ремесел (Косів, Вижницю, Яворів) та творчі майстерні (Надії та Сергія Никорович, Марії Кахнікевич). Замальовки деяких студентів із цих занять, увійшли до видання збірника «Віцензіана» [3, с. 11, 195, 217, 305]. На кожному із занять брало участь понад сорок студентів. Передбачалося в робочий процес долучати знайомство з відомими творчими особистостями та їх доробком у виставкових залах Музею.

21-23 червня 2008 року на базі спеціалізованої ЗОШ I-III ст. № 1 та Музею відбувся Всеукраїнський семінар освітян – «Стратегія вивчення народної культури у шкільних програмах». Наукові працівники були задіяні в семінарі, у рамках якого відбулися програми: ознайомлення з Коломийським музеєм народного мистецтва Гуцульщини та Покуття і Музеєм писанкового розпису, зустрічі-спілкування в майстернях народних мистців Коломиї та Коломийщини.

Для досягнення просвітницької мети в музейних експозиціях використовують інтерактивні цифрові медіа, екскурсії, лекції, театральні вистави, фольклорні, танцювальні та музичні виступи, практичні заняття тощо. Потужним засобом вирішення музейної концепції з освітнього потенціалу стало створення силами Музею цілого ряду науково-популярних фільмів з різних видів народного мистецтва: життєвий та творчий шлях відомих народних майстрів; відеоматеріали про звичаї та традиції гуцулів та покутян, створення музейного сайту про діяльність Музею (визнаний, як один з кращих музейних сайтів України) тощо. Інтерактивні й мультимедійні музейні уроки орієнтуються на такий спосіб викладу інформації, який враховує різні типи знань, стилі навчання та методи пізнання. Стратегічне оновлення і розширення просвітництва у Музеї є засобом привабливості та залучення молодшої аудиторії.

Наукові працівники Музею найчастіше співпрацюють з освітянами Коломиї та району, а саме з педагогами української мови та літератури, виховної роботи та викладачами образотворчого мистецтва. З 2009 року Музеєм була вперше ініційована нова форма просвітницької праці з молоддю під загальною назвою «Музейні

академії», які стали однією з дієвих форм взаємодії між Музеєм та навчальними закладами. Такі академії сприяли кращій комунікації між науковцями Музею та учнями і студентами для засвоєння нового матеріалу. Основною аудиторією цих акцій музейники визначали активних, зацікавлених учнів і студентів різних навчальних закладів міста Коломиї та району. Науковці спрямовують їх на вибір гострих актуальних тем, пов'язаних з історичними подіями та сьогоденням.

Музеєм організовано та проведено 18 «Музейних академії»: «Лялька-іграшка. Лялька – символ матері та охорони всього навколишнього» (березень, 2009), «Тіні забутих предків» (лютий, 2009), «Шевченківські дні» (березень, 2010), «Збережена нитка традицій» (квітень, 2010), «Феномен творчості Олекси Бахматюка» (грудень, 2010), «Тарас Шевченко – філософ-пророк, художник слова і пензля» (березень, 2011), «Пінзель – український Мікеланджело» (листопад, 2011), «Коломия – центр гончарства» (грудень, 2011), «Світи Святослава Гординського» (лютий, 2012), «Музейна Шевченкіана» (березень, 2012), «Олексі Новаківському – 140» (березень, 2012), «Нащадки. Дзеркало» (жовтень, 2012), «Знаменита і геніальна» (листопад, 2012), «Музейна Шевченкіана II» (березень, 2013), «Таланту не сховати в забутті» (березень, 2013), «Векторність Олекси Новаківського» (квітень, 2013), «Таємничий геній» (квітень, 2013), «Бережімо ремесла свого краю» (лютий, 2014), «Стеком і шаблею» (березень, 2014), «Молодіжний АРТ-МІКС», (березень-квітень 2014). Здебільшого ці академії були присвячені відомим діячам української культури. Тривалість цих заходів – не менше 2-х академічних годин. Під час обговорення висвітленого матеріалу між учасниками проводяться спілкування та дискусії.

У стінах Музею 24 лютого 2009 року відбувся міський та районний семінар освітян. Саме на ньому пройшов один із перших проектів – «Феномен творців фільму «Тіні забутих предків» (2009), присвячений 85-річчю від дня народження видатного українського кінорежисера Сергія Параджанова та 45-річчю із часу виходу на екрани культового фільму за однойменною повістю М. Коцюбинського. Співорганізаторами акції були викладачі Коломийської гімназії ім. М. Грушевського – Л. Сембратович, Н. Мельничук та понад 20 учнів, учасників літературно-мистецької студії «Горицвіт» цього ж навчального закладу.

Проект складався з декількох частин: інформації про творчість С. Параджанова (завідувачка відділу кераміки Р. Баран), представлення досліджень та повідомлень гімназистів із використанням мультимедійної презентації про музей Сергія Параджанова. На цей захід був запрошений один із учасників фільму – вчитель Єзупільської школи Тисменицького району Івано-Франківської області Михайло Шатрук. Він виконував та озвучував пісні головного героя стрічки – Івана. Віртуозне володіння скрипкою та награвання гуцульських коломийок створили неповторну атмосферу події. Цікаву інформацію представила директор Музею Я. Ткачук про видання роману репресованого письменника та активного громадського діяча Гуцульщини Петра Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік». Завідувачка відділу художньої обробки дерева К. Каркадим поділилася спогадами про художника фільму «Тіні забутих предків», лауреата Шевченківської премії, відомого українського графіка, викладача КДХІ Григорія Якутовича. Цією акцією було охоплено понад 60 учасників.

«Музейна академія» здебільшого не є одноразовою чи одноденною акцією. Яскравим прикладом став проект «Пінзель – український Мікеланджело» (2012), концепція якого була розроблена Музеєм спільно з викладачами образотворчого мистецтва коломийських ЗОШ I-II ст. №8 та №1 О. Рогожинською та О. Токарюком. Проект відбувався поетапно впродовж двох місяців. Перша акція – виїзд в с. Корнич Коломийського району для ознайомлення школярів міста з виготовленням іконостасів та сакральних скульптур і техніками різьблення по дереву (майстерня І. Бирчака); наступна – виїзд до смт Гвіздець Коломийського району та м. Городенку, де в костелах XVIII ст. зберігаються скульптури та фрагменти різьби авторства І.-Г. Пінзеля. У церкві Непорочного Зачаття Діви Марії відбулася зустріч із отцем-настоятелем Ігорем Ковбасюком, який надав вичерпну інформацію щодо реставрації церкви, а також мультимедійна презентація ілюстрованого матеріалу про творчість

І.-Г. Пінзеля (Городенківська ЗОШ I-III ст.).

Наступний захід – комплексні практичні заняття-семінари з глиняної ліпки архітектурної деталі-капітелі роботи І.-Г. Пінзеля для учнів шкіл м. Коломиї (на базі ЗОШ № 8 I-III ст.). Майстер-клас проводив художник, викладач образотворчого мистецтва О. Токарюк; підсумковими були повідомлення про творчість І.-

Г Пінзеля (Р. Баран, К. Каркадим). На цьому занятті були також присутні учні та викладачі шкіл Гвіздця та Городенки. Загалом, учасниками академії стали понад 150 учнів. Даний проект «Пінзель – український Мікеланджело» отримав I місце в обласному освітянському конкурсі 2013 року.

Ще одна академія «Бережімо ремесла свого краю» (2014) пов'язана єдиним змістом – дослідженням історії та розвитку давніх ремесел сучасної Коломиї. Здійснення цього проекту відбувалося в Коломийському індустріально-педагогічному технікумі. Проект складався з кількох етапів: I – демонстрація фільму «Традиції коломийського гончарства» (О. Пономаренко, Р. Баран); II – ознайомлення студентів із родиною відомих коломийських гончарів Кахнікевич-Никорович, заслуженим майстром народної творчості України Надією та її сином Сергієм; III – практичні заняття: проведення майстер-класу (точіння на гончарному крузі, ліпка); ознайомлення з традиціями коломийської вишивки на творах заслужених майстрів народної творчості України М. Сабадаш та Є. Генік; майстер-клас по бісероплетінню (науковий співробітник Музею Л. Мехно). Завершальним етапом академії став огляд виставки творів майстрів, які брали участь у проекті.

Усвідомлюючи вагомість творчості Тараса Шевченка – генія української нації та його значимість у світовій культурі, Музей не міг не відгукнутись на знаменну дату 200-річчя від дня народження Кобзаря. Щорічно Музей проводив різноманітні акції та академії, присвячені Т. Шевченку, цьогорічне ж святкування було особливим. Під час дослідження теми з історії пам'ятників Кобзарю на Прикарпатті знайдений маловідомий, але досить цікавий матеріал, що стосувався діяльності тривалий час забороненого українського художника, скульптора, поета, активного учасника визвольних змагань поч. ХХ ст. Гаврилка Михайла Омеляновича. Науковці Музею та учасники «Музейної академії» презентували проект під гаслом «Стеком і шаблею» (березень, 2014) у виставкових залах Музею. У проекті взяли участь співробітники Музею, які виступили з науковими повідомленнями (Р. Баран, К. Каркадим); викладачі та учні Сопівської ЗОШ I-III ст., лауреати обласних Шевченківських читань Р. Миронюк і Я. Симчич.

Візуальним доповненням академії була відеопрезентація, створена на основі фільмів Р. Коваля «Стеком і шаблею» (2011) та В. Нагірного «Шевченко на землі коломийській» (2013), а також

архівних фотоматеріалів (науковий співробітник Музею І. Олійник). Завершенням академії стала змістовна тематична екскурсія на виставці «І на оновленій землі..» (завідувач сектору образотворчого мистецтва М. Двилюк). Долучилися до цієї події понад 80 учасників.

Музей проводить гнучкі й креативні для експерименту програми, орієнтовані на молодь. На пропозицію викладачів виховної роботи та образотворчого мистецтва з Москви і Санкт-Петербурга з організації «Милосердя» ознайомити молодь з мистецькою Коломисєю відгукнулися музейники. У червні 2011 року відбулась дводенна акція з відвідування творчих майстерень мистців Коломиї та околиць: художника з обробки шкіри – В. Дідорака; народних ткачів – родини Костюків; майстерні коломийських гончарів – Н. Никорович, С. Никоровича, М. Кахнікевич. Безпосередньо у приміщенні Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й. Кобринського проводився майстер-клас з різних технік декорування яйця, а також демонструвався процес реставрації писанок (О. Антохій). Програма була розрахована на те, щоб передбачати потреби дітей з обмеженими можливостями.

Привабливість цих проектів демонструють реальні акції, до яких вдалося привернути молодь та творчу інтелігенцію і задовольнити більшість зацікавленої публіки. Слід визнати, що при виборі тем ми керувались не випадковими новомодними зацікавленнями, а приймали рішення та підбирали матеріал за змістом, ступенем вагомості, позитивної виразності. Наша ціль достатньо прозора: виховати покоління молоді, пробуджуючи у них зацікавленість до української культури. Найбільш популярними є розповіді, зустрічі та практичні заняття з творчими мистцями: родиною коломийських гончарів Кахнікевичів-Никоровичів, сім'єю місцевих художників-модельєрів Оксаною Литвин та Ярославом Сахром, відомою вишивальницею, членом Національної спілки художників України, заслуженою майстринею народної творчості України Євгенією Генік, заслуженою художницею України Ганною Вінтоняк та багатьма іншими.

Проведенню уроків народознавства та музейних академій у Коломийському педагогічному коледжі сприяли його директор В. Ковтун та завідувач відділення образотворчого мистецтва М. Білоус; у Косівському інституті декоративно-прикладного мистецтва ЛНАМ – заступник директора з наукової роботи

М. Гринюк та викладач Косівського училища Л. Босчко; активні ентузіасти цих акцій, вчителі та організатори коломийського клубу «Краєзнавець» на базі ЗОШ №8 І–ІІІ ст. Н. Чорнокожа та О. Рогожинська, ЗОШ №1 І–ІІІ ст. О. Токарюк; викладач Городенківської середньої школи Н. Савчак; директор Гвіздецької школи мистецтв І. Довганюк; викладач Коломийського індустріально-педагогічного технікуму Г. Луканюк; педагог виховної роботи Сопівської ЗОШ І–ІІІ ст. О. Сав'юк.

Наприкінці 2013 р. Івано-Франківською авторською творчою майстернею вчителів народного мистецтва та художньої культури було запропоновано науковим працівникам нашого Музею взяти участь у проєкті над створенням додатку до навчально-методичного посібника Людмили Масол «Художня культура рідного краю. Івано-Франківщина». Координаторами цього проєкту були вчителі художньої культури і музичного мистецтва Сопівської ЗОШ І–ІІІ ст. і Калуської ЗОШ І–ІІІ ст. Н. Ковальова та О. Малендевич. Дана співпраця стала однією з нових форм науково-просвітницької роботи Музею, призначеної для школярів старших класів.

Неодноразово на базі Музею проводилися міські та районні семінари з англійської та німецької мов для студентів Коломийського педагогічного коледжу та спеціалізованих шкіл міста і району. Цільові програми завершилися виданням трьох буклетів з тематики народного мистецтва. Їх авторами були викладачі, студенти та учні (2008). Працівники Музею надавали кваліфіковані консультації з методики проведення екскурсій у нашому Музеї, Музеї Писанкового розпису та були їх безпосередніми учасниками.

Постійною є співпраця Музею та коломийської дитячої художньої школи ім. Я. Пстрака, яка орієнтована на різноманітні інтереси та зацікавлення юнацтва. Ця цільова аудиторія із захопленням відвідує музейні виставки, зустрічі з відомими мистцями та отримує можливість безпосереднього спілкування з ними.

Складовою частиною всіх мистецьких проєктів, академій було опрацювання та видання буклетів, запрошень, листівок, банерів, афіш, публікацій у ЗМІ. Проведені акції задокументовані у фото- та відеоматеріалах, а створені мультимедійні презентації представляють цікаву та захоплюючу інформацію.

Досконале знання предмету, вміла організація праці учнів та студентів під час проведення академій та уроків народознавства – це те, що характеризує сучасних музейників як викладачів та

організаторів творчих проектів. За свою діяльність у популяризації історико-культурної спадщини серед молоді Музей та окремі працівники установи неодноразово були відзначені грамотами, подяками обласного та міського відділів освіти.

Маємо надію, що задіяна у різноманітних Музейних академіях, проєктах, акціях молодь буде відкрита до нових ідей, цінностей, котрі знаходяться і за межами Музею. Будуть освіченими та щиро цінуватимуть культурну спадщину своєї України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів. Ф. 2. Український Народний Дім у Коломиї. Оп. 1. Од. зб. 74.
2. Статут всеукраїнської громадської організації «Український комітет Міжнародної Ради Музеїв» [електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.artmuzeum.kr.ua/diyalnist/82>.
3. Вінцензіана: В 48 Статті, листи, фрагменти творів / За ред. М. Васильчука. – Коломия: Вік, 2008. – 320 с.+8с. іл.

СКОРОЧЕННЯ

НМНМГП ім. Й. Кобринського – Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського.

КДХІ – Київський державний художній інститут.

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв.

Л.М. Білоус,
аспірантка кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(м. Івано-Франківськ)

ВЕЛИКОДНЯ НАРОДНО-ОБРЯДОВА ТВОРЧІСТЬ НА ТЕРИТОРІЇ РОГАТИНСЬКОГО ОПІЛЛЯ (Івано-Франківська область)

Головне і найбільше свято весняного періоду – Великдень. Під час цього свята виконуються танково-ігрові пісні, які називаються гагілки. За словами дослідника українського музичного фольклору А. Іваницького: «Гагілки (інакше – гаївки, ягілки, маївки) виконуються лише протягом кількох днів на великодні свята в Галичині, на Волині, Поділлі» [11, с. 60-61; 12, с. 78].

Актуальність зазначеної теми зумовлена недостатнім рівнем вивчення народно-обрядової творчості на території Рогатинського району Івано-Франківської області.

Мета дослідження: розгляд особливостей місцевих великодніх обрядових пісень (гайвок, гагілок).

Вивченню фольклору присвятили свої дослідження Василь Верховинець [4], Олекса Воропай [6; 7], Софія Грица [9], Анатолій Іваницький [11; 12; 13], Олег Смоляк [15], Павло Смоляк [16].

Рогатинщина багата своїми традиціями та обрядами. Впродовж чотирьох років після Великодніх свят на площі Роксолани в м. Рогатині відбувається районне фольклорне свято «Великодній розмай на Рогатинщині» [3]. Урочистості фестивалю додавали виступи фольклорного колективу (ФК) с. Верхньої Липиці (керівник М. Міськів), ФК с. Добринів (О. Лоїк), народного аматорського фольклорного колективу (НАФК) с. Пуків (С. Зварчук), НАФК с. Липівка (М. Плебанська), НАФК «Черчани» с. Черче (О. Гривнак), НАФК «Любисток» Районного будинку культури (Н. Стиславська, І. Макогін), народного аматорського танцювального колективу (НАТК) «Юність Опілля» Рогатинського державного агроколеджу (Л. Мельник). Передали колорит опільських гайвок у танцювальних композиціях зразковий танцювальний колектив (ЗТК) «Опільчанка» Школи естетичного виховання учнів (ШЕВУ) (Л. Горинь), танцювальний колектив Дитячої школи мистецтв ім. Б. Кудрика

(М. Якубів), ТК ШЕВУ «Барвінок» (А. Яцків), НАТК с. Пуків (Ю. Муховська), НАТК «Первоцвіт» с. Черче (І. Пашин) [3].

За словами керівника НАТК «Юність Опілля» Рогатинського державного агроколеджу Людмили Мельник: «У танці відтворено давні обряди, які зібрані з різних сіл Рогатинського району. Наприклад, розгортання різнокольорових стрічок – символів весни, радості, добробуту, молодіжні забави, під час яких у грайливій формі хлопці залицяються до дівчат, гра «Ременя», обряд одягання червоних чобіт дівчині, яка припала юнакові до душі. В костюмах танцюристів збережено традиційні елементи й кольори стародавнього опільського вишитого вбрання – сердачок, запаску, шалянову спідницю, віночок, без якого вийти дівчині в люди на свято вважалось непорядно. Вишиванки виконані у жовтій гамі, що символізувала достаток і благополуччя».

Традиційними для рогатинського Опілля є гаївки: «Жовта хустка сині кінці», «Ми кривого танцю йдемо», «Ой на горі льон, льон», «Вию, вию, вию вінець», «А вже весна, вже красна», «Подоланочка», які зустрічаються і в інших етнічних регіонах України.

Старші люди співають і сумні повстанські гаївки баладної форми. Коли в селах була жалоба, люди не хотіли співати веселих гаївок із цікавими і рухливими іграми, їм не хотілося веселитись, вони співали сумні гаївки, як от:

Прийшла весна красна, трави зеленіють,
А на Прикарпатті могили чорніють.
Чорні могили свіжо висипані.
Там лежать герої, що за волю впали...
або

Чи ви хлопці спали, чи ви в карти грали,
Що ви Україну москалям віддали.
Ми ані не спали, ані в карти грали,
Тільки молодії команди не мали [2, с. 12]

Слова цих гаївок актуальні і у теперішній важкий для країни час.

На теренах Рогатинщини переважно збирають фольклорний матеріал керівники аматорських колективів, учителі музики.

Відомим фольклористом XIX ст. був виходець з Рогатинщини, священик Іван Білинський. Місцевий красзнавець Олег Бойкевич подає такі відомості: «БІЛИНСЬКИЙ ІВАН (16.05.1811 р., с. Дегова – 10.07.1882 р. с. Долиняни) – український фольклорист, син

священика Григорія Білинського з с. Дегова». В архіві І. Вагилевича збереглися зошити його фольклорних записів із Дегови (1836 р.). У 1836 р. закінчив Львівський університет, належав до гуртка «Руська трійця». Соратник і приятель М. Шашкевича, І. Вагилевича. Брав участь у виданні альманаху «Русалка Дністрова» (1837). Записані І. Білинським весільні пісні надруковані в «Русалці Дністровій» (с. 52-54) з позначкою «від Бережан», хоча в рукописі окреслено точне місце запису: с. Дегова Бережанської округи. Із записаних ним українських народних пісень близько 60 опубліковано у збірнику Ж. Паулі «Пісні українського народу в Галичині» [1; 14, с. 28-29].

Готує до друку збірку гаївок села Пуків учитель музики Рогатинської гімназії ім. В. Великого Ярема Зварчук. Першим хороводом на свято Пасхи майже завжди буває «Кривий танець». Ця гра відбувається так: забивають у землю три кілки, щоб з них вийшов трикутник, беруться за руки у два ряди та й кружляють біля тих кілків, виспівуючи такі пісні:

Ми кривого танцю йдемо, танцю йдемо,

Йому кінця не знайдемо (2 р.)

Ані кінця, ані ладу, ані ладу,

Не впізнати, котра ззаду. (2 р.)

Ой на Великодні Света позбирались дівчата, позбирались
дівчата,

Та си файно позбирали, по-під церков посідали,

По-під церков посідали,

Ще й соломи постелили, щоб сукенки не валєли.

Збирайтєсі, всі дівчата:

Гаївка розпочита. (Опільська говірка)

Дані гаївки використані з рукопису Я. Зварчука [10].

Гаївки є різновидом веснянок. Вони співаються майже завжди одночасно з танцями та іграми, які мають “закликати” весну та добрий урожай («А вже весна, вже красна», «Ой весна, весняночка»). Окремі танцювальні рухи нагадували оранку, сівбу руками, поління, косіння тощо. Слова пісні пояснювали ці рухи: «А ми просо сіяли, сіяли», «Ось так, ось так рвуть мак» та ін. Мелодії веснянок побудовані на багаторазовому повторенні однієї-двох поспівок у межах невеликого діапазону.

Гаївки органічно пов’язані з хоровими іграми, коловими танцями, як, наприклад, «Мости», «Огірочки», «На дзвіниці хрест», тощо. Після Великодня починався сезон сватань та весіль, тому в гаївках є елементи залицання:

На обливаний понеділок пішли дівки по барвінок,
Пішли дівки по барвінок.
Та барвінку не нарвали,
Бо їм хлопці не давали (2 р.) [10]

«Під порогом корито, корито», «Ой, чия то гуска».

У деяких гаївках мотиви хліборобської праці переплітаються з елементами сатири на негативні явища в родинному та суспільному житті: «А ви, хлопці, встидайтеся», «Мені мати не казала дівок вибирати». Одна з них:

Ой на горі дуб крислатий,
Любив мене пан чубатий.
Нащо мені того лиха,
Щоб я була чубатиха (2 р.) [10].

На Рогатинщині співають гаївки щей з політичним забарвленням: «Жовта хустка, сині кінці, тримаймося, українці», «Під Бережанським мостом».

Кожне село цікаве гаївками, які співають і передають від покоління до покоління. В селах Княгиничі і Загір'я співають давню місцеву гаївку, пов'язану з тим, що часто великі землевласники здавали свої села разом із селянами в оренду євреям. За право відправляти Службу божу в церкві громада мусила платити гроші жидові-орендареві. Це принизливе становище знайшло відображення у веселій гаївці про орендаря Зельмана, який їде з усією своєю родиною і везе ключі від церкви: «Їде, їде Зельман, їде, їде его брат, їде, їде Зельманова, їде, їде і братова, їде, їде ціла его родина» [5, с. 202-203]. У селі Юнашків співають давню гаївку про юнашківських парубків, що поїхали на лови: «Дивно нам, дивнесенько, з юнашківських парубків» [8, с. 160]. Побутує думка, що у давнину, де зараз розташоване село, була окрема оселя для парубків-юношів, яка називалася «Юношків», перейшла у назву «Юнашків» [8, с. 157].

Народна творчість дуже багата й різноманітна. Особливістю рогатинських гаївок є виконання традиційних із автентичною опільською говіркою. Відрадно, що завдяки аматорським колективам популяризуються обряди, українська пісня, проводяться різноманітні фестивалі («Опільські роси», «Розколяда», «Великодній розмай на Рогатинщині»).

Автентичні народні гаївки є важливим наслідком розвитку суспільної думки в ХХ – поч. ХХІ ст. в Рогатинському районі. Це відображається в тому, що священнодіяства на рівні сіл, міст і

містечок характеризували своєю різноманітністю. Різноманітність звичаїв та обрядів сприяла тому, що багато народних традицій перетворювались у релігійні обрядові дійства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойкевич О. Рогатинщина в іменах, назвах, подіях [Електронний ресурс] / О. Бойкевич. – Режим доступу : <http://rogatyn.info/?m0prm=40&showItem=62>
2. Варунків Т. Гаївки галицького Опілля: Фольклорний збірник. – Галич, 2011. – 224 с.
3. Великодній розмай на Рогатинщині [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://rogatka.if.ua/velykodnij-rozmaj-na-rohatynschyni-fotoreportazh/>
4. Верховинець В. Весняночка: Ігри з піснями для дітей дошк. і мол. шк. в. – 5-те вид. / В. Верховинець. – К.: Музична Україна, 1989. – 343 с.
5. Воробій Л. Загір'я Княгиницьке: історико-краєзнавчі студії. – Львів: Опілля, 2005. – С. 202-203.
6. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – У 2 т. / О. Воропай. – Мюнхен, 1958. Т. 1. – 455 с.
7. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – У 2 т. / О. Воропай. – Мюнхен, 1966. Т. 2. – 448 с.
8. Голод (Прокопович) М. Старовинні пісні / М. Голод (Прокопович) // Рогатинська земля. – Нью-Йорк – Париж – Сидней – Торонто, 1989. – Т.1. – С. 155-161.
9. Грица С. Украинская песенная эпика / С. Грица. – М.: „Советский композитор”, 1990. – 263 с.
10. Зварчук Я. Пуківські гаївки. Рукопис.
11. Іваницький А. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів / А. Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.
12. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Посібник для вищих та середніх учбових закладів / А. Іваницький. – К.: Музична Україна, 1990. – 334 с.
13. Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації / А. Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. – 520 с.
14. Коритко Р. Славетні імена Рогатинської землі / Р. Коритко // Рогатинська земля: історія та сучасність. Матеріали першої наукової конференції, 24-25 березня 1995 р., Рогатин – Львів-Рогатин, 1995. Т. 1. – С. 26-30.

15. Смоляк О.С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури: Автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / О.С. Смоляк ; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. – К., 2005. – 39 с. – укр.

16. Смоляк П.О. Зимова обрядовість Західного Поділля: давні традиції і сучасний стан: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.05 / П.О. Смоляк ; НАН України; Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича, Інститут народознавства. – Л., 2008. – 18 с. – укр.

Г.М. Бреславець,
викладач кафедри українського народного співу
Харківської державної академії культури

ПОЕЗІЇ Т.Г. ШЕВЧЕНКА В ТВОРЧОСТІ Ю.Б. АЛЖНЄВА

Шевченкове слово стало мірилом національної ідентифікації українських митців. Важко назвати творчу галузь, де б шевченківська думка не знайшла свого ототожнення – в філософських роздумах, в літературних, поетичних та музичних творах, у живописі та скульптурі – де інде.

Одним із найпотужніших та вагомих внесків у музичну культуру України протягом двадцятого століття стало звернення композиторів до шевченківської поезії. Втілення цілої низки поетичних творів Кобзаря в музиці відобразило розвиток різноманітних жанрів музичного мистецтва – від опери та балету до камерного вокального твору, від хорової симфонії до хорової мініатюри.

Шевченкова поетика, що наділена універсальністю сприйняття українського духовного світу, не перестає бути актуальною для сучасних митців та набуває особливого значення в багатогранних музичних інтерпретаціях.

Харківський композитор Ю.Б. Алжнев звертався до творчості Т.Г. Шевченка останніми двома десятиліттями. У творчому доробку композитора декілька творів, створених на поезії Т.Г. Шевченка. Це,

перш за все, твори, написані для творчого колективу – Харківського міського театру народної музики України «Обереги»: вокальні монологи-суголосся «Над Дніпровою сагою» (для басу в супроводі оркестру народних інструментів) та «Заворожи мені, волхве» (для тенора або баритону в супроводі оркестру народних інструментів); рідницьке суголосся «Не однаково мені» (для баритону, мішаного складу вокального ансамблю (академічного або народного хору) та оркестру народних інструментів); антифони «Цвіт калини» для жіночого вокального тріо та хоровий концерт-диптих «Ще треті півні...» (I частина – «Гомоніла Україна», II частина – «Тече вода з-під явора...»).

«На перехресті двох великих тем – ліричної та громадсько-сучасної – народжується специфічний для Т.Г. Шевченка комплекс ідей, образних узагальнень, пов'язаних із думками про Україну, її минуле та майбутнє», – стверджує відома харківська музикознавець І. Гулеско, розглядаючи поезику Шевченка як систему, що поєднує в собі метод, стиль і естетику, – «художня сила тексту поета, що містить закодовану в ньому інформацію, проявляється і в створюваних художніх контекстах. Його неперевершеність і дає для інтерпретатора «велике поле» варіантів» [1, с. 34].

Ближче придивляючись до партитур, вслуховуючись в музичну інтонацію та інтонацію слова, починаєш розуміти, чому саме той чи інший поетичний твір знайшов відгук у думках композитора. Вони демонструють зацікавленість композитора поезією Т.Г. Шевченка не в загальному сенсі, а, навпаки, в ретельному пошуку власної думки, пошуку відповідей на власні запитання, чим визначають багаторівневий спектр пошуків стилістики та жанровості у творчому втіленні шевченківської поезици.

Шевченківські поезії в творчості Ю. Алжнева – це ще один яскравий приклад поєднання традиційного мислення, авторського світобачення та великого слова Кобзаря в сучасному музичному просторі.

Зупинимось докладніше на одному з цікавих творів – невеликій за розміром вокальній мініатюрі, що містить в собі втілення багатьох світоглядних ідей Ю. Алжнева та має прояв у семантиці образів, формоутворенні, в інтонаційному та драматургічному навантаженні.

«**Цвіт калини**» (антифони) були написані в 2004 році для жіночого вокального тріо «Обереги» (в складі заслужених артисток України О. Шишкіної, Л. Омельченко та В. Осипенко) спеціально для концертної програми «На заборолі голос чути...». Вокальний

твір на поезію Т.Г. Шевченка зі своєю ліричною вишуканістю став однією з смислових опор концерту-дійства, до якого увійшли українські народні пісні та авторські твори на поезію І. Франка, О. Олеса, Б. Олійника та Л. Костенка, створені для тріо впродовж 1993-2004 років (назву концерту-вистави дав уривок зі «Слова про похід князя Ігора»).

Поетичною основою твору «Цвіт калини» став вірш Т.Г. Шевченко «Зацвіла в долині червона калина...», написаний у першій половині 1849 р. у Косаралі. Лагідний, мальовничий характер цієї «народної» пасторалі в притаманній поету манері був перевтілений композитором в діалогічні дівочі солоспіви (*антифон* – від грец. *Αντίφωνος* – який звучить у відповідь – діалогічний спосіб почергового співу). Ніби по колу життя кружляють музичні строфи, чіпляючись одна за одну. Символ кола в цій концертній програмі має виключне значення – від «заборолі» бойової фортеці, що містить назва, до філософського розуміння життєвого кола, **кола Роду** (навіть сценічні рухи співачок під час цієї «вокальної вистави» створювали рухомі кола).

Діалогічне чергування солоспівів побудоване на багаторівневому контрасті – за висотністю, за тембральністю (почерговий вступ високого, низького та середнього голосів), за темпом (*Allegretto – Moderato – Allegretto*) та, звісно, за драматично-смисловою характерністю. Композитор обрав тільки першу половину вірша, де поет наслідує традиційну манеру народнопісенного жанру. Саме це надихнуло композитора на створення солоспівів-антифонів у характері традиційної веснянкової обрядовості. За поетичним текстом строфи не змінюють свого порядку, але за музичним – антифони якби стоять на віддаленні один від одного (більшу роль тут грає тембральна відстань) на початку. Перед слухачем розгортається модель Всесвіту, що складається з Людини, Любові, Землі, Неба, біленької хати, зеленого гаю та Калини, де вічне стремління до поєднання всього цього в єдиному цілому – Роді.

У драматургічному плані можна виділити три рівні – «три кола», що грають також і формотворчу роль (зачин-експозиція, подія-розробка, результат-реприза).

Перше коло антифонів (зачин, образ: Дівчина-дитина) починає свій рух по колу тільки шукаючи свій центр. Кожен антифон (як це притаманно багатьом зразкам народнопісенної творчості) починається з останнього рядка попереднього антифону, створюючи

неперервний ланцюжок слів-інтонацій (*Любо-любо стало..., Почула дівчина..., т.д.*). Друге коло антифонів (подія, образи: Козак молоденький та Зустріч-парування) продовжує центробіжний рух (*І вийшов до неї з зеленого гаю козак молоденький – цілує, вітає...*) та вводить в Третє коло антифонів (результат, образ: Поєднання) до свого логічного драматургічного завершення – з'єднання Роду. Третє коло антифонів (*Як діточок двоє під тую калину прийшли посідали і поцілувались...*) побудоване на динамічному канонічному проведенні останньої поетичної строфи в кожному окремому солоспіві (індивідуальність музичного тексту солоспівів зберігається протягом всього твору) в безкінечному повторинні, що створює ефект з'єднання трьох мелодичних ліній в єдину трьохмірну лінійну музичну поліфактуру.

Динамічним чинником виступає комплекс музичної виразності, обраний композитором задля здійснення власного задуму та притаманний виконавському стилю співачок. Це:

– авторський інтонаційно-ритмічний комплекс:

а) «квінта» як базовий інтонаційний інтервал (всхідна квінта «е – h» з подальшим заповненням на початку першого антифону, прихід до квінти «а – е» через терцовий тон у другому антифоні, кварто-квінтове «а – е» «е – h» сполучення в основі третього антифону);

б) інтонаційні загострення високих ступенів – дорійської VI-ї в першому та IV-ї в другому антифонах, інтервально-інтонаційна спільність усіх трьох кадансів (де складається зрозуміла логіка поєднання антифонів в єдине звукове поле – інтонаційні формули «зі знаком питання» кадансів першого та другого антифонів затверджуються в третьому, хоча й не надовго, тому що останній тон «а» надалі сприймається як IV ступень до домінуючого тону «е» першого антифону);

в) ритмічна стабільність восьмих у трьох антифонах поступово розширюється через чверть та половину;

г) рушійною силою виступають темпові здвиги;

д) загальною особливістю є наслідування жанру веснянки, якій властиві прискорення руху до кінця строфи, підвищений тонус звучання, «зависання» на останньому звуці, глісандування, вигукування в кінці строфи, що надає особливої, специфічної краси при виконанні);

– виконавський комплекс, який передбачає віртуозне володіння всім спектром традиційної вокальної техніки сольного та

ансамблевого співу, володіння самотньою манерою виконання та тонкого відчуття як традиційної народної, так і академічної вокальної культури.

Закарбований у шевченківській поезії код національної ментальності та символіки, дозволив композитору висловити свій власний погляд та надати відповідь на хвилюючі питання сьогодення, в котрий раз поєднати минуле з сучасним крізь призму семантики традиційного світосприйняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гулеско І.І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії): Навчальний посібник. – 2-ге вид. перероб. і доп. – Харків: ХДАК, 2011. – 90 с.

М.П. Верхівська,
викладач кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

ВПЛИВ МУЗЕЙНОЇ ОСВІТНЬОЇ ФУНКЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ У МОЛОДІ (НА ПРИКЛАДІ МУЗЕЇВ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ)

У процесі глобалізації поступово формуються елементи нової інтегральної світової культури, поширюються цінності, які сприяють зближенню народів і культур, такі як толерантність і визнання рівноцінними різні культурні системи – мультикультуралізм. Проте, разом із тим така культурна інтеграція не означає уніфікацію культурних традицій, кожний етнос бере з глобальної системи те, що відповідає його традиціям, менталітету, отже, для багатьох держав постає завдання збереження власної національної ідентичності в мультикультурному світовому просторі.

Під національною ідентичністю розуміємо стандартну західну модель нації, що складається з певних компонентів: історичної території, політико-юридичної спільноти, політико-юридичної рівності членів, спільної громадянської культури та ідеології [14]. Отже, спільна національна культура є невід'ємною часткою, основоположним компонентом, що формує націю. Актуалізація проблеми торкається і культурного простору України. Сформована в радянську добу система історико-культурного виховання, як складова системи національного виховання в Україні, не є ефективною і вимагає адаптації до глобального культурного простору.

Проблему уніфікуючих тенденцій глобалізації досліджували як зарубіжні, так і українські науковці. Зокрема, О.В. Картунов наголошує, що вирішальний вплив на цілі континенти і цивілізації справляє і процес глобалізації. Підтвердження тому – послаблення й занепад таких колись впливових і могутніх цивілізацій, як індійська, китайська, мусульманська та інші, однією з причин чого, поза всякий сумнів, була масова культура. Процес глобалізації збільшує взаємозв'язок і взаємозалежність всіх країн та етнонаціональних спільнот, «спресовує» світ у єдине ціле. Глобалізація, як і будь-який інший історичний процес, розвивається асиметрично й може призводити, особливо в етнополітичній сфері, до непередбачених, а часом і діаметрально протилежних наслідків [7].

Т.С. Возняк вважав, що однією з найістотніших небезпек глобалізації є різного роду принципова уніфікація, яка, позбавивши людство автономності його складових та різноманітності, робить всю систему дуже вразливою до різного роду загроз. Культурна уніфікація зазвичай полягає в тому, що людина чи група людей насправді відмовляється, наскільки може, від своєї культурної конвенції, виходить зі своєї культурної традиції, щоб мати шанси увійти в іншу, яка здається їй правдоподібною чи в яку вона змушена увійти [12].

Т.В. Цимбал зазначає, що процеси глобалізації відкривають саме перед європейцями як титульними націями зовсім не безхмарне майбутнє. У багатьох країнах Європи (Франція, Німеччина, Англія, Голандія і т.д.) проживають великі групи іммігрантів, що відрізняються від європейців високим рівнем народжуваності. Можна передбачити, що згодом відбудеться зниження кількості корінних мешканців та послаблення їх економічних, культурних,

соціальних та політичних позицій. Як наслідок – ослаблення західної демократії та поступова ісламізація Європи.

Історико-культурне виховання активно розглядають такі вчені, як І.А. Зязюн. Він зазначає, що історико-культурне виховання найефективніше здійснюється через освіту, проте вітчизняній освіті потрібні нові шляхи розвитку, адже нав'язувані навчальними програмами стереотипи, спрямовані на знищення власних оцінок і переконань, зумовлюють орієнтацію на готові зразки. Дослідник наголошує на нагальній потребі повернення до людських цінностей, до Особистості, яка усвідомила б себе як мікрокосм, як частину світової культури, де на основі діалогу культур вона пізнає себе в своїй культурі, примножуючи культуротворчий досвід людства. Саме ці основні положення становлять основу культурологічної парадигми в сучасній українській педагогічній освіті[10].

Г.Г. Ващенко окреслив завдання освіти й історико-культурного виховання української молоді, що стоять перед українським народом. Виховання молоді, вважає вчений, має здійснюватись, в пошані до кращих національних традицій, враховуючи завдання сучасності. Розв'язуючи питання про мету виховання сучасної української молоді, ми мусимо рахуватись не лише з нашими традиціями, а й із тими завданнями, що ставить перед нами сучасне й майбутнє, а також брати до уваги психічні властивості нашого народу, як позитивні, так і негативні [6].

Освітню музейну функцію в своїх працях вивчала низка науковців. Зокрема, З. Странські вважав, що до специфічних завдань музею належить не інформування, а створення можливостей для емоційного переживання. Комунікація на рівні музеалій має в першу чергу онтологічну природу і може відбуватися тільки в музейному просторі.

К. Хадсон зазначав, що музейні зібрання складаються із поодиноких носіїв значень, які не тиражуються. Така особливість наділяє їх, і тільки їх, особливими можливостями поширювати знання про себе, створюючи для об'єктів відповідні контексти, й, таким чином, «розповідати історію».

Ч. Скрівен звертав увагу на те, що освіта музейна є добровільна, то, аби відвідувач завжди був її учасником, вона має бути приємною розвагою. Де розваги не самоціль, а допоміжний засіб.

Зрозуміло, зі збільшенням культурних спільнот у світі, ознайомленням людини з різноманітними культурами, зростанням

впливу на життя людей масових комунікацій, поширенням різних стилів і норм поведінки актуалізується потреба усвідомлення власних цінностей і цілей, власної культурної ідентичності. Основними компонентами в процесі досягнення ідентичності є ґрунтовні знання про культурні «багажі» своєї культури, а також власний духовний, культурний внутрішній потенціал. Простором для такого усвідомлення і розуміння та комунікації з минулим, де ведеться культурний діалог, є музейний простір. У західноєвропейських країнах уже давно сформовані шляхи збереження національної культури за допомогою історико-культурного виховання, що взаємодіє з музеєм, зокрема, музеєм національної історії.

В Європі підхід до музею як до місця розуміння своєї епохи, культури, цивілізації за допомогою таких свідчень як музеалії й автентичні матеріальні об'єкти, бере свій початок з середини XVIII століття. Музейна освітня робота – неформальна і добровільна освіта, основним завданням якої є: стимулювати силу уяви відвідувача та розвивати його чуттєву свідомість. Завдяки готовності та здатності емоційного сприйняття та емоційної пам'яті, сприйняте зможе асимілюватися та спонукати до роздумів.

Розглянемо історичний розвиток національних музеїв Європи і роль музейної комунікації в історико-культурному вихованні європейської молоді.

Зокрема, у Франції після французької революції відкрилися галереї Лувру з метою ознайомлення широкого загалу з історією, культурою Франції; численні палаци перетворилися на публічні музеї; неодноразово поставало питання створення саме національного музею.

Першим таким національним музеєм Франції став викуплений державою в 1867 році, після Французької революції, в Парижі особняк Субіз, де і дотепер знаходиться його постійна колекція. Основна його місія полягає в збереженні архівних документів, які вибірково виставляються в серії тимчасових виставок. Музей ілюструє історію Франції оригінальними документами, що зберігаються в Державному Архіві Франції [5].

Особлива увага до збереження і популяризації національної культури розпочалася з 1993 року, коли Міністерство культури отримало назву Міністерства культури і франкофонії, діяльність якого полягала у захисті культурної спадщини, чистоті та обороні французької мови і культурних практик. Значну роль у цій боротьбі

відігравали музеї як національні заклади культури, нині у Франції налічується 34 національні музеї, що підпорядковані й отримують фінансову допомогу від Міністерства культури і частково з інших джерел, від спонсорів і меценатів.

У 2009 році Ніколя Саркозі запропонував проект створення нового Музею історії Франції з місією відкинути суб'єктивну інтерпретацію історії і використовуючи таку форму подачі як музейні експозиції, тимчасові виставки і симпозиуми, задовільнити колективне прагнення французів вивчати, розуміти, обговорювати свою історію і культуру. Цей масштабний проект мав стати місцем зустрічі усіх інституцій, котрі займаються питаннями культури і історії Франції. Проект було відхилено через його високу вартість і політичну неоднозначність [2].

Однак, завдяки своїй культурній політиці, французька національна культура розвивається, живе і має своє власне «обличчя». Для цього створено необхідну законодавчу базу, яка складається з низки законів: «Про підтримку творчих мистецьких проектів», «Про соціальний захист митців», «Про охорону національної культурної спадщини», «Про мистецьку освіту» тощо. Пріоритетним є забезпечення доступу суспільних верств, особливо молоді, до культурних надбань для вивчення видатних ідеалів, подій національної історії та зростання національної самосвідомості [1].

Проблема об'єднання народу в націю, в єдиний культурно-історичний організм, спонукала і Нідерланди до заснування першого музею національної історії в місті Гаазі у 1800 році. На той час музей мав назву Національна мистецька галерея (нід. Nationale Kunst-Gallerij) та представляв колекції голландських губернаторів. В 1808 році музей було перевезено до Амстердама, а до його колекції долучили полотна, що були у власності міста. Сьогодні його колекція охоплює період розвитку країни з XV ст. до початку XX ст. [3].

Усвідомлюючи вплив мистецтва, бачення голландських патріотів щодо державотворчої функції музею було незмінним. В організації тимчасових виставок вони використовували роботи Національної мистецької галереї, а саме історико-культурні мистецькі твори, за допомогою яких намагались морально перевиховати людей, об'єднати їх в націю [3].

Через брак державного фінансування в 1838 році голландська патріотична колекція була розкидана по різних музеях, не був реалізований «Лицарський зал» в будівлі парламенту. Приватні

організації, такі як «Arti Amicitiae», намагалися заповнити цю прогалину, організовуючи тимчасові і постійні тематичні виставки. Хоча спроби візуалізації національної культури та історії були успішними, проте приватні організації перевагу надавали спеціалізованим арт-виставкам.

Сьогодні в місті Арнем діє національний етнографічний музей під відкритим небом. В ньому зібрані кращі історико-культурні здобутки Нідерландів: народна архітектура і декоративне мистецтво, повітряні млини, будинки, майстерні, ферми та музей трамваїв. Активно запрошується молодь вивчати історію і культуру. Такий музей дає зрозуміти, що не тільки збереження і збирання об'єктів є важливим, але і формування розуміння подальшої підтримки соціальних та культурних традицій.

В Англії за рішенням англійського парламенту в 1753 році, в Лондоні, було відкрито перший державний музей. Його основу утворили бібліотека та наукова збірка придворного лікаря сера Ганса Слоуна і манускрипти Роберта Коттона та Роберта Гарлі. Проте доступ в музей був обмежений певними часовими рамками та певним колом відвідувачів, до якого належали: аристократи, заможні освічені міщани, учені. Значний вплив на зміни у сприйнятті музею мали ідеї Просвітництва та зростаюча громадянська самосвідомість. Провідною стає концепція публічного музею, який завдяки освітній музейній функції, формує естетичний смак людини, впливає на її патріотичні почуття.

Загальнопублічні музеї в широкому значенні з'явилися в середині XIX століття. В системі цінностей європейського суспільства XIX століття музей характеризується як заклад загально-національного значення і необхідний атрибут суверенної держави. В 1856 році було засновано національну портретну галерею де виставляються портрети військових, державних діячів, літераторів, діячів мистецтва, науковців. Головною метою експозиції було формувати в молоді почуття патріотизму та почуття національної гордості. Сьогодні Національна портретна галерея знаходиться в центрі Лондона і функціонує як Музей національної історії у Великобританії.

Для поновлення зв'язку між Англією, Шотландією, Північною Ірландією, просувається проект створення нового музею історії Великобританії, до якого буде долучено історії цих країн і об'єднано в один історичний матеріал, історію Об'єданого Королівства.

У 1992 році в Британії створено Департамент національної спадщини – урядову інституцію, яка безпосередньо займається державною культурною політикою і фінансує 17 національних музеїв Великобританії. В 1994 році департамент ініціював створення Національної лотереї, що підтримує культурні проекти, зокрема музейні молодіжні проекти, орієнтовані на національну культурну конвенцію, культурну традицію [4].

У Німеччині лише з 1999 року у Відомстві Федерального канцлера існує посада державного міністра з питань культури й ЗМІ. І відтоді Німеччина розглядає те чи інше питання в галузі культури як справу всієї нації.

Вдалим прикладом стимулювання національної свідомості і сучасної подачі історії через музейний простір є сьогодні німецький історичний музей. Музей було засновано 28 жовтня 1987 року в рік 750-річчя Берліна, а перша виставка відкрилася – у 1991 році. За часів Німецької демократичної республіки (НДР) тут знаходився Музей німецької історії. У 2010 році в Німецькому історичному музеї, вперше у післявоєнній Німеччині, відкрили виставку присвячену Адольфу Гітлеру під назвою «Гітлер і німці. Націоналістичне суспільство і насильство». На виставці представлено близько 600 експонатів, що ілюструють життя і діяльність німецького диктатора, зокрема його особисті речі, близько 400 фотографій і картин з його зображенням, а також книги, газети, журнали та різноманітні предмети побуту часів Третього рейху.

Німецький історичний музей одним із перших музеїв Німеччини відкрив власний веб-сервер, який перетворився в один із найпопулярніших музейних серверів в Німеччині. Тому тепер Німецький історичний музей – один із найбільш відвідуваних музеїв Німеччини, чия значна колекція, що складається з десятків тисяч об'єктів, охоплює всі періоди німецької історії, починаючи з початку нашої ери. Вона складається з декількох блоків, які «відповідають» за певні епохи: середньовічну Німеччину, Німецьку імперію, часи гітлерівської диктатури. Актуальною до часових вимог є виставка, що розповідає про післявоєнну Німеччину і наступне об'єднання (НДР) і Федеративної Республіки Німеччина (ФРН). Отже, даний музей – це масштабний посібник з усієї складної історії Німеччини, це вдале свідчення про ставлення Німеччини як культурної нації до своєї історії.

Федеральна спілка німецької індустрії ініціювала і організувала в 1994 році форум «Коло діяльності культури», який

орієнтуючись на спільну відповідальність за культуру, об'єднав усі суспільні сили, представників політики, економіки, культури і мистецтва. Метою форуму став аналіз стану культури. На основі цього аналізу були складені пропозиції для законодавчих органів і органів управління, які стимулюють підтримку культури і мистецтва. Брак бюджетних коштів компенсується стимулюванням спонсорства і меценатства, активізацією господарської діяльності культурних і мистецьких інституцій. Апробуються різні моделі стосунків у ланцюгу молодь – держава – суспільство для підтримки культури, збереження національної самобутності.

Отже, наприкінці XVII століття в Європі розпочався критичний розгляд власної історії, цивілізаційний розвиток формує інтелектуальні потреби середнього класу, з ініціативи якого приватні збірки переходять у державну власність, з'являються публічні музеї. У XVIII столітті музей розвивається як інституція, наголос на національні цінності та розвиток самосвідомості громадян призводить до утворення державних та національних музеїв.

У системі цінностей європейського суспільства XIX століття музей характеризується як заклад загально-національного значення і необхідний атрибут суверенної держави. Наприкінці XIX століття виникають перші етнографічні музеї. Все більше національна історія розглядається як інструмент для поліпшення виховання в майбутньому історично і культурно грамотного громадянина.

Сучасний музей є громадським простором, а не освітнім закладом. Освітня функція музею, що сформувалась в кінці XIX на початку XX століть, в наш час має зазнати реформування, враховуючи вимоги сьогодення. Нині виставки повинні радше виконувати посередницьку роль, а не лише слугувати освітнім цілям, як раніше. Людей, особливо молодих, у першу чергу потрібно ознайомити з фактами, а не відразу заглиблюватися в тематику. Поступово, для досягнення мети, історики, куратори, організатори виставок та педагоги мають об'єднати зусилля та працювати як рівноправні партнери.

Сучасний музей у своє поняття поєднує: рівень проведення виставок із допомогою сучасних наукових досягнень, забезпечення об'єктивного та достовірного викладу, презентацію різних точок зору на об'єкт та викладання історії, виходячи з різних позицій цим самим стимулюючи відвідувача до того, аби він доклав інтелектуальних зусиль, а не лише пасивно споглядав виставку.

Головним завданням ІКВ є формування в молодій аудиторії пізнавального інтересу до своєї культурної спадщини, що в подальшому надасть їм можливість розуміти й насолоджуватись, вивчати, підтримувати українську культуру та мистецтво, а це вже державотворча функція, важливість якої важко переоцінити.

ЛІТЕРАТУРА

1. <http://www.paris.fr/Musees/HdF/info.html>
2. <http://pda.euromag.ru/france/7673.html>
3. <https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/timeline-dutch-history/1781-1795-patriots-vs-orangists>
4. Burton A., Vision & Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum (London 1999).
5. Les musées parisiens : histoire, architecture et décor / Action Artistique de la Ville de Paris. Dir. par Bératrice de Andia, 304 с. 2-913246-49-4.
6. Ващенко Григорій. Виховний ідеал // Полтавський вісник, 1994. – 192 с.
7. Вступ до етнополітології: науково-навчальний посібник. / О.В. Картунов. – К., 1999. – 300 с.
8. Козлітін В.Д. Основні напрями світових глобалізаційних процесів кінця ХХ – початку ХХІ ст., дискусії між глобалістами та антиглобалістами про їх наслідки / В.Д. Козлітін // Зб. наук. праць. Серія «Історія та географія». – 2004. – Вип. 17. – С. 26-30.
9. Педагогічні роздуми Зязюна І.А. про культуру та інтелігентність / В.В. Рибалка // Обдарована дитина, 2008, N 3. – С. 5-7.
10. Сенченко М.І. «Культурна революція» в Україні, або управління деградацією / М.І. Сенченко. – К.: МАУП, 2004. – 212 с.
11. Сміт Е.Д. Нації та націоналізм у глобальну епоху (пер. з англ. М. Климчука і Т. Цимбала) – К. : Ніка-Центр, 2006. – 320 с.
12. Тарас Возняк. Ретроспективна політологія. Епоха Кучми. Глобалізація як виклик людству.
13. Шайгородський Ю. Ціннісні орієнтації в психологічній структурі особистості / Юрій Шайгородський // Соціальна психологія. – 2009. – № 4. – С. 65-73.
14. Шейко В. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації: монографія / Василь Шейко, Марина Александрова. – К.: Ін-т культурології АМУ, 2009. – 312 с.

О.Ю. Волох,

кандидат філософських наук, доцент
кафедри психології, філософії і освітніх технологій
Української інженерно-педагогічної академії

**ТРАДИЦІОНАЛІЗМ ЯК ІДЕЙНО-ЦІННІСНА
ПАРАДИГМА ДОБИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ
(В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-
ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПОЛЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ
ГЛОБАЛІСТИКИ)**

Середина другого десятиліття ХХІ ст. позначилася загостренням міжцивілізаційного протистояння та посиленням боротьби між ворогуючими ідеологіями. Помітно зріс вплив різноманітних ідейно-традиціоналістських течій радикального характеру. Особливої гостроти набула проблема неприйняття ідеологами європейського неоконсерватизму, так званих цінностей об'єднаної Європи, теорії та практики створення мультикультурального середовища, заснованого на абсолютизації ринкових відносин ліберально-глобалістського прогресизму як такого.

Як не парадоксально, у своєму ворожому ставленні до ціннісної євроінтеграційної парадигми європейські «нові права» навіть об'єднуються з лівими і схильні підтримувати сучасне політичне керівництво Російської Федерації у його конфлікті з Євросоюзом.

У сучасній Україні, навпаки, найпалкішими прибічниками євроінтеграції виступають саме представники консервативної національно-радикальної ідеології. Зрештою, роль і вага консервативного ідейно-світоглядного дискурсу у Європі початку ХХІ століття надзвичайно збільшилися. Можна говорити про справжній неоконсервативний ренесанс, що актуалізує проблему науково-філософського осмислення консервативної ідеології як такої, в тому числі в контексті осягнення традиційних, історично вкорінених у духовно-ментальній організації багатьох європейських етносів архетипів у ставленні до грошей, землі, власності як такої тощо.

Дійсно, ідеологічні побудови варто розглядати від самих їхніх витоків, зокрема, від типового для консерватизма, з одного боку і

для лібералізму – з іншого, способу відношення до чуттєвої конкретної реальності простору. Ці два типи рельєфно продемонстровані у знаменитому есе К. Манхайма «Консервативна думка». Манхайм спирається на поняття власності, оскільки «специфічна природа консервативної конкретності, ніде не виявляється так явно, як у понятті власності, що відрізняється від звичного сучасного буржуазного розуміння цього явища» [3, с. 602].

Існує, передусім, два типи власності, що передбачають різні форми зв'язку власності з її господарем. Традиційний тип, про який теоретики консерватизму, передусім Й. Мезер, говорили, що це «справжня власність», передбачав наявність «живого» взаємного зв'язку між власністю та її господарем [5]. Йому протистойть сучасний абстрактний тип, де власність не пов'язана з господарем інакше, ніж як умовами договору.

У першому випадку власність та її господар репрезентують собою складові одного тіла, і розірвати їхні відносини повністю по суті неможливо. Манхайм услід за Мезером показує, що власність у справжньому сенсі давала її господарю певні привілеї. Наприклад, право голосу у різних державних зібраннях (у випадку майнового цензу), право полювання, право включення до числа присяжних. Вона була пов'язана з особистою суспільною значущістю. У певному сенсі власність не можна було втратити. Наприклад, у Франції та в Німеччині, коли власник землі мінявся, право полювання до нього не переходило, воно залишалося за попереднім власником, що свідчило про те, що новий господар – «несправжній». Те ж саме було справедливим і у зворотньому зв'язку.

Відношення власності не тільки було незнищуваним, тобто зберігалось всупереч юридичним актам про зміну власника, але воно й не могло виникнути «довільно», за допомогою юридичного акту там, де до цього його не існувало. Так, пояснює Манхайм, шляхетний дворянин, купуючи маєток у неродовитой людини, не міг перенести «справжньої» власності тільки на тій підставі, що він сам належить до старого дворянства.

А. Гуревич пов'язує таке відчуття безпосереднього зв'язку поміж власністю та її господарем із більш ранньою «варварською» епохою. Він нагадує, що нормани, наприклад, (те ж саме стосується й давніх германців), вельми цінували коштовні метали й прагнучи ними заволодіти у будь-які способи (передусім, грабунками), тим не менш, не пускали їх у товарний обіг, не використовували їх для

придбання життєво важливих речей, а ховали монети у землю, болото, топили у морі.

Таке використання монет видається загадковим, якщо не враховувати, що згідно з уявленням, поширеним у цих народів, у скарбах, якими володіла людина, втілювалися її особисті якості й зосереджувалися її щастя та успіх. Позбутися їх означало втратити надію на щастя та успіх, а можливо й взагалі загинути. Тому ховати золото в землю не означало закласти клад у сучасному сенсі слова, тобто сховати гроші з метою їх збереження у зв'язку з очікуваними негараздами побуту й військової долі. Їх ховали не для того, щоб потім забрати. Клад, поки він лежав у землі або на дні болота, зберігав у собі фортуна господаря і був невідчужуваним. Він був власністю господаря, але не тільки у зв'язку з фактом володіння, не у зв'язку з правом на володіння (навіть якщо воно існувало), не у зв'язку з його залученістю до економічних взаємодій, але, передусім, із причини ототожнення його з особою господаря, або, якщо використовувати термінологію Манхайма, з причини наявності глибинних внутрішніх зв'язків між власником і власністю. Гроші – найбільш плинна і непостійна з форм власності – таким чином позбавлялася своєї функції загального посередника і «субстанціалізувалися», набували особистісної субстанції.

Те ж саме стосувалося й землі. Право власності на землю існувало, існував і «комерційний» земельний обіг. Але в особливих випадках певні ділянки землі також наділялися особистісними характеристиками і вилучалися з комерційного обігу.

Існував, як відомо, звичай «вергельда», тобто сплати за вбивство або каліцтво людини, або інші тяжкі злочини. Вергельд сплачували грошима й майном. Але не будь-яке майно йшло у сплату вергельда. Так, якщо вергельд сплачувався землею, то, наприклад, у норвежців приймався у сплату тільки «одаль» – спадкова земля, яка знаходилася у володінні родини протягом багатьох поколінь і практично була невідчужуваним майном. Просто придбану, «куплену» землю не можна було віддавати в рахунок вергельда. Точно так само земля, отримана в рахунок вергельда, не могла бути проданою родичами вбитого. Це не було простою юридичною нормою. Певні земельні наділи мали символічну функцію. Частина землі «субстанціювалася», ототожнюючись з родиною власника або з його власною особою.

Пізніше відповідні символічні опосередкування виявилися перенесеними на відношення феодалної або, як її називав Мезер,

«справжньої» власності. Це була ще далеко не приватна власність у сучасному буржуазному сенсі. «Якщо римське право, як зазначає А. Гуревич, – визначало приватну власність як право вільного володіння й розпорядження майном, право необмеженого вживання його аж до зловживання (*jus utendi et abutendi*), то право феодальної власності було в принципі іншим» [2, с. 232].

По-перше, земля не була об'єктом вільного відчуження. Володіння землею, поряд з правами, наприклад, правом отримання прибутку з землі (до того ж, не повного), накладало багато обов'язків, зокрема, у її господарському використанні. По-друге, господар землі взагалі вважався не власником (*possessor*), а «утримувачем» (*tenant*), оскільки земля надавалася йому паном на певних умовах, виконання яких було обов'язковим. По-третє, землеволодіння завжди було безпосередньо пов'язане з особою власника. «Якщо буржуазна власність протистоїть безпосередньо фабричному робітнику, земельному орендареві – як знеособлене багатство, то феодальна земельна власність завжди персоніфікована: вона протистоїть селянину у вигляді сеньора й невідокремлювана від його влади, судових повноважень і традиційних зв'язків. Буржуазна власність може бути цілком анонімною, між тим як феодальна власність завжди має своє ім'я і дає його пану; земля для нього не тільки об'єкт володіння, але й батьківщина зі своєю історією, місцевими звичаями, віруваннями, забобонами» [2, с. 233]. Тому не випадково дворянські фамілії в європейських країнах мали ту ж саму назву, що й їхня земля (регіон, село, місцевість, маєток).

Консервативне розуміння власності, що відродилося у політичних баталіях XIX – початку XX століття, було спробою артикуляції цього дотеоретичного неартикульованого досвіду, який втілював в собі прямі й безпосередні зв'язки між особою та її власністю. Манхейм посилається на відомого консервативного письменника А. Мюллера, який вважав маєтки продовженням людського тіла й змальовував феодалізм як амальгаму людини й речі. Мюллер був переконаний в тому, що у зникненні цього зв'язку винне римське право і називав римське право «французькою революцією римлян» [6].

Таким чином, дилема «бути або мати», що виникла вже в Новий час у традиційному суспільстві і у традиційній свідомості зовсім не виглядала дилемою, не передбачала необхідності вибору: «бути» і «мати» значною мірою означали одне й те ж саме. Буття й

«масток», якщо й не співпадали, то перебували у відношеннях нерозривної взаємозалежності.

Розрив між буттям і власністю позначався по мірі розвитку грошової економіки. Гроші, виступаючи в якості універсального відбиття будь-якої цінності, тим самим релятивізували всі цінності. Єдність буття і володіння зумовлювали існування якісно різних життєвих стилів або способів життя, а також й якісно різних особистостей, що протягом всієї історії було передумовою всіх жорстких систем соціальної ієрархії – від кастової до станової. У цьому сенсі згадуване вище використання грошей варварами в якості кладів було глибоко консервативним актом. Гроші використовувалися тут всупереч властивій їм релятивізуючій функції як спосіб консервації, збереження особистісної унікальності їхніх власників. У вельми парадоксальний спосіб для цього потрібно було вилучити їх з обігу, тобто позбавити їх економічної ролі.

Пізніша «абстрактна» власність, яку консерватори протиставили «справжній» власності, народилася саме з грошей, які стали загальними посередниками. Гроші розірвали природні зв'язки між речами, так само як і природні «справжні» зв'язки між речами та особами. «Володіння» відірвалося від буття. Цей факт мав багатоманітні наслідки, як соціокультурні, так й етичні. Зруйнувалися соціальні ієрархії, які раніше видавалися природними (хоча на їхньому місці з'явилися нові, вони не виглядали вже природними, такими, що вкорінені у самій природі речей), зріс ступінь людської свободи (хоча це значною мірою була «негативна» свобода, яка розумілася як свобода від речей, традицій, обов'язків тощо.), відбулася зміна самої природи морального долженствования. Відношення власності втратили колишню конкретність і повноту емоційної зв'язаності власника і речі й абстрагувалися у формі юридичних норм. Речі набули властивості без перешкод змінювати власників, розставння власника і речі вже не означало збитків для власника, якщо втрата повною мірою компенсувалася.

Вельми дивним видається той факт, що ставлення марксизма до власності значною мірою відтворює консервативний підхід. «Комуністичний маніфест», наприклад, цілком репрезентує собою критику абстрактного характеру міжособистісних відносин за умов капіталістичної формації. Відчуження робітника від продукту його праці є, по суті, відчуження речі від власника. Середньовічний ремісник вкладав у річ самого себе, і створена ним річ була, по суті, втіленням його особистісних якостей, за Гегелем, «проекцією його

волі». У капіталістичному виробництві ця залежність зникає. Виною тому, як видається, не тільки власність на засоби виробництва: саме масове виробництво, де з конвеєра сходять однакові речі, а робітники взаємозамінні, також стає одним з джерел цього відчуження. Іншим джерелом є посередницька роль грошей, які виступають для робітника еквівалентом витрачених сил і вмінь. Так або інакше, відчуження є наявним. Марксистська критика відчуження речі і володіння, що виливається у критику капіталістичного суспільного устрою взагалі, робить цю критику консервативною критикою.

Якщо простежити новітній розвиток уявлень про власність, притаманних лівих ідеологій, зокрема, на пострадянському просторі, особливо уявлень про земельну власність, то в них простежуються глибоко консервативні мотиви. По-перше, це уявлення про обмеженість власності на землю і про зв'язок цієї власності з великою кількістю обов'язків власника. По-друге, це взагалі обмеження права власності на землю і практичне зведення ролі власника (possessor) до ролі орендаря, тримача (tenant), коли її дійсним господарем є держава, яка виступає в ролі «сеньора». По-третє, обмеження комерційного обігу земельної власності. По-четверте, встановлення тісного зв'язку між земельною власністю і особою власника, що втілюється у гаслі «Землю тим, хто її обробляє!». Тільки той, хто безпосередньо працює на землі тобто вкладає в неї, уречивнює власну особистість, може бути господарем цієї землі. Володіння повинно повною мірою стати «амальгамою» людини і речі, в даному випадку землі.

Протилежний ліберальний проект передбачає повну ліквідацію будь-яких обмежень щодо права власності на землю. Земля може бути об'єктом купівлі-продажу без обмежень, передаватися в оренду, підлягати будь-якому вживанню аж до зловживання. Вона стає таким самим абстрактним товаром, як і будь-який інший товар. Усі пов'язані з нею особисті, родинні, історичні та інші символічні асоціації можуть враховуватися в її вартості (тобто отримати той же самий абстрактний грошовий еквівалент), а можуть бути відкинуті як нерелевантні. У будь-якому випадку земля стає об'єктом відчуження.

Два типи ставлення до землі як власності відбиваються й у ставленні «ліберала» і «консерватора» до землі як території. Для консерватора земля виступає фундаментом, на який спирається і на якому розвивається держава, вона ж виступає й провідним чинником

історичних процесів. Не окремі історичні персоналії і навіть не народ як сукупність індивідів (народні маси у марксистському розумінні), а земля як місце подій, місце, на якому власне й відбувається історія.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берк Э. Размышления о революции во Франции. – М., 1993. – 54 с.
2. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М., Искусство, 1972. – 318 с.
3. Манхайм К. Диагноз нашего времени. – М., 1996. – 602 с.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 4. – 444 с.
5. Moser J. Von dem echten Eigentum. Samtliche Werke. Berlin, Bd. 4.
6. Muller A.H. Die Elemente der Staatskunst (1809). Цит. по: Манхайм К. Диагноз нашего времени. – М., 1996. – 602 с.

Ю.С. Голуб,
молодший науковий співробітник
відділу дослідження та відродження
декоративно-ужиткового мистецтва та виставкової діяльності
ООМЦКМ

Т.В. Оглобліна,
майстер з лялькарства,
керівник гуртків «Рукоділья» та «Іграшка-сувенір»

СЛОБОЖАНСЬКА БЕРЕГІНЯ НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛЯЛЬКИ

Лялька здавна відома в усіх традиційних культурах не тільки як дитяча іграшка, але й як могутній магічний талісман та оберіг родини й Роду. Ляльки були знайдені в різних куточках планети: такі пам'ятки є в американській, африканській культурах, в похованнях

народів Кавказу. Вони відображали світ того народу, до якого належали.

В Україні таку ляльку називають лялька-мотанка (*кольорова вкладка, 2*) і тут вона відома з незапам'ятних часів і своїми витоками сягає чи не в добу Трипільської цивілізації. Можна сказати, лялька-мотанка – це найдавніше у світі зображення людської постаті, і навіть, предтеча скульптури.

Досліджуючи історію створення ляльки-мотанки, починаємо з відомого археолога Вікентія Хвойки, який в 1893 році біля селища Трипільля вперше відкрив залишки давньої цивілізації, що й одержала археологічну назву «Трипільська». Ця цивілізація існувала понад шість тисяч років до н.е.

Трипільська культура залишила величезну кількість жіночих статуеток, які мали, очевидно, культове значення і були уособленням плодючості і врожайності, на що вказує наявність у глині, з якої їх виготовлено, домішок зерен злаків або крупно змеленого борошна.

Лялька-мотанка з давніх давен була оберегом в українській родині. Мотанки – це й іграшки, й обереги. Вважається, що вони з'явилися ще у добу пізнього палеоліту. Тож нині ляльці вже сім тисяч років.

Одним з найдавніших образів в українській народній культурі є Берегиня. Це символ життя і родючості, Матері всього сущого, яка дає життя і оберігає. Це очевидне продовження і розвиток традиції прадавнього культу Великої Богині матері-прародительки.

Берегиня – захисниця людей від усякого зла, добра «хатня» богиня, що оберігала оселю, малих дітей, добробут сім'ї. Зображення Берегині – стилізованої жіночої фігурки з піднесеними для благословіння руками – і сьогодні можна зустріти на українських вишиванках і писанках, витинанках, розписі. Схематичне зображення Берегині трансформувалося в малюнок тризуба.

Тризуб є одним з найархаїчніших і найпоширеніших сакральних знаків людської цивілізації. Він символізує ту ж саму трійцю життєтворчих енергій, що й хрест та шестикутна зірка, тобто Мудрість, Знання і Любов або Вогонь, Воду і Життя.

У ляльках-мотанках Берегиня – є образом заміжньої жінки, символом здоров'я, благополуччя і достатку, втіленням материнської любові та захисту.

Та головне – спосіб творення і внутрішня основа ляльки. На Слобожанщині у якості основи для ляльки використовували скрутки з тканини, палицю, або кукурудзяний качан. Майстер змотував

скрутку для голови та інших частин тіла по спіралі за рухом сонця і вкладав свої думки й наміри: для чого ця лялька робиться, у чому вона покликана сприяти і в чому допомагати своєму майбутньому власнику. Деякі ляльки-мотанки, як і Берегиню робили із сакральним хрестом на обличчі.

Намотування хреста на обличчі ляльки – найважливіший етап. Підбирали нитки, виходячи із значення кольорів:

- зелений – колір здоров'я та багатства;
- червоний – колір життя, вогню, кохання;
- жовтий – колір сонця, пшениці, землі, фізичного світу;
- синій – колір творчості та саморозвитку;
- фіолетовий – колір мудрості;
- золотий – колір Божої любові.

Робота з виготовлення ляльки цікава тим, що сама символіка підсилювалася думкою. Ниточка не обрізалася, поки лялька не скрутиться – це символ безкінечності нашого життя. Так само робився хрестик і вся накрутка, а ця основна нитка йшла і йшла, поки повністю лялька вже вся не скрутиться і не буде готова.

У ляльках-мотанках завжди використовувався спрощений, стилізований варіант одягу, проте всі основні його частини зберігалися.

Всі елементи одягу були оберегами: запаска символізувала землю, сорочка позначала три часи – минулий, теперішній і майбутній; обов'язковими атрибутами були вишиванка та намисто, які уособлювали достаток. Також повинен був бути головний убір – очіпок, намітка чи хустка, що символізували зв'язок з небом.

Берегиня була строгою, вишуканою. Найперше одягали сорочку, з вишитими рукавами. На Слобожанщині розповсюджена була стародавня вишивка білим по білому, вишивали тими ж нитками, з яких виткано сорочку. Такі нитки вошили, щоб було легше вишивати і вишивка мала медовий відтінок. Із часом від прання вишивання ставало білим. Мережані або вишиті подоли мали виглядати з-під плахти. Також по всій території України у вишивці домінувала двоколірність (чорний і червоний, червоний і білий), переважав геометричний орнамент і чітко геометризовані рослинні мотиви.

Далі на Берегиню одягали картату плахту. Клітчатий візерунок на плахті символізував засіяне поле, адже в давнину жінка мала носити на собі знаки родючості.

У комплекс жіночого строю входили орнаментовані запаски, виконані тканю технікою. На груди одягали керсетки, що були обшиті кольоровою тасьмою, шнурівкою, що імітували «зубці», саме такий вид керсеток був поширений на Слобожанщині. На заключному етапі ляльку підперзували поясом. У житті жінки не пов'язували пояс поверх керсетки, а підперзували ним плахту, проте у ляльках-мотанках ми використовуємо стилізований варіант одягу.

Голову Берегині обов'язково покривали очіпком, наміткою або хустку.

ДОДАТКИ

Перелік необхідних матеріалів

- 1) полоса щільної тканини шириною 4,5 см., довжиною 1,5 м. для скрутки голови;
- 2) світла тканина 35х35 см для голови;
- 3) полоса тканини 4,5 см на 50 см. для грудей;
- 4) полоса тканини 4,5х50 см для рук;
- 5) світла бавовняна тканина 21х40 см для сорочки;
- 6) клітчаста вовняна тканина 28х18 см для плахти;
- 7) тканина з імітацією ткацтва 11х20 см для запаски;
- 8) 2 прямокутника бархатної або плюшевої тканини 18х5 см для керсетки;
- 9) 2 шматки світлої тканини 11х14 см для рукавів сорочки;
- 10) світла тканина 10х15см для очіпка;
- 11) полоса тканини 9х60 см для намітки;
- 12) мереживо, тасьма, ножиці, нитка з голкою, кольорові нитки, свічка.

Послідовність виготовлення ляльки

1. Виготовлення голови ляльки.
2. Намотування хреста на обличчі.
3. Виготовлення тіла ляльки.
4. Виготовлення традиційного Слобожанського костюму.
5. Одягання ляльки.

1. Виготовлення голови ляльки

В основі голови – скрутка, що змотується по спіралі, за ходом сонця. Потім скрутку розміщують у центрі шматка білої тканини, та

натягують тканину так, щоб не було зморшок із лицевої сторони і зав'язують вузлом на спині.

2. Намотування хреста на обличчі

Хрест на голові мотанки є найважливішим та найскладнішим елементом. Беремо кольорові нитки і намотуємо один раз навколо шиї (тобто там, де перев'язували голову нитками) і проводимо від низу до верху вертикальну лінію, що символізує чоловічий початок. Фіксуємо нитку по шиї, можна повторити декілька разів, поки не отримаєте бажану ширину хреста.

Тепер робимо горизонтальну лінію, трохи нижче середини обличчя. Ця лінія символізує жіночий початок.

При зміні кольорів ниток, у центрі хреста з'являється квадрат, що символізує зерно – поєднання чоловіка та жінки. Важливо повторити всі дії з кожним кольором окремо, зліва направо та навпаки.

3. Виготовлення тіла ляльки

Для того, аби зробити тіло мотанки, майстрині традиційно використовують природні матеріали: соломку, качан кукурудзи, паличку. Ми будемо використовувати качан кукурудзи. Розміщуємо качан між складками тканини, що утворилися при формуванні голови. Натягуємо тканину по качану і обмотуємо нитками.

Заготовку для рук скручуємо в скрутку, яку фіксуємо по боках кількома витками нитки, відступивши від краю 1-1,5 см, та відкладаємо до етапу одягання ляльки. Скатка для грудей, змотується із полоси тканини та примотується хрест на хрест під підборіддям ляльки.

4. Виготовлення одягу та одягання ляльки

Мереживом прикрашаємо рукава та низ сорочки імітуючи вишивку білим по білому. Одягаємо сорочку, для цього обгортаємо тканиною ляльку, формуючи складочки навколо шиї. Заготовку для рук обгортаємо рукавом так, щоб лицьовий бік був лицьовою стороною всередину та фіксуємо ниткою по зап'ястку, вигортаємо рукав назовні, аналогічно робимо другий рукав. Виділяємо ниткою лінію талії під грудьми, цією ж ниткою прив'язуємо руки з рукавами хрест на хрест на спині.

Беремо тканину для плахти та обгортаємо ляльку ззаду так щоб спереду було видно сорочку, фіксуємо ниткою. Одягаємо запуску спереду назад, фіксуємо ниткою.

Беремо заготовку для керсетки та вишиваємо, або прикрашаємо тасьмою (зигзагоподібним швом) імітуючи зубчики,

що були характерні саме для Слобожанського краю. Керсетку одягаємо хрест на хрест, зручніше примотувати кожен клаптик окремо.

Беремо тканину для очіпка та щільно обгортаємо голову зверху і ззаду, фіксуємо по шиї кількома оборотами нитки.

Накриваємо голову ляльки тканиною так, щоб ? тканини залишилися на спині вільною, правою рукою складаємо тканину втричі. Туго натягуємо її під підборіддям і переходимо на потилицю та обгортаємо навколо голови ляльки через чоло. Залишок тканини заводимо петлею під перший оберт намітки.

Зав'язуємо пояс, для цього робимо декілька обертів по талії та обрізаємо тасьму.

Слобожанська Беригиня на основі традиційної ляльки-мотанки готова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – Мюнхен, 1958. – Т.1. – 202 с.
2. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Под редакцией В.В. Иванова. – Харьков, 1898. – 472 с.
3. Культура і побут населення України: Навчальний посібник / Наулко В.І., Артюх Л.Ф., Горленко В.Ф. та ін. – 2-е вид., доп. та перероб. – К.: Либідь, 1993. – С. 160-174.
4. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості: [історико-етнографічний посібник]. – К.: АртЕк, 1999.
8. <http://motanka.ucoz.ru>
10. <http://sumno.com>

В.Л. Григоренко,

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музично-теоретичної та художньої підготовки
Харківського національного педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКИХ ТА ОСВІТНІХ ТРАДИЦІЙ СЛОБОЖАНЩИНИ

Останнім часом серед вітчизняних науковців значно підвищився інтерес до вивчення регіональних мистецьких традицій України, які, в свою чергу, тісно пов'язані зі святково-обрядовою культурою тієї чи іншої її місцевості. Такі дослідження особливо актуалізуються за часів відродження української культури, коли знання звичаїв і культурних досягнень минулих століть стає основою розбудови державності України. Підкреслимо, що органічно розвиваючись в історії нашої країни, національно-культурні надбання завжди сприяли консолідації різних її осередків у важкі історичні часи, підтримували та розвивали національну ідею в періоди суворих випробувань, які зазнавала Україна.

У цьому контексті сьогодні заслуговують на увагу та активне вивчення результати досліджень Слобожанського краю, який утворився при заселенні з середини XVII ст. цього регіону українськими козаками, селянами-кріпаками та солдатами з Московії. Самобутність культурних традицій слобожанського етносу відзначалася як у працях середини-кінця XIX ст. щодо культури Слобожанщини (Д. Багалій, П. Іванов, Д. Міллер, М. Сумцов, П. Чубинський та ін.), так і у роботах сучасних дослідників-краєзнавців та фольклористів (К. Дорохова, Г. Лук'янець, В. Осадча, Н. Плотник та ін.).

Вигідне географічне положення, сприятливі природні умови, а також особливості соціального устрою краю, де майже не було кріпацтва, спричинили активний розвиток культури Слобожанщини. Свята народного календаря жителів краю, що зумовлювали розвиток народного мистецтва й традиції народної педагогіки, з одного боку, були органічно пов'язані з трудовою діяльністю аграрія й виступали одним із найдавніших компонентів традиційної землеробської культури, з іншого, визначалися строкатістю населення

Слобожанщини. Слобожани – мігранти з різних регіонів України в своєрідній культурній єдності зібрали на території краю різні народні традиції та обряди, що відбивали різноманітний соціальний досвід етносів із різних куточків України. Важливим чинником становлення народних мистецьких традицій було також близьке географічне розташування Слобожанщини до прикордонного регіону, що сприяло взаємопроникненню стилевих та лексичних аспектів російської народної мистецької традиції.

Зазначені вище культурно-історичні чинники розвитку мистецьких та педагогічних традицій Слобожанщини зумовили специфіку культурно-освітнього поступу регіону. В історико-етнографічній та мистецькій літературі (О. Астахова, О. Воропай, В. Дубравін, Б. Зайцев, Т. Крупа, А. Метлинський, О. Потебня, В. Скирда, Г. Стельмашук, В. Ступницький, В. Сушко) вказується, що слобожани відзначалися особливою музичністю: у народному обігу були скрипки, бас, флейта, цимбали, кобза або бандура, ліра, сопілка.

Під впливом зазначених вище чинників накопичувалися й надбання народної педагогіки, що відзначалася особливою толерантністю відносин, гуманізмом та глибокою естетичною наповненістю.

Грунтовне вивчення естетико-педагогічних надбань Слобожанського краю в контексті становлення національної освіти України складає перспективний напрям подальших досліджень щодо можливостей та шляхів використання багатой народної мистецької спадщини регіону в культурному розвитку особистості та громадянина Української держави.

Г.П. Гринь,
заслужений майстер народної творчості України
сел. Опішне, Полтавська обл.

НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ УКРАЇНИ: ДО ПИТАННЯ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ

«Вишиванко, моя, вишиванко!..» Із великим сумом і відчутним боєм у серці промовляєш ці слова. Адже підприємства народних художніх промислів уже давно не працюють, нема кому творити цей дивний і неповторний вид нашої духовності – вишиванку. Ніхто не буде заперечувати, що таких красивих, багатих на різні кольори, ошатних національних костюмів, як в Україні, немає в цілому світі! Перекоаний, на 90 відсотків успіх виступу майстрів мистецтв і художніх колективів залежить саме від вишитих українських костюмів.

Із давніх-давен невід’ємним атрибутом кожної оселі завжди був і залишається вишитий рушник. Це наш оберіг, символ щастя й людської волі. Рушник – безцінне надбання українського народу, котрим ми й досі пишаємося, милуємося, тишимося.

Але чомусь не завжди однаково ставилися до національного мистецтва. У давнину народне мистецтво вишивки, як й інші види мистецтва в Україні, було спотворено так званою «бароковщиною» (від слова бароко), взірці розповсюджувалися через відбитки малюнків на упаковках парфумів, мила, засобів для миття тощо. Ці «витвори», які постійно надходили в продаж із-за кордону, таким чином розповсюджувалися по всій Україні, поступово витіснили справжні творіння народних митців України.

Як художник, я понад сорок років працював у народних промислах України: спочатку в артілі, на фабриці, а потім – в об’єднанні «Полтавчанка».

Було всього, але найбільше прикростей траплялось якраз у творчій роботі, зокрема через непомірні плани з випуску продукції. Ледве вдавалось виконати річний план, як наступного року його збільшували вдвічі. Так повторювалось щороку. Це спричиняло виготовлення товарів так званого «широкого вжитку», нерідко «перепускали тканину». У нашій області налічувалося п’ять фабрик.

Щомісяця їздили до Києва на художню раду, де працювали справжні знавці народного мистецтва, науковці, мистецтвознавці.

До художників висувалися надзвичайно суворі вимоги, за що й досі ми їм вдячні. Будь-який новий малюнок мав бути виконаний у народному дусі, бути неповторним, відповідати кожному регіону кольоровою гамою, бути технічно виконаним. У той же час заборонялося поєднувати в малюнках жовтий і блакитний кольори, включати орнаменти, схожі на тризуб. Дуже часто керівництво фабрики зверталося до відповідних міністерств і відомств із проханням зняти з народних промыслів «казкові» плани. Але, на жаль, на це ніхто не звертав уваги.

Наша фабрика була однією з найкращих в Україні. На опішнянському виробництві тоді працювало понад 1000 осіб, серед них 600 вишивальниць.

І от настали часи перебудови. З виробництва зникло все устаткування, майже всіх працівників, які своїми руками зводили ці приміщення, звільнили.

Від колишньої нашої будівлі не залишилося нічого, «камінця на камінці». Сьогодні можна побачити лише двоповерхову руїну без вікон і дверей. Боляче дивитися на все це, не можна спокійно проходити повз того місця, на якому колись красувалася будівля фабрики. Серце переповнюється невимовною тугою та пекучим болем. А всім байдуже, нікому нічого не треба.

Мимоволі думками линеш у минуле, у далекий і грізний 1943 рік, коли майстри-одинаки, наші вишивальниці, ткачі, килимарі несли на виробництво все, хто що міг: ткацький верстак чи килимовий, праску, нитку, голку, щоб артіль працювала.

А що нині? За роки незалежності в Україні нічого не змінилося. Адже ми чекали чогось кращого, сподівалися на зміни, а маємо лише руїни та безробіття. Нащадки нам цього ніколи не пробачать.

У наш час не дуже просто віднайти справжнього майстра, умільця, який би зумів професійно вишити малюнок. Колись це вміла робити будь-яка вишивальниця. На сьогодні вишивають нескладні малюнки та ще й на так званій «канвовій тканині». Коли мені треба було вишити сорочку, я шукав вишивальницю, але так і не знайшов. Адже в школі цьому не вчать, удома нема кому й ніколи. Тому й маємо, що ніхто цим нині не займається.

Маючи значний творчий досвід, продовжую й надалі відновлювати традиції, популяризувати українську народну

вишивку. Створюю малюнки на чоловічі та дитячі сорочки «чумачки» й «українки», жіночі й дитячі блузи, орнаментальні та сюжетні «обрядові» й «кілкові» рушники, скатерті, серветки та ін. *(кольорова вкладка, 3-12)*. У своїх роботах прагну передати неповторність народної української вишивки, її красу, любов до народного мистецтва, хочу створити такий виріб, щоби був справжнім витвором мистецтва.

У творчому доробку маю біля 700 робіт, альбом-каталог яких зможе стати навчальним посібником для дошкільних закладів, учнів шкіл, студентів та пересічних громадян.

Переконаний, що народне мистецтво – це наша духовна спадщина, невмируща краса, візитна картка нації, душа українського народу, його майбутнє.

Сумнівним видається відродження народного мистецтва України. Художні фабрики позакривалися. Торговий простір заповнили чужі малюнки, різноманітна поліграфічна репродукція вишивок із Росії та інших країн. Зорієнтуватися в цьому бурхливому потоці репродукцій яскравих малюнків і кольорів важко, а тому вишивають здебільшого ті малюнки, які трапляються, видаючи за народне, забуваючи при цьому своє рідне. А як мало його лишилося! Хіба що в музеях та деяких оселях. А скільки вивезено за межі України!

Отже, дуже важливо прищепити молоді любов до народного мистецтва, навчити поважати своє.

Сподіваюсь на здоровий глузд керівників держави, котрі не просто будуть час від часу одягати «вишиванки», а й незабаром відкриють невеликі державні (а не комерційні) підприємства. Цим зможемо відродити чималу славу народних промислів України, де будуть виготовлятися чудові українські сувеніри з вишивки, кераміки, якими зможемо здивувати й порадувати наших гостей і туристів.

Упевнений, народне мистецтво невмируще і воно житиме вічно!

Н.П. Грицаненко,
директор молодіжного центру,
старший викладач кафедри
музично-теоретичної та художньої підготовки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНОЇ МУЗИКИ В РОБОТІ МОЛОДІЖНИХ САМОДІЯЛЬНИХ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

*Наша дума, наша пісня
Не вмере, не загине.
От де, люди, наша слава,
Слава України!
(Т.Г. Шевченко)*

*Фольклор – це дорогоцінне художнє надбання народу,
це витвір його поетичної душі, котрий необхідно знати й цінувати.*

Народна музика – загальнодоступна, зрозуміла, демократична, яка твориться самим народом, органічно постає із природних джерел. Фольклор є часткою національної музичної скарбниці, яка передається від покоління до покоління. У фольклорі першоджерело є зразком оригінального світосприймання, самобутнього тлумачення явищ природи й багатого людського життя. Весь культурно-історичний мистецький напрям українського народу відображено в народних героїчних думах, ліричних та жартівливих піснях, кмітливих прислів'ях і приказках, скоромовках, веселих лічилках і дражнилках.

Життєвий шлях людини – це історія формування, розвитку й життєдіяльності особистості в певному суспільстві, досвід сучасника певної доби та ровесника певного покоління.

Одним із ефективних засобів виховання, яке сприяє всебічному розвитку особистості молоді, є діяльність, що ґрунтується на ґрунтовному вивченні та уважному засвоєнні української традиційної народної культури, як суспільно-історичного явища, в якому відбився світогляд, морально-етичні й естетичні цінності українського народу.

Відтворення і трансляція народної музики, розвиток національної та духовної культури молоді починається з поглибленого опрацювання стародавніх традиційних і кращих сучасних творчих надбань. Узагальнення набутого досвіду знаходить своє відображення у творчій діяльності молодіжних музичних колективів, які безпосередньо зосереджуються на виконанні традиційної народної музики та багатому старовинному фольклорному матеріалі.

У Харківському національному педагогічному університеті імені Г.С. Сковороди створено ряд самодіяльних музичних колективів, які з чималим зацікавленням торкаються давніх українських традицій, вивчають фольклорні здобутки нашого народу і з натхненням доносять їх до широкого загалу глядачів. Це такі творчі колективи, як: Козацький хор, хоровий гурт «Лілея», фольклорний гурт «Лілея», фольклорний гурт «Говорушечки», Народний ансамбль естрадної пісні «Оксамит».

Особливістю побудування репертуару цих самодіяльних музичних колективів є використання українських народних пісень в сучасних обробках із збереженням первісного тексту й унікальної ідентичності та різножанрові обрядові пісні Слобожанщини.

Серед них: різноманітні веснянки («Ой, вийду я, на мосточок», «Весняночка-паняночка», «Ой, вийду, я»), колядки-щедрівки («Старий рік минає», «Ой, ясна-красна», «А чи дома»), тріщі та русальні («Рано, рано», «На гріє неділі»), купальські («Чом, ти барвінку не стелишся», «Купалочка», «Крашен вечір»), а також весільні («Ой, садове моє яблучко», «Сизий голуб»), побутові («За туманом», «Ой, вийся, хмелю», «Ой, полола дівчина лободу», «Через сад-виноград», «Катерина», «Да, посеяли девки лен») та ін.

Таким чином, можна зробити висновок: використання народної музики в роботі молодіжних самодіяльних музичних колективів є важливим аспектом та безцінним мотивуючим фактором у проблемі життєвої адаптації молоді людини та цілеспрямованого прищеплення їй ідей патріотизму, любові до свого краю, свого народу і його культури.

Отже, вивчення та практичне відтворення музичних етнокультурних надбань українського народу в репертуарі самодіяльних молодіжних колективів сприяє закріпленню загальнонаціональних цінностей у сучасного та майбутнього поколінь нашої держави.

О.І. Дацко,

кандидат економічних наук, кандидат технічних наук,
докторант Національного інституту стратегічних досліджень,
доцент кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

ЕТНОКУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА РОЗВИТКУ ДЕРЖАВИ У XXI СТОЛІТТІ

У новому тисячолітті відбулася трансформація бачення критеріїв суспільного розвитку. Пріоритетність прогресу змінилася принципом безумовного примату безпеки людини, суспільства, держави та довкілля як найважливіших критеріїв суспільного розвитку. З посиленням глобалізаційних впливів для кожної держави постало питання національної ідентичності у світовому просторі. Питання національної ідентичності є також одним із найгостріших в Україні. І сучасна війна є наслідком недолугої державної культурної політики, метою якої було всяким чином зруйнувати єдиний культурний базис розвитку України, без якого розвиток держави є неможливим.

Як зазначають Е. Бистрицький та В. Кузнєцов, глобальна невизначеність у поєднанні з національним політико-суспільними і соціально-економічними кризами стимулюють модернізацію діючої парадигми забезпечення національної безпеки держав, зокрема ідентичності та цінностей, на яких базується держава як форма самоорганізації громадян. Із огляду на це виникає концептуальна парадигма національної безпеки, яка об'єднує геополітичні та геокультурні аспекти [1; 4]. Розуміння та формування безпечних кодів суспільної взаємодії відбувається саме в площині культури.

Ураховуючи існуючі тлумачення поняття «культура», вважаємо, що культура – це система цінностей і відповідних кодів культурної взаємодії членів суспільства чи окремої суспільної групи, а також усвідомлення людьми як носіями культури власної відповідальності за результати суспільної взаємодії та власної життєдіяльності.

Також наголошуємо на необхідності для кожної держави, яка прагне забезпечити свій ефективний розвиток, формування сильної культурної основи такого розвитку.

К. Дюпої визначив чинники культури, які визначають структуру та взаємодію елементів суспільства:

- ідеологія, що закладає підвалини культурного досвіду нації, частково визначає світогляд, систему цінностей, соціальні структури, традиції, моделі поведінки;
- середовище, як природний і суспільний контекст культурних процесів, на яке накладається система уявлень про світ, існування людини тощо [2].

Окрім спільної ідеології й спільного середовища розвитку народу культура забезпечує самоідентифікацію особистості. За твердженням Р. Єнсена, директора Копенгагенського Інституту досліджень майбутнього, «...Інформаційне суспільство поступово буде перетворюватись у суспільство мрій, у якому люди більше схильні до почуттів, відчуттів та історії. У суспільстві мрій переважають сюжети, які стосуються шести ринкових профілів: 1) природа; 2) дружба та любов; 3) турбота про когось; 4) хто я?; 5) душевний спокій; 6) переконання» [3, с. 109].

Відповідь на питання «Хто я?» може дати тільки культура й історія. Відповідаючи на це запитання, людина формує систему цінностей, «точки відліку», спираючись на які вона може йти вперед, розвиватися, стати повноцінним членом суспільства.

Не давши собі відповіді на питання «Хто я?», людина перетворюється на особу, якій легко змінити систему цінностей, запропонувавши «потрібні» орієнтири, маніпулювати нею. Крім цього, не ідентифікуючи себе з певними цінностями, людина не бере на себе відповідальності за їх збереження, примноження. А така безвідповідальність за своєю суттю нівелює сутність держави як об'єднання громадян, які спільно за щось відповідають.

Сучасний розвиток культур у глобальному просторі дедалі частіше насаджує штучно сформовані системи культурних цінностей, які, у вигляді субкультур, найбільш деструктивно впливають на етнічні культури.

Якщо наприкінці XX століття у підручниках із маркетингу при аналізі культурного середовища ринку під терміном «субкультура» розуміли інші етнічні меншини, які репрезентовані у певному середовищі ринку, то в XXI столітті дається інше визначення субкультур як результату індивідуального або групового протистояння (постструктуралісти) [5].

Модерні субкультури переважно формують спільне бачення проведення вільного часу та зовнішніх кодів (дизайн одягу, аксесуари),

але не внутрішнього світогляду, який передбачає збереження і розвиток світу, а отже більшість із сучасних субкультур можна вважати деструктивними з позиції державотворення. Також постає питання: чому саме протистоять сучасні субкультури?

Фактично, протиставляючи новостворену ідеологію традиційній культурі, субкультури мають руйнівний вплив на етнічні культури. Забравши етнічну основу буття людини, у неї фактично забрано розуміння сутності і світобачення її роду, інформаційний базис, спираючись на який вона може ідентифікувати своє «Я».

Без визначення власної ідентичності людина постійно її шукатиме. Не знаходячи цієї ідеологічної основи серед модерних культур, пробує сформувати свою, яка будується на моментних враженнях, окремих емоціях і знаннях або під впливом ринкових пропозицій. Хоча така культурна основа розвитку тимчасова і не може слугувати ідентифікатором цінностей цілого народу. Фактично, жодна зі субкультур, народжених у XX-XXI століттях, не стала повноцінною культурою, яка визначає ідеологічну основу буття держави.

Натомість повернення до традиційної, етнічної культури дає людині відповіді на більшість запитань щодо особистої самоідентифікації. Адже сформована впродовж багатьох тисячоліть вона відображає оптимальні моделі буття, найефективніші та безпечні коди взаємодії у системах життєдіяльності людини і довкілля в конкретних умовах.

Етнічна культура дає чіткі відповіді щодо взаємодії особи як об'єкта і суб'єкта суспільних взаємовідносин, з урахуванням системи цінностей та відповідальності на таких рівнях (рис. 1)

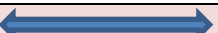
Я		Я
Я		Інша особа
Я		Праця
Я		Довкілля
Я		Суспільна група
Я		Бог
Я		Світ

Рис. 1. Рівні формування системи цінностей особистості у етнічній культурі.
Складено автором.

Те, що етнічна культура є найпотужнішим чинником формування основи державності, не викликає сумнівів. Причому найоптимальнішим є не насаджування старої традиції, а на основі сформованої традиційної культури чи культур, панівних у окремій державі, формувати нові ідентифікатори, які будуть спільними для усього населення держави. Таку культурну політику обрали США, коли на поч. XX століття, базуючись на надбанні окремих етнічних груп, сформували власну культурну основу розвитку: музику, кіно, єдину мову і т.д. На сьогодні очевидними є ті ідентифікатори, які є об'єднувачими для усього американського народу. Народу, який збудував свою єдину новітню американську культурну основу розвитку на синтезі культур різних етносів, які населяли державу.

Значно простіше сформувати таку культурну основу розвитку в моноетнічній державі. Можемо навести приклад Японії, де етнічна культура стала основою суспільного розвитку країни.

Україна є багатонаціональною державою, яка, як ніколи раніше, потребує спільних культурних ідентифікаторів, що об'єднали б усе населення держави. Крім цього, мусимо брати до уваги загрози, які уже сьогодні формуються для геокультурної безпеки країни, коли держави можуть завойовуватися без війни, через культурну окупацію мігрантами, насаджуванням через інформаційний простір культурної ідентичності іншого народу.

Окрім формування спільної системи цінностей, етнічна культура дозволяє сформувати й економічні переваги, зокрема завдяки унікальним культурним ресурсам, які можуть бути джерелом соціально-економічного розвитку держави: культурна спадщина, природна спадщина і видатні місця, які мають культурну цінність, нематеріальні культурні ресурси, культурні індустрії, події й організації у сфері культури, видатні особистості.

Зважаючи на те, що у XXI столітті на глобальному рівні ведеться війна за інвестиції, ресурси і ринки, етнічна культура стає не лише унікальним ресурсом розвитку. Також вона забезпечує бар'єри входу на внутрішній ринок глобальних корпорацій, які не можуть бути усунені лише домовленостями між продавцями і посередниками на внутрішньому ринку, тим самим створюючи передумови для реалізації потенціалу внутрішнього виробника.

Загалом після Революції гідності, воєнних подій на Сході України, можемо говорити про те, що населення України готове до формування спільної і єдиної національної ідеї з урахуванням етнічної специфіки населення, що підтверджує певне зміщення

акцентів розуміння категорії «українська нація» від громадянського до етнічного. Тобто, формування єдиної національної ідентичності громадян України як національної основи розвитку держави, базовані на етнічній українській культурі, враховуючи надбання інших етнічних меншин України, має реальні перспективи, і є однією із передумов побудови незалежної розвиненої держави.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бистрицький Е. Конфликт культур и философия толерантности // Е. Бистрицкий // Казахская цивилизация. – 2007. – № 4(28). – С. 18-32.
2. Демократизация культуры во Франции: политика, которая провалилась? – Режим доступа: <http://www.artguide.com/ru/articles/diemokratizatsiia-kul-tury-vo-frantsii-politika-kotoraia-provalilas.html>
3. Йенсен Р. Общество мечты / Ролф Йенсен. – С-Пб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2004 г. – 272 с.
4. Кузнецов В.Н. Основы геокультурной динамики безопасности в мире XXI: Культура – Сеть / В.Н. Кузнецов. – М.: Книга и бизнес, 2003. – 632 с.
5. Тодорів Л. Молодіжна субкультура як дискурсивний простір конструювання інтерпретативних схем особистості / Лариса Тодорів // Постнекласичні ракурси персонологічного методологування у психології. Психологія особистості. – 2011. № 1 (2) – С. 211-218.

М.В. Дяків,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
(м. Івано-Франківськ)

СТОЛЯРНІ КОНСТРУКЦІЇ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХІХ-ХХ СТ.

У галузі меблярства столярні конструкції музичних інструментів стали частиною інтер'єрного умеблювання. Відтворення звуків зумовило виникнення ще у давні часи музичних інструментів і, за Л.М. Черкаським, «...музичними інструментами ми називаємо звучні знаряддя, призначення яких є творення музики, або природні чи рукотворні речі, що мають інше призначення, використовуються для творення музики...» [3, с. 10].

Розвиток музичних виробів бере свій початок у східній культурі, від якої пізніше були запозичені форми та принципи створення сучасних музичних інструментів. Зі скупих відомостей можна дізнатись, що в пошані завжди були музиканти, які супроводжували церемоніальні процесії фараонів чи розважали світське товариство на урочистих прийомах при дворах королів. А це, у свою чергу, вело до того, що для музики в житті людей відводилась значна частина не тільки естетично-віртуального світу, а й матеріального. Виконуючи здебільшого естетичне призначення, музичні інструменти ще з часів Давньої Греції були ознакою заможності та певного статусу власника, тому при створенні таких виробів враховували не тільки якість звучання, а й зовнішній вигляд меблевого корпусу.

На теренах Галичини з ХVI до ХХ ст. у меблярстві переважали впливи європейських художніх стилів. Музичні інструменти галицьких інтер'єрів доповнювали ансамблі чи окремі типи меблів. Сьогодні ці вироби Східної Галичини ХVI-ХVIII ст. є малозбережені, а про їхнє існування можна довідатись з аналогічних європейських взірців. Для кращого розуміння формотворення дерев'яних корпусів музичних інструментів потрібно розглянути основні типологічні групи та види меблевих форм, що використовують в тому числі і для музичних інструментів. Систематизують інструменти за **способом звукоутворення: струнні**

(клавідор, клавесин, фортепіано, скрипка, арфа та інші), **духові** (флейта, труба, саксофон тощо), **язичкові** (акордеон, гармошка), **перетинчасті** (барабан, литаври), **пластинкові** (ксилофон, віброфон), **стержневі** (фендер-піано, трикутник) тощо.

Від розмірів музичних інструментів залежить і їх місцезнаходження (пристінкове, кутове, довільне), яке вони займали у вітальнях, музичних салонах тощо. До найпоширеніших музичних виробів Східної Галичини XIX ст. належать клавійно-струнні (клавідор, клавесин, фортепіано), які з'явилися спочатку у країнах Західної Європи. Важливим фактором, що сприяв поширенню цих музичних інструментів, було європейське виробництво, яке здійснювалось найкращими майстрами в одиничних екземплярах.

Дослідники виділяють автохтонність та автентичність походження музичних інструментів, із них перша група сформована національними традиціями, й означена приналежністю за походженням до даної території. Інша група відповідає зразкам-прототипам, на основі яких продовжується поступальний розвиток певних конкретних інструментів. У період XIX-XX ст. використовують народні та привізні європейські інструменти. Їх слід розглядати як частину інтер'єру, що споріднена за формою з меблями. До частково збережених типів музичних інструментів поч. XIX ст. можна визначити наступні: **клавідор, клавесин, фортепіано, арфа, патефон**. Ці зразки завозились до Галичини з Європи.

До клавійно-струнних потрібно віднести **клавідор**, від якого розвинулись різновиди фортепіано. Спочатку такий музичний виріб являв собою невелику скриньку, а згодом до нього додалися ніжки. Клавідор використовується, як естетична одиниця інтер'єрного умеблювання до початку XX ст. у «...стилі суворої простоти...», а до цього «...всі інструменти прикрашались розписом, інкрустацією, рельєфною і ажурною різьбою, мозаїчним орнаментом» [1, с. 115]. Прототипом клавідору, який часто зустрічається в умеблюванні галицьких помешкань на початку XIX ст. є **клавесин**. Дерев'яний корпус такого інструменту складався зі стільниці-скрині, що укомплектовували рядом клавіш та металевим струнним механізмом. Масивний верх утримували чотири консольні ніжки, які у період класицизму з'єднувались проніжками.

Поряд із клавідором і клавесином має розповсюдження музичний інструмент з подібною конструкцією, що й клавійно-струнні – **фортепіано**. Здебільшого такі інструменти потрапляли у міське середовище галицьких міст на поч. XX ст. з Німеччини, де

значно раніше майстер-музикант Готфрід Зільберман налагодив на клавесинній фабриці виробництво фортепіано [1, с. 122.]. Також значна частина імпортованої музичної продукції завозилась з Австрії, прикладом чого є прямокутне у плані фортепіано датоване 1830 р. Масивну скринеподібну форму підтримують чотири опори, окуті металом. Усі вищезгадані музичні інструменти об'єднує дерев'яний корпус з чітко вираженими абрисами скрині або стола на ніжках. Інший тип струнних музичних інструментів – **арфа** – являє собою дерев'яний трикутний каркас, де поєднані прямі та дугоподібні лінії. Основа у арфи – розширена до низу чотиригранна опора, по периметру якої кріпляться струни. Вгорі від опори відходить дугоподібна планка, до якої кріпляться інші кінці струн. Перетинка замінена додатковою планкою, що зменшує тиск струн на опору. Напільні арфи своїми вишуканими формами були доповненням до елітного умеблювання помешкання.

У середині XIX ст. технічний прогрес позначився на звукоутворенні. Його почали відтворювати завдяки платівкам (вінілові), які вкладали у дерев'яний корпус. Такий виріб – **патефон** – знаходиться у музеї історії міста Коломиї, його корпус – тумба на «хвостатих» ніжках з відкидною кришкою. На фасадній частині овальний отвір декорований ажурною різьбою, через який звук проникає назовні. Найочевидніше патефон є привізним музичним інструментом, адже такі складні механізми не виготовляли у Східній Галичині. У користуванні на період XIX ст. перебували й інші типи музичних інструментів (скрипки, мандоліни), які інколи спеціально вивішували на стіни музичних салонів.

До початку XX ст. фортепіано залишається найбільш розповсюдженим видом умеблювання музичних салонів, адже інші музичні інструменти зустрічаються рідше. Ускладнюється конструкція фортепіано, де на трьох опорах розміщується дугоподібний трикутний у плані корпус. Клавіатура у фортепіано є продовженням дерев'яного корпусу, яку прикриває відкидна пластична за формою кришка, абрис якої повторюють дві профільовані боковини. Дещо меншим та компактнішим було **піаніно** – клавійно-струнний музичний інструмент з вертикальною будовою дерев'яного корпусу. У своїй суті піаніно споріднене з фортепіано за музичним начинням та конструкцією, змінився у піаніно тільки корпус з горизонтального на вертикальний.

Наприкінці XIX ст. подібні музичні інструменти завозились з Відня, про що свідчать надписи на збереженому піаніно. В основі

конструкції такого інструменту є неглибокий вертикальний корпус прямокутної будови, що має відкидні кришки зверху й знизу. Виступаюча клавішна частина ділить композицію навпіл, а два стовпці додатково підтримують ряд клавіш та розміщені на кубоподібних базах. Верхня частина корпусу над клавішним рядом оздоблена вузькою декоративною планкою та профільованою аркоподібною нішою. Таку вертикальну структуру піаніно отримало 1826 р., коли «англійський майстер Роберт Уорнум сконструював подібний інструмент на майже сучасних технологічних основах...» [2, с. 15].

Вищезгадані музичні інструменти залишаються актуальними і в ХХ ст. Завезені до Галичини класицистичні форми фортепіано, піаніно у середині століття використовують як приклади для дублювання масового фабричного виробництва («Червоний Жовтень», фабрика ім. А.В. Луначарського). Особливістю була велика типологічна різноманітність меблевих конструкцій музичних інструментів (роялі, арфи, гітари тощо), переважали класичні засади формотворення, зокрема прямолінійні деталі поєднали з дугоподібними профільованими поверхнями. Певні спроби випуску таких виробів були на деревообробних фабриках. Зокрема на Івано-Франківському лісокомбінаті деякий час у план виконання (1965 р.) входив випуск музичних інструментів [2].

Меблеві фабрики, а пізніше і деревообробні комбінати Галичини, випускали головним чином дерев'яні корпуси до малих і великих механізмів музичних інструментів. Це було зумовлено популяризацією в індивідуальних інтер'єрах фортепіано, піаніно, рояля, арфи і застосуванням їх в облаштуванні громадських споруд.

У тектоніці галицької музичної продукції ХХ ст. вирізняється тенденція до повернення виготовлення лаконічних форм та кількісно малих декоративних елементів. Важливим фактором впливу на розвиток виробництва музичних виробів Галичини був експорт з фабрик Росії, продукція яких відзначалась високою якістю музичних механізмів та багатим декоративним рішенням форм (накладні різьблені планки, точені деталі тощо).

На початку ХХ ст. у Галичині з'являються *роялі* – похідні різновиди фортепіано з покращеною музично-механічною начинкою та досить великі у розмірах. Рояль відносять до концертного музичного інструмента з горизонтальним розташуванням у дугоподібному корпусі клавішно-струнної частини, тому його використовують здебільшого у громадських спорудах.

В інтер'єрах міст розповсюдили також форми народних музичних інструментів, що за своєю тектонікою перекликаються з меблями. Наприклад столоподібні *гуслі* – тип ударних інструментів. Їх рідко можна побачити в інтер'єрах помешкань галичан, але гуслі є невід'ємною частиною інструментів у народних ансамблях. Такий тип форми з'явився наприкінці XVII ст. У його основі закладена форма гуслів-псалтира, які «...вмонтовані в стіл з кришкою або в дерев'яний ящик, який ставиться на стіл» [3, с. 81]. Доволі лаконічна конструкція такого інструменту урізноманітнювалась за рахунок точених опор.

До народних інструментів також відносяться *цимбали*, що в своїй основі мають прямолінійний дерев'яний корпус трапецієподібної форми зі струнами. У яворівській школі Косівського р-ну збережені цимбали початку XX ст. Різновидом столоподібних цимбал є *концертні*, трапецієподібна скриня яких стоїть на чотирьох ніжках.

Перелічені музичні інструменти є характерними народними формами виробів, в яких поєднано систему музичного механізму та меблевої тектоніки стола, стола-скрині. Інші предмети звукоутворення – скрипка, кобза, бандура та інші не мають чітко виділеної меблевої структури, а їхня дерев'яна основа підпорядкована для підтримання музичного механізму.

Важливими атрибутами естетичного побуту галичан були музичні інструменти. Уподібнення за зовнішньою будовою до меблів музичних виробів зумовлене умовами використання та зберігання. Саме тому з виникненням певної типологічної групи в подальшому відбуваються зміни, безпосереднє вдосконалення музичних якостей та покращення тектонічної будови корпусу. Аналогічно до меблевих у музичних виробках відбуваються подібні формотворчі й декоративні перетворення, зумовлені в тому числі змінами художніх стилів. Майже не виявлено збережених взірців XVI-XVIII ст. на території Східної Галичини, однак виявлені меблеві форми музичних інструментів XIX- XX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Газарян С.С. В мире музыкальных инструментов: Кн. для учащихся ст. классов. – Москва: Просвещение, 1985. – 223 с.: ил.
2. ІФОА, фонд № р-2030, опис №2. – С. 2.

3. Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов): Очерки. – Ленинград: Музыка, 1986. – 192 с.: ил.

4. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.

О.Є. Євсєєва,
завідуюча відділом Харківського художнього музею,
член Національної спілки майстрів
народного мистецтва України

КОЛЕКЦІОНУВАННЯ ПРЕДМЕТІВ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ НА СЛОБОЖАНЩИНІ

Колекціонування та збиральництво стало сьогодні дуже поширеним явищем у суспільстві. Завданням і початковою культурно-історичною функцією колекціонування є пошук і збереження успадкованого від минулого, незалежно від того, це приватний колекціонер чи музейник. Але, на жаль, в наш час мають місце і чисто комерційні цілі колекціонування.

Кількість старовинних предметів із плином часу практично не змінюється, навіть якщо коло любителів та зацікавлених осіб постійно зростає. Природні катаклізми, війни, людський фактор знищують історико-художні цінності, які передаються від покоління до покоління. Значною мірою це стосується предметів народного побуту, декоративно-прикладного народного мистецтва. Причиною такого ставлення до історичної спадщини є, очевидно, нерозуміння історичної цінності народної культури як основи будь-якого виду мистецтва, і звичайно ж, урбанізація суспільства.

Феномен колекціонування можна розглядати і вивчати з різних позицій: психології, соціології, історії, культурології, музеєзнавства. Досліджуючи психологічну природу колекціонування, вчені

прийшли до висновку, що це явище закладено в природі людини на рівні інстинкту або рефлексу. Завдяки цьому феномену, було зібрано колекції, які стали основою музеїв у багатьох країнах світу. У Росії таким прикладом є колекція П.М. Третьякова. Що ж до народної культури в Україні – це зібрання Б. і В. Ханенок, родини Терещенків, музей Івана Гончара та інші.

Із точки зору колекціонування музеїв є основним суб'єктом цього процесу. З філософської позиції музеїв можна розглядати, як історично обумовлений багатофункціональний інститут соціальної пам'яті, за допомогою якого реалізується суспільна потреба у відборі, збереженні і репрезентації специфічної групи природних і культурних об'єктів, усвідомлюваних суспільством як цінність, що підлягає вилученню з середовища побутування та передачі від покоління до покоління музейних предметів. Основу музею становлять речі як предмети культури. Він їх збирає, зберігає, вивчає і експонує. Таким чином, музейники є колекціонерами за своєю професією. А які ж мотиви у приватних колекціонерів? Їх можна розділити на три основні групи:

- об'єднання людей за інтересами, тобто приналежність до певної соціальної групи;

- потреба в повазі й визнанні, обумовленому володінням річчю. У наш час, коли відбулося значне розшарування суспільства за матеріальною ознакою, в умовах суспільства споживання з'явився принцип «я є те, що я купую». Тим не менше, люди, навіть з обмеженими фінансовими потребами, з величезним ентузіазмом і захопленням колекціонують зовсім різні предмети – від значків і листівок до дуже дорогих предметів мистецтва. У зв'язку з цим стає зрозумілим, що істинні мотиви колекціонування лежать набагато глибше, ніж прагнення вигідно виставити себе в суспільстві;

- особистісні мотиви колекціонування. Вони знаходяться на вищому рівні людських потреб, пов'язаному з самореалізацією, потребою в самовираженні. Тут закладено такі аспекти, як естетичне задоволення, емоції, духовність, потреба в пізнанні тощо.

Колекції можуть збиратися за етнічною, національною ознаками, розрізнятися за об'єктами колекціонування.

Колекціонування предметів національної культури почалося порівняно недавно, у другій половині ХХ ст. Якоюсь мірою це, очевидно, пов'язано зі ставленням до української культури. В силу історичних і політичних подій в країні національній культурі протягом тривалого часу не приділялося належної уваги.

На початку 1960-х років Київським обласним науково-методичним центром народної творчості почали проводитися республіканські виставки народної творчості. У цей період було відкрито багато імен самобутніх талановитих майстрів, роботи яких стали класикою сучасного народного мистецтва. На Слобожанщині активний інтерес до традиційної культури почав виявлятися в кінці 70-початку 80-х років. Було виявлено багато талановитих імен майстрів у різних видах творчості. Їхні роботи стали основою сучасної колекції музею народного мистецтва Слобожанщини, відкритого 1991 року. Після проголошення незалежності України розпочалося більш активне колекціонування предметів української культури. Представники канадської, американської та австралійської діаспор почали купувати не тільки старі речі, а й вишивку сучасних майстрів, які працюють в українських традиціях.

Яскравим прикладом прояву національної самосвідомості є Ростислав Кирилович Рибальченко, юрист за освітою, житель села Мала Данилівка, що на Харківщині. Він зібрав велику, можна сказати, унікальну колекцію предметів сільського побуту, серед яких: різний глиняний і дерев'яний посуд, знаряддя сільськогосподарської праці, предмети меблів, засоби пересування, елементи народного одягу, рушники з Полтавщини і Слобожанщини. Колекціонує він також старовинну козацьку зброю, міську, металевий посуд, військові трофеї часів ВВВ. І це не просто колекціонування – це спосіб побутування. В його садибі, яку витримано в традиційному народному стилі, є хата з традиційним інтер'єром: віконницями, рушниками, скринями, іконами... Є літня хатка, кузня, де він створює копії старовинних шабел. Таким чином, Ростислав Кирилович повністю занурився в атмосферу старого села.

Виступаючи як етнограф, Рибальченко є активним пропагандистом свого зібрання. Він – активний учасник науково-практичних конференцій, бере участь у роботі клубу краєзнавців у ХДНБ ім. В.Г. Короленка. Його колекцію введено до контексту телевізійного простору, статті про неї опубліковано у численних ЗМІ.

Унікальну колекцію національного одягу і вишивки Лубенського району Полтавської області має Лариса Лазарівна Григорович, лікар за освітою. В її колекції, яку вона збирала протягом сорока п'яти років, близько ста унікальних предметів, велика кількість фрагментів старовинної української вишивки (*кольорова вкладка, 13-15*).

Л.Л. Григорович – майстер традиційної народної вишивки, віртуозно володіє практично всіма старовинними техніками лічильної гладі, швами і мережками, які мало хто використовує в наш час. До колекціонування її спонукало зацікавлення старовинними орнаментами, їх вивчення та відтворення, а вже згодом – виконання власних авторських робіт.

Павло Давидович Зельцер – ще один яскравий представник колекціонування національної культури на Харківщині. У нього також багата колекція одягу, вишивки, є ікони, народна картина, посуд, знаряддя праці, меблі. Він відтворив шматочок українського села на березі Сіверського Дінця на околиці Чугуєва. Мотивація колекціонування Зельцера – в першу чергу внутрішня потреба, яка на певному етапі гармонійно переплелася з комерційними цілями. Його садиба називається «Осинове плесо». Там можна доторкнутися до традиційної культури на гідному рівні, познайомитися з міні-музеєм народного побуту і чудово відпочити.

Ще однією групою колекціонерів «за покликом душі» є професійні художники. Багато хто з них із величезним пієтетом ставляться до витоків культури. С.І. Васильківський наприкінці ХІХ – початку ХХ століття зібрав колекцію орнаментів українського бароко. Тридцять дев'ять із них увійшли в альбом, виданий разом з М.С. Самокишем. Оригінали цих орнаментів у середині 90-х років ХХ сторіччя було передано до Харківського художнього музею. Слід відзначити також таких художників, як Б.В. Косарєв і Л.І. Чернов. Частину їх колекцій було передано до музею народного мистецтва Слобожанщини.

У Краснограді живе подружжя Галини і Василя Скринників, професійних художників, які вже двадцять п'ять років збирають колекцію предметів селянського і міщанського побуту. Їм допомагають друзі, родичі і просто знайомі. В їхній колекції близько 250 предметів, серед них: старовинні рушники, сорочки, облямівки, вироби з дерева (рогачі, рубелі, прядки, коромисла), глиняний посуд, скляні пляшки, самовари з Полтавської, Харківської, Житомирської та Київської областей. У старій хаті вони організували міні-музей, де проводять тематичні вечори та пропагують народне мистецтво.

Значний внесок у розвиток, збереження та популяризацію національної культури внесли подружжя Євген та Олександра Піленкови. Вони відродили на Харківщині такий вид творчості, як лозоплетіння. Протягом п'ятнадцяти років вели гурток у Палаці дитячої та юнацької творчості Київського району м. Харкова. Вони

не тільки самостійно вивчили численні прийоми плетіння, а й розробили авторські методики. Піленкови організували музей лози, в якому зберігаються більше ста предметів, виконаних ними та їх учнями на високому художньому та технічному рівні. Вони возвели промисел лозоплетіння в ранг мистецтва, стали членами Національної Спільки майстрів народного мистецтва України.

Галина Воловик також, як і Піленкови, самостійно освоїла різні техніки соломоплетіння. Опановувала ази цього виду творчості в Білорусії і також навчає дітей в організованому нею кабінеті соломоплетіння в м. Ізюмі. Отримала звання Заслуженого майстра народної творчості України.

Усіма цими людьми рухають особистісні мотиви. Це, перш за все, прояв духовності, закладеної на генетичному рівні. Вони прагнуть відтворити забуте, зберегти предмети, що втратили своє утилітарне значення, але пов'язують нас із минулим, нашими предками.

Т.В. Єлагіна,
здобувач кафедри теорії та методики професійної освіти
Харківського національного педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди

ПЕДАГОГІЧНА ЦІННІСТЬ ПЕТРІВОЧНИХ ПІСЕНЬ

У наш час, коли процес глобалізації невинно проникає в усі сфери суспільного буття, коли «інтенсифікація обміну культурними капіталами між різними етносами» призводить до створення «інтеркультурних синтезів та гібридів», [5, с. 199] все гостріше постає проблема збереження культурної ідентичності нашого народу, набуття українським етносом «значення національної іпостасі людства, розкриття національних архетипів у контексті їхніх універсальних компонентів» [11, с. 73].

Для досягнення цієї мети «культура мусить вижити і зберегти для наступних поколінь найцінніше – джерела народної духовності» [1, с. 3].

Невід'ємною складовою української культури було і залишається музичне мистецтво, яке завжди відігравало важливу роль у збереженні й поширенні культурної ідентичності та генетичної пам'яті нашого народу, забезпечувало духовний розвиток поколінь, впливало на підвищення рівня культури, сприяло створенню національного світогляду, впливало на формування загальнолюдських і громадянських якостей молоді (зокрема майбутніх учителів музики як «ретрансляторів» кращих зразків українського народного музичного мистецтва).

Найдревнішим пластом українського народного музичного мистецтва, зразки якого «увійшли до золотого фонду вітчизняних духовних надбань» [3, с. 5], провідні вітчизняні етнографи, музикознавці, фольклористи вважали обрядову музично-пісенну творчість.

Значну групу українських народних музичних творів становили пісні календарно-обрядового циклу літнього періоду, до яких належали петрівочні піснеспіви.

Петрівочні або петрівчані пісні виконувалися в середині літа, «в пору найбільших літніх днів, яка називалась петрівкою» [2, с. 26]. У циклі петрівочних народних музичних творів важливе місце займали теми кохання, чистоти почуттів, вірності:

Ой на городі буркун родить,
А до Насті Денис ходить.
Ой роди, роди, буркунчику,
Прийди, Денисе, голубчику.
Ой коли родиш – роди рясно,
А коли ходиш – ходи часто.
Ой коли родиш – не всипайся,
Ой коли любиш – не цурайся. [4, с. 353].

Значна роль у петрівочних піснях відводилася підготовці молоді до створення повноцінної сім'ї і подальшого подружнього життя:

...поїду до тестенька свого,
Та до тії тещеньки гордої,
та до тії дівчиноньки пишної.
Як побачу ту дівчину на порозі,
сап'ян дам їй черевичок на нозі.
Сап'ян дам їй черевичок на нозі,
що купив козаченько в дорозі.
– Носи, носи, дівчинонько, поки й подереш,

а за мене рушнички подаєш [8, с. 5].

В українських народних музичних творах завжди засуджувалися зрада, невірність, перелюбство, безвідповідальність, підлість. Підтвердження цьому знайдено і в петрівочних піснеспівах:

Уже, Оленочко, да вже Якимочко
Не твій, не твій.
Та вже Галюточка перебродила,
Собі Якимочка переманила,
Хмизком річеньку перетикала,
Собі Якимочка перекликала [4, с. 341].

У петрівочних піснях мали місце моралістичні настанови, метою яких було регламентування стосунків між молоддю, звучали заклики відповідати морально-етичному ідеалу, дотримуватися установлених правил і норм поведінки, що позитивно впливало на процес формування таких громадянських якостей особистості: порядність, чесність, повага, дружба, благородство, розсудливість.

Порушення загальноприйнятих морально-етичних законів, правил і норм, здійснення недопустимих у суспільстві дій викликало не лише словесний осуд, а й висміювання у сатиричних петрівочних піснях:

Ой на городі буряк, буряк,
Нашій Настусі живіт набряк:
Нехай брякне, нехай знає,
Нехай Дениса не приймає.
Ой на городі лопух, лопух
Нашій Настусі живіт опух:
Нехай пухне, нехай знає,
Нехай Дениса не приймає [4, с. 354].

Виконання петрівочних піснеспівів позитивно впливало на формування необхідних для життя в суспільстві громадянських якостей молоді особистості, сприяло дотриманню і примноженню традицій:

Да мала я нічка-петрівочка,
Да не виспалася наша дівочка;
Да й усю ніченьку не спала,
Да усе хусточки вишивала
Та шила шовком, та шила біллю
Своєму милому про неділю [7, с. 313].

Використання петрівочних пісень позитивно позначалося на формуванні таких важливих громадянських якостей молоді: почуття

відповідальності, добросовісність, турбота про ближнього, небайдужість, співчуття, відданість, вірність:

Вівдося полотно слала,
З своїм Хведорком розмовляла:
– Мій Хведорочку, мій голубочку,
Ой як підеш в теє військо служить,
Да закривай біле личко од вітроньку
І чорнії брови од полум'ячка [4, с. 340].

Значну роль петрівочні пісні відігравали в процесі формування шанобливого ставлення до старших членів суспільства і до власних батьків:

Й ой скажи ж ти, синку,
Ой скажи, небоже,
Й а хто в світі рідніший,
Й а хто в світі вірніший?
Й а чи жінка, чи теща,
А чи ненька рідненька?
– Що жінка для совіту,
Й а теща для привіту,
А над неньку рідненьку
Та на білім світі нету [9, с. 69]

Вагоме місце у петрівочних піснях відводилося формуванню у молодого покоління працьовитості, старанності, розвитку трудових навичок:

Не грім то гуде з стодоли,
То будує Микола комору.
Прийшла до нього Гануся його:
– Боже тобі помагай, Миколо.
Ой став комору високу
Та роби віконця широкі.
Щоб до мене соловейко прилітав,
Щоб він мене раненько пробуджав [10, с. 31].

Важливий виховний вплив на молодь у процесі формування її громадянських якостей полягав у тому, що в петрівочних народних музичних творах висміювалися ледарство, безвідповідальність, неробство, гультяйство:

Устань, невістко-неробітнице,
У моім домі некукільнице.
Уже корови в дуброві,
Уже овечечки в чистому полі,

Уже і плугарі в толоці,
Уже й твій миленький по тім боці [6, с. 87-88].

Петрівочні пісні і в наш час не втратили своєї педагогічної цінності, адже вони впливають на підготовку молодшої особистості до створення повноцінної сім'ї – осередку суспільства, а також відіграють важливу роль у процесі формування необхідних для життя як у громадянському суспільстві, так і в родині загальнолюдських і громадянських особистісних якостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. XI Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва: «Взаємодія культур і збереження розмаїття форм культурного самовираження в умовах глобалізації». Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції [упорядники: С. М. Садовенко, З. О. Босик], Київ, 28-29 травня 2013 р. – К.: НАКККиМ, 2013. – 360 с.
2. Дей О.І. Народно-пісенні жанри Вип. 2. – К.: Музична Україна, 1983. – 112 с.
3. Дей О.І. Українська народна поезія календарно-обрядового циклу // Українські народні пісні. Календарно-обрядова лірика /Вступ. стаття, упорядкув., підгот. текстів та примітки О.І. Дея. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 570 с.
4. Игры та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. – К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1963. – 671 с. з нот.
5. Култаєва М.Д., Прокопенко І.Ф., Радіонова І.О., Троцько Г.В./За головною редакцією Култаєвої М.Д. Соціологія глобалізації. Навчальний посібник. – Харків: ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2008. – 207 с.
6. Малороссийская и червонорусския народныя думы и песни. – Спб: Типография Э. Праца и К⁰, 1836. – 170 с.
7. Народные южнорусския песни. Издание Амвросия Метлинского. – К.: В университетской типографии, 1854. – 472 с.
8. Науковий архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, ф. 6 – 4, од. зб. 137.
9. Науковий архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, ф. 11 – 4, од. зб. 738.
10. Науковий архів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, ф. 31-2, од. зб. 9.
11. Шульгіна В.Д., Кривопуст Б.Л. Інтеграційні процеси в розвитку української музичної культури ХХІ століття //VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва “Культурна трансформація сучасного українського суспільства”: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4-5 червня 2009 р. – К.: ДАКККиМ, 2009. – Ч. 1.

О.В. Єрошенко,

кандидат мистецтвознавства, доцент
Харківської державної академії культури

УКРАЇНСЬКІ ЖАРТІВЛИВІ НАРОДНІ ПІСНІ ЯК ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР У ВОКАЛЬНОМУ НАВЧАННІ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ХДАК)

Українська народна пісня широковідома та визнана не тільки на теренах нашої держави, але й практично по всьому світові – в Європі, Південній та Північній Америці, Австралії та Азії (спочатку, здебільшого у зв'язку з українською еміграцією, що розпочалася з останньої чверті XIX ст. і триває, на жаль, дотепер, згодом, також завдяки гастрольним турне відомих українських співаків і вокально-хорових колективів, засобам радіо, телебачення та глобальних комп'ютерних мереж). Душа народу живе в його піснях, і доки звучатимуть народні пісні, доти житиме національна культура і самосвідомість нації.

Українську народну пісню вирізняє мелодійна краса, ритмічне розмаїття, щирість висловлювання, природність інтонацій та багата жанрова різноманітність. До нашого часу збереглися та продовжують жити у виконанні як автентичному, так і концертному (аматорському та професійному) різножанрові народні пісні, як-то: календарно-обрядові; думи та історичні пісні; козацькі, чумацькі, рекрутські, наймитські, стрілецькі пісні; балади; ліричні (пісні про кохання), дівочі та парубоцькі пісні; жартівливі та сатиричні пісні; народні романси та пісні літературного походження. Разом із тим багатьом українським народним пісням властиві проста куплетна форма, відповідність музичного та вербального метроритму, невеликий голосовий діапазон і помірна теситура, характерна розмаїтість і нескладний музично-літературний текст.

Завдяки вищевказаним музичним та художнім чинникам українська народна пісня є одним із найдієвіших засобів вокального виховання майбутніх акторів театру і кіно. Так, з одного боку, співоча мелодійність пісень про кохання, щира проникливість народних романсів, моторність та ритмічність танцювальних і жартівливих пісень викликають у студентів бажання спромогтися до художньо переконливого виконання твору, а з іншого боку,

поступово й необтяжливо привчають голосовий апарат до співацької фонації, правильного співацького дихання, виразної артикуляції тощо.

Виходячи з вищесказаного та спираючись на практичний педагогічний досвід у Харківській державній академії культури, розглянемо один з найуживаніших видів вокально-педагогічного матеріалу у вихованні студентів-акторів, а саме, українські жартівливі народні пісні. Сповнені гумору, жарту й насмішки, найчастіше ці пісні мають легку мелодію, придатну до пританцьовки, особливо на рефренах. Найважливішим, на нашу думку, є той факт, що вокально-технічні та художньо-виконавські завдання, які постають перед студентами під час роботи над цим репертуаром, є загалом досяжними і разом із тим дидактично вельми корисними.

Із музичного боку увага, в основному, зосереджена на розвиткові почуття метроритму та відчутті й розумінні темпових і динамічних характеристик української жартівливої народної пісні, запам'ятовуванні вокальної мелодії, загальному розвиненні музичного слуху.

Щодо вокально-технічної складової, то жартівливі пісні скеровують увагу на декілька чинників, серед яких основними виступають точна співацька інтонація, точна атака звуку, правильне співацьке дихання, чітка вимова приголосних та виразна артикуляція. Одним із «підводних каменів» при виконанні цього репертуару часто є підсвідомий потяг студента-актора до заміни вокальної фонації на акторську декламацію, тож вокальному педагогові необхідно пильнувати за збереженням співацької установки, скеровувати увагу студента на дотримання звуковисотної чистоти вокальної мелодії та означеного метроритмічного малюнку народної жартівливої пісні.

На початку розучування твору декламування може стати навіть у пригоді щодо розвитку вимови та артикуляції, вибудовування правильного підходу до емоційно-змістового сюжету пісні та пошуку його художнього втілення. Втім такий засіб може мати лише короточасний характер, основним завданням у вокальному навчанні майбутніх фахівців драматичного мистецтва залишається виховання вміння співацькими засобами створити художньо-сценічний образ вокального твору.

Щодо чинників суто виконавського характеру українських жартівливих народних пісень, то здебільше в студентів-акторів труднощів з ним не виникає. Навпаки, цей вокально-педагогічний

матеріал багато в чому допомагає не тільки розкривати та розвивати художньо-виконавські здібності студентів, а й насамперед сприяє оволодінню й засвоєнню практичних прийомів та методів вироблення музично-співацьких навичок майбутніми фахівцями-акторами.

Практичний педагогічний досвід роботи зі студентами спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру і кіно» дозволив створити орієнтовний навчальний репертуар, до якого, серед інших видів та жанрів вокально-педагогічної літератури, увійшли українські народні пісні, й зокрема, жартівливі. Частину з них склали дуети-діалоги, наприклад: «Варенички», «Добрий вечір, дівчино, куди йдеш», «Ой Марічко, чичері», «Перелаз, перелаз, од сусіди до нас», «Ой, у вишневому садочку», «Да куди йдеш, Явтуше» тощо. Виконання таких дуетів-діалогів не тільки розвиває музичний слух (гармонічний, інтонаційний), загальну музикальність студентів-акторів, вирішує визначені вокально-технічні завдання (плавний, без пауз перехід вокальної лінії від одного виконавця до іншого, при звичаювання до співу в унісон, узгодження динаміки звуку між виконавцями тощо), а й поступово сприяє розвитку надто необхідного професійного акторського колективного почуття.

Таким чином, використання українських жартівливих народних пісень у вокальному навчанні студентів спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру і кіно» є важливою складовою процесу оволодіння художньо-виконавськими навичками втілення різноманітного характеру вокальних творів, напрацювання природного вокального слова, невимушеного стилю їх виконання та поступового формування основних музично-вокальних навичок, необхідних для успішної творчої діяльності сучасних професійних акторів.

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

ПРИНЦИПИ РОБОТИ З ШКІЛЬНИМ ОРКЕСТРОМ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

У період глобалізації світового цивілізаційного простору існує проблема втрати інтересу суспільства до традиційної культури. Незатребуваність народної творчості в кон'юнктурі комерційних відносин призвела до відторгнення особистості від національних витоків. Традиції України неразривно пов'язані з виконавством народної музики. Оркестр народних інструментів є однією з перлин слов'янської культури, яка не має аналогів у світі.

Важливим фактором підготовки учнів до активної концертно-оркестрової діяльності є освіта, виховання та навчання. Саме вони стають основою і засобом постійного творчого зростання оркестрової культури учня. В сучасних умовах девальвації духовних і культурних цінностей освіта, виховання та навчання юних оркестрантів спрямовують їх до самовираження та самореалізації в соціумі шляхом колективних занять музикою.

Зміст роботи з шкільним оркестром народних інструментів базується на ряді принципів оркестрового виховання учнів.

Принцип особистісного підходу вимагає від керівника оркестру знань індивідуальних особливостей оркестрантів, а також діагностики рівня сформованості їхніх особистісних якостей, установок, ціннісних орієнтацій. Особистісний підхід зумовлюється свідомим розумінням і врахуванням вікових особливостей дітей та підлітків, їхньої потреби в активності й самостійності.

Принцип стимулювання вимагає створення виховних ситуацій для розвитку потреби в позитивній зміні своєї особистості, привчання до самостереження і самооцінки своєї поведінки і вчинків у процесі виховання засобами колективного музичення.

Принцип національного виховання спрямовує до застосування в навчальному процесі невичерпних джерел української музичної і оркестрової культури, інструментально-виконавських традицій

України. Таке засвоєння кращих зразків українського мистецтва має забезпечити духовну єдність та наступність поколінь.

Основою оркестрового навчання учнів мають стати *загальнодидактичні принципи*. Навчання юних оркестрантів має бути свідомим і активним. У зв'язку з цим у процесі оркестрового виховання можуть використовуватися елементи проблемного навчання (проблемні ситуації, питання, завдання).

Керівник оркестру має залучати зорову та слухову наочність, яка підвищує розуміння і засвоєння тексту оркестрового твору, оптимізує процес навчання і розширює музичний світогляд юних оркестрантів.

Принцип систематичності і послідовності наголошує на необхідності логічного зв'язку і наступності у засвоєнні музично-оркестрових знань, умінь, навичок. Успішність навчання оркестрантів всіляко залежить від здатності керівника оркестру планомірно проектувати процес освіти, здійснювати роботу за конкретними етапами та завданнями.

Принцип науковості означає, що зміст роботи з шкільним оркестром має відповідати сучасним вимогам музичної педагогіки. Саме тому у репертуарі оркестрового колективу є найкращі зразки творів національної та світової спадщини створеної під впливом народної музики. Згідно принципу науковості оркестранти знайомляться з етапами музичного сприймання, методами пізнання оркестрових творів, відомостями з історії та теорії оркестру, історії та теорії музики.

Принцип міцності знань вимагає такої організації навчальних занять, яка би сприяла ретельному усвідомленню й засвоєнню знань та умінь. Для оркестрових занять урахування принципу міцності є передумовою успішного виконання і створення керівником власної інтерпретації твору. Суттєвого значення має здійснення систематичної перевірки оцінки знань і виконавських умінь юних оркестрантів.

Таким чином, в умовах глобалізації світового цивілізаційного простору, застосування цих принципів у змісті роботи з шкільним оркестром народних інструментів, як частини традиційної культури, дозволяє здійснювати виховання та навчання підростаючого покоління повною мірою й на високому рівні, використовуючи найкращі зразки творів національної та світової спадщини створеної під впливом народної музики.

В.П. Жукова,

кандидат наук по социальным коммуникациям,
доцент кафедры библиотековедения
и социальных коммуникаций
Харьковской государственной академии культуры

ОРГАНИЗАЦИЯ ДОСУГА ЧИТАТЕЛЕЙ БИБЛИОТЕК НА ОСНОВЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Декоративно-прикладное искусство в современном обществе является одним из факторов гармонического развития личности. Посредством коммуникационного взаимодействия с народным искусством происходит обогащение духовной сферы человека, прививается любовь к Украине, уважение к культуре других стран. Народное искусство хранит и передает новым поколениям национальные традиции и выработанные народом формы эстетического отношения к миру. Искусство народных мастеров помогает раскрыть мир прекрасного, развивать художественный вкус на основе декоративно-прикладной деятельности.

Реклама фондов библиотек по народному декоративно-прикладному искусству посредством выставочной работы, проведения обзоров литературы, создания любительских объединений читателей по интересам, обучающих декоративно-прикладной деятельности, позволяет успешно формировать эстетическое отношение личности к окружающей действительности.

Одной из распространённых форм массовой работы библиотек являются объединения по интересам, создаваемые при библиотеках, направленные на объединение вокруг библиотеки неординарных людей, готовых оказывать волонтерскую помощь библиотеке. Это типичная форма проведения досуга, которая часто встречается в практической деятельности библиотек и отличается такими чертами, как локальность, связь с литературно-художественной проблематикой и искусством в целом. Наиболее часто встречаются в практике библиотек такие любительские объединения как клубы и кружки по интересам, любительские коллективы художественного творчества.

Деятельность таких объединений по декоративно-прикладному искусству, создаваемых при библиотеках имеет самые различные

направлення діяльності: кружевоплетення, фитофайн, м'яка ігрушка, художественне вязання, конструювання і моделювання одягу, іобразительне іскусство, батік, вишивання, макраме, бісероплетення і деякі інші. В кружках займаються читателі бібліотек різних віквів, жаелючі овладіть навичками ремісел, освоїть декоративно-прикладне творчіство. Існують спеціальні авторські програми, завдання яких є розвиток творчих спосібностей лічності. Діяльність кружків і клубів здійснюється згоасно зазале розробланим і утворденим планам.

Содержання, форми і методи ефективного формювання естетического розвитку лічності посередством ізучення і освоєння народного іскусства і заняття декоративно-прикладної діяльністю в бібліотеці на основі проведення різних заходів має свою послідовність:

- зааомство с різними видами декоративно-прикладного іскусства;
- прочтєня книг по темі і рааітравання книжних ілюстрацій, виділення декоративних компонентів в їх оформленні;
- просмотр роликів і мастер-класів по темі в Інтернеті;
- формювання естетически-оціночних сужденій при вощприятті произведений декоративно-прикладного іскусства;
- зааомство с опрелєнним видом народного іскусства на основі сравнения його особливостей с раніе зааомим;
- обучєня читателів декоративно-прикладної діяльності.

Таким образом, організація дозуга читателів бібліотек на основі декоративно-прикладної діяльності розвиває їх творчіські спосібності, вощпитує естетическе вощприятіє, формює потреби і вкусы, передає зааання, умєня, навички от покоління к поколінню.

Д.Л. Загайська,
аспірантка кафедри історії та теорії культури
Львівської національної академії мистецтв

СИМВОЛ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Візуально-комунікативний аспект творчості передбачає механізм транслявання інформації через візуальні форми. Одним із способів такого транслявання є символ.

Ю. Лотман [6] вважає символ одним із найбільш багатозначних термінів. Але основне, на його думку, те, що символ являє собою завершений текст та може не включатися в певний синтагматичний ряд, а якщо й включається в нього, то зберігає свою смислову й змістовну самостійність. Він легко виділяється із семіотичного оточення і так само легко входить в нове текстове оточення, наділяючись новим змістом.

Окрім того, «символ не належить одному синхронному зрізу культури», він проходить усі етапи свого формування вертикально, набуваючи іншого змісту в конкретних ситуаціях та новому історичному часі, від найдавніших часів до сьогодні [6].

Візуальна комунікація – це один із способів отримання-передачі людиною інформації. Цей зв'язок відбувається через засоби візуалізації, він описується як передача ідей та інформації у формах, які можна сприймати вербально, візуально. Візуальна комунікація створює тексти, які краще сприймаються і легше запам'ятовуються. Візуальна мова описує структуру світу і для її розуміння не потрібно жодних ключів, окрім очей.

Посилаючись на теорію архетипів К. Юнга, можна припустити, що символ виступає важливим комунікатором культури в різні часові періоди. Автор розуміє символ через архетип, як несвідомий зміст, який лежить за межами людської свідомості та ірраціональний характер. В його розумінні символ виражає предмет, який не може бути виражений по-іншому. Проте, якщо знаходиться спосіб формування цього предмету краще – ідея символу зникає. Підсвідоме походження символу, за К. Юнгом, відносить нас до архаїчних коренів, ідей та образів, які заковані в основних людських архетипах.

Інформацію про символіку, її значення та розуміння з найдавніших часів до сьогодення, процеси трансформації символіки

через аналіз орнаменту в декоративно-прикладному мистецтві світових культур проаналізовано в праці Л. Буткевич «Історія орнаменту». В художній культурі відбувається злиття матеріальної культури, реальної форми і духовного змісту. Це і є візуальним мостом між людиною та самою інформацією [1, с. 98].

У дослідженнях художнього мистецтва науковими методами варта уваги праця Р. Арнхейма «Мистецтво та візуальне сприйняття» [2]. В його роботі візуальне сприйняття має певні суперечності між основними принципами та методологією науки гештальтпсихології та вивченням живого художнього матеріалу [2, с. 12]. Це пов'язане з його припущеннями, які базувалися на основних принципах гештальтпсихології і тими висновками, до яких дійшов автор базуючись на конкретних творах мистецтва. Його дослідження варті уваги як одні з небагатьох в царині візуального сприйняття. Ідея комунікативної функції творчості через символіку та орнамент у побуті та матеріальній культурі розглянуто в універсальному словнику «Лексикон української орнаментики» автора М. Селівачова [12].

Символ, як спосіб візуальної комунікації, з'являється на ранніх етапах історії людства, коли формою осмислення світу виступала міфологічна свідомість. Для свідомості властивий синкретизм, на цьому етапі людина охоплює світ не логічно-розсудково, а чуттєво, через образ. Звідси і поява символу. Міфологічна свідомість вміщую в собі закодовану модель сприйняття світу та поведінки. Міфологічному мисленню не властивий поділ світу на духовний і тілесний. Певні зразки сприйняття світу в ньому набувають форми передачі духовного змісту через образ, знак, фігуру, предмет [12, с. 15-18].

Символ існує в усіх культурах. Це універсальний засіб комунікації – тому він і виступає об'єктом дослідження. У візуальній культурі дослідники виділяють з-поміж інших як найістотніші такі як хрест, коло і квадрат, аргументуючи це їх повторюваністю та присутністю практично у всіх архаїчних культурах (Ассирійська, Месопотамська, Критська, Єгипетська, Грецька, Шумерська, Індуська тощо) [3, с. 5]. Також ідею триєдності світу, поділ Всесвіту та уявлення про зовнішній вигляд богів являють собою ідею нерозривного зв'язку людини і світу. Вони візуально відображаються у всіх давніх культурах світу, виступаючи комунікатором та способом передачі інформації [5, с. 182].

Такі символи прийнято називати універсальними, оскільки вони відображають світоглядні, міфологічні та філософські уявлення людини про Космос, Світ тощо. Із них почалося формування інших космогонічних символів, що найчастіше зустрічаються в орнаменті, декорі сакральних предметів, предметів побуту. Цим предметам приписувалася божественна магічна сила, яку позначали символи.

До прикладу Світове Дерево (Дерево Життя) в кожній культурі знаходило свій еквівалент та вагому роль. Зразок космоустрою в багатьох світових культурах та ідея впорядкованості світу від хаосу чіткої упорядкованості. Тут же і ідея триєдності світу, поділ його на Небо, Земний світ та Підземне царство, яка складає світові космологічні уявлення. Єдність людської природи дає нам підстави твердити, що усьому світові притаманні спільні культурні риси.

Символ також виступає способом передачі інформації, оскільки є комунікатором людської спільноти з вищим сакральним світом, поступово ідентифікуючись з ним.

Таким чином символ можна сприймати як передачу смислів через образно-художнє сприймання світу. Переводячись в ту чи іншу мистецьку форму та не втрачаючи свого основного змісту. Символ це те, що містить в собі іншу, вищу сутність, та найкраще характеризується через суміжні категорії, такі як образ та знак. Через них символ виступає умовою формування та відтворення людської культури. Він також є способом розвитку світоглядних форм свідомості та відкриває людині масштаб її сумірності між навколишнім світом і Космосом. Тому, у взаємозв'язку символів народжуються поняття та інформація, яка прочитується і передається від покоління в покоління.

Так, символ є культурною спадщиною, відігруючи комунікаційну функцію між минулим і майбутнім. Це спосіб комунікації, який здійснює свою дію і в сучасну добу на свідомому чи радше підсвідомому рівні та здійснює вплив на людство, мистецтво та культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович С.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.С. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / М.: «Прогресс», 1974.

3. Буткевич Л.М. Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Л.М. Буткевич. – М.: Владос, 2004. – 267 с.
4. Квіт С.М. Масові комунікації: підручник для студентів вищих навчальних закладів / Сергій Квіт. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 206 с.
5. Кирій В., Сікора Л. Етногенеза арійських та доіндоєвропейських народів: історико-етнографічне дослідження / Віктор Кирій, Любомир Сікора. – Львів: ЛА «Піраміда». – 842 с.
6. Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах / Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: «Александра», 1992.
7. Мирча Элиаде. Священное и мирское / Пер.сфр., предисл. и коммент. Н.К. Грабовского. – М.: Изд-во МГУ, 1994.
8. Мирча Элиаде. Космос и история. –М., 1987. – С. 156-157.
9. Отто Р. Священное. Про ірраціональне в ідеї божественного і його співвідношення з раціональним. – Санкт-Петербург: Видавництво СПб університету; Професорська бібліотека, 2008.
10. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации / Г.Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук, К. : Ваклер, 2001. – 656 с.
11. Рибаків Б.А. Язычество древних славян / М.: Издательство «Наука», 1981.
12. Селівачов М.Р. «Лексикон української орнаментики» (2005; 2-ге вид. доповнене та виправлене, 2009).
13. Скринник М.А., Скринник З.Е. Предмет і проблематика філософії Навчальний посібник. – Львів: Львівський банківський інститут Національного банку України, 2001. – 500 с.
14. Шелюто В.М. Проблема сакрального як світоглядна проблема // «Наука. Релігія. Суспільство». – 2010. – № 4. – С. 39.

Г.Н. Карнаушенко,

кандидат филологических наук, доцент
кафедры русского языка филологического факультета
Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина

ЛЕКСИКА НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В РУССКИХ ГОВОРАХ СУМСКОЙ ОБЛАСТИ (ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Народная музыка в этнолингвистике понимается как «одна из важнейших составляющих народной духовной культуры, включающая в себя ритмически и звуковысотно (мелодически и многоголосно) организованные музыкально-фольклорные тексты» [4, с. 319-320]. Она обслуживает различные сферы: «обрядовую, хозяйственно-трудовую, праздничную и досуговую» [там же, с. 320]. Этнолингвисты считают, что в славянской народной традиционной культуре народная музыка осмысливается как «средство магического воздействия на людей, природные и потусторонние силы» [там же].

Народная музыка является многосторонним объектом. Это в значительной мере обусловлено её синтетичностью. Как отмечает Е.В. Гиппиус, «большинство произведений народной музыки имеет синтетический характер, рождаясь на пересечении разных видов искусства: музыки и поэзии, музыки и хореографии, музыки, поэзии и хореографии, которые выступают всегда как самостоятельные структуры, образующие разнообразные формы координации» [4, с. 320].

Сложный, многосторонний характер народной музыки обуславливает привлечение усилий различных наук для её изучения. Среди прочих, важное место, на наш взгляд, может занимать диалектология, поскольку она позволяет увидеть, как носители определенного регионального варианта народной культуры отражают её в своём языке.

Диалектные данные, связанные с народной музыкой, имеют самостоятельную научную ценность. Кроме того, они могут стать одним из источников этнолингвистического изучения определенного региона.

Попытаемся представить, каким образом в русских народных говорах Сумской области отражаются различные стороны народной музыки данного региона. Источниками для нашего исследования

послужили данные Словаря русских говоров Сумской области [6, далее СРГСО], а также картотеки материалов для словаря говора села Каменецкое, собранных П.И. Мартемьяновым [2]. В двух случаях были использованы данные, собранные в с. Порохонь аспиранткой Т.Г. Токмаковой. Представленный материал ограничен, так как картотека словаря говора села Каменецкое, существующая в рукописном виде, ещё не полностью разобрана. Кроме того, нас интересовала, прежде всего, та часть народной музыки, которая связана с обрядами.

Исследователи выделяют такую часть музыкального фольклора, как вокальные жанры. В русских говорах Сумской области зафиксированы такие названия песен, как *бук'онки* и *г'укалки*.

Исполняются они, по-видимому, на разных этапах свадебного обряда. В словаре приводится иллюстрация, которая позволяет локализовать во времени исполнение «г'укалок»: *«Як ведуть невесту до жениха, поють гукалки»* (Крт.). Толкование данного слова включает в себя информацию о предмете текстов и об особенностях исполнения: *«Г'укалки* мн. – свадебные песни о невесте и женихе с гуканьем» (Крт.) [6]. О «бук'онках» известно меньше. В толковании сообщается лишь, что это «поздравительные песни молодоженам», а иллюстрация даёт возможность составить представление об эстетической оценке этих песен: *«Мне очень буконки нравятся, красивые песни»* (Крт.) [6, с. 17-18].

В материалах для словаря говора села Каменецкое как иллюстрация к слову *гл'удачка* (по мнению составителя, это соответствует украинскому *грудочка*) приведена иллюстрация, которая является текстом щедровки:

*«Ши'эдрык, вздрык, дайтя варэнык,
гудачку каши, кончык калбаски,
а как ни дад'итя, самы съяд'итя»* [3].

Используется в русских говорах Сумской области и общераспространенное слово *песни*. Данная лексема является родовым наименованием, гиперонимом. Например, к слову *ельцы*, которое означает «вечер накануне свадьбы», приведен следующий контекст: *«Да кады молодь соберетя на ельцы, песни чуть на всё село»* (Жх.) [6, с. 44]. Можно предполагать, что на вечере накануне свадьбы исполняются и определенные, обрядовые песни, но в данном случае не использованы видовые наименования. Но, возможно, поются и обычные лирические песни.

В целом этнолингвисты отмечают, что «вокальные жанры народной музыки делятся на приуроченные (к определенному времени, сезону, календарному или семейному обряду, событию) и неприуроченные» [4, с. 320]. По-видимому, буконки, гукалки и щедровки можно отнести к «приуроченным» жанрам.

Диалектологический словарь, к сожалению, не во всех случаях даёт возможность составить полное и точное представление о том этнографическом явлении, которое названо лексемой, включенной в словарь. Нередко вызывает сомнение точность толкования. Например, слово *велич'ать* в Словаре русских говоров Сумской области объясняется как «поздравлять». Приведенный контекст не даёт дополнительной информации: *«На свадьбе величали молоды»* (Мз.) [6]. Исполняются ли специальные величальные песни, или просто под «величанием» имеются в виду свободные (не клишированные, без пения) поздравления, данный словарь не позволяет судить.

В ряде случаев иллюстрация является текстом или частью текста обрядовой песни. Но это может быть более очевидно (см. текст щедровки выше) или менее.

Так, иллюстрация к слову *«перетанц'ованный»* (по мнению составителей словаря, это означает «натанцевавшийся»), по-видимому, является частью корильной песни: *«А баяры перепойные, а дружечки перетанцованные»* (Рж.) [6, с. 101]. Можно предположить, что это относится к партии подруг невесты, когда сторона одного рода противопоставляет себя стороне другого рода. Ведь свадебные песни «оформляют две основные линии ритуала: инициационную, связанную со сменой социального статуса брачующихся, и линию контактов двух родов» [4, с. 320].

К народной музыке относятся также «песни, связанные с движением». Они «представлены у славян рядом жанров и образуют специальный раздел музыкального фольклора» [4, с. 321]. Среди этих песен также выделяются приуроченные. «К числу приуроченных, – как отмечает О.А. Пашина, – относятся хороводные (танки, хоро, коло), которым приписывались магические функции, в том числе продуцирующая способность (ср. рус.: *«Хороводы водили, чтобы лен долгий родился, чтобы жито росло»*)» [4, с. 321].

Слово *хоровод* зафиксировано и в русских говорах Сумской области. Так, к лексеме *вен'ец* (толкование: «венок») приведен следующий контекст: *«Девки у венцах у хороводах ходють»* (РЖ) [6]. Данный контекст, на наш взгляд, отражает обрядовый характер

хоровода: девушки при его исполнении надевают венок, что имеет культурную и магическую нагруженность.

Диалектологические материалы содержат также лексику и контексты, связанные с народной хореографией. Так, иллюстрация к слову «бо'ярын» («подруги невесты») содержит информацию об исполнении танца важными свадебными чинами как части обряда: «Боярыне с боярами танцуют». Развивает эту тему иллюстрация к слову «др'ужки» («подруги или друзья молодых на свадьбе»): «А дружки здесь в кругу танцуют в доме» (с. Порохонь, собрано Т.Г. Токмаковой). Сюда же можно отнести фрагмент «а дружечки перетанцованные» [6] из предполагаемой корильной песни. Очевидно, связь бояр и дружек с танцем является неслучайной, их танцы ритуально маркированы.

Н.Ф. Сумцов, ссылаясь на статью священника Ковалевского в «Харьковских Епархиальных Ведомостях», отмечает, что «на свадьбах в Людже (русское село в нынешней Сумской области. – Г.К.) нет музыкантов, а все девицы и женщины поют и пляшут, по их поговорке – «свои языки, свои музыки» [5, с. 225]. Это замечание представляется неслучайным, так как, по утверждению этнолингвистов, «вокальные жанры музыкального фольклора у славян играют главенствующую роль», а «инструментальная музыка, по сравнению с вокальной, занимает более скромное место в народной музыкальной культуре» [4, с. 322].

Однако русские говоры Сумской области включают в себя лексику, связанную с игрой на музыкальных инструментах. Так, зафиксировано общее название действия: «*гра́ть* – играть на муз<ыкальном> инстр<umente>» [3]. Имеется и название определенного музыкального инструмента: «*гармони* – pl<uralia> t<antum> – гармонь» [там же]. В словаре приводится название исполнителей: «*Козубк'и* – музыканты на свадьбе». Контекст, приведенный в данной словарной статье, содержит информацию о положительном восприятии диалектоносителями этих участников обряда: «*Хорошо грають козубки на свадьбе*» (Ч. Оз.) [6]. Данный контекст также демонстрирует общее название действия музыкантов, подтверждая материалы, собранные П.И. Мартемьяновым в с. Каменецкое.

По-видимому, со времен Н.Ф. Сумцова несколько изменилась традиция оформлять музыкальное сопровождение свадьбы. Вместе с тем для жителей русских сел Сумской области характерно внимательное отношение к сохранению своих традиций. Об этом

свидетельствует и тот факт, что существует специальное слово: *заведёнка*. Авторы Словаря русских говоров Сумской области толкуют эту лексему как «традиция» и приводят следующий контекст из диалектной речи: «Такая была заведёнка» (Вл.) [6]. Наличие специального слова в говоре говорит о том, что данное явление (традиция) осмыслено народным сознанием, выделено из континуума бытия.

Представляется, что языковые, диалектные данные показывают, что музыка воспринимается носителями традиционной народной культуры как важная часть их жизни, не просто сопровождение, но один из кодов осмысления и устройства мира. К носителям русских говоров Сумской области в равной мере относится утверждение этнолингвиста: «Музыкальный код используется в народной культуре для выражения различных смысловых категорий, связанных с устройством мироздания» [4, с. 323].

Таким образом, мы видим, что диалектные данные являются ценным источником для познания народной культуры, в том числе, народной музыки. Высок их эвристический потенциал для этнолингвистических исследований. Очевидно, что сбор и сохранение диалектологических материалов, а также их скорейший ввод в научный оборот является важной задачей для комплексного изучения традиционной народной культуры нашего региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Сб. статей и материалов. Сост. В.Е. Гусев. – Л.: Музыка, 1980 – С. 23-36.
2. Карнаушенко Г.Н., Мартем'янова Є.П. Про матеріали до словника російської говірки с. Кам'янецьке Сумської області, зібрані П.І. Мартем'яновим // Традиції Харківської філологічної школи. До 100-річчя від дня народження М.Ф. Наконечного. Вісник Харківського національного університету. – № 491. – Харків, 2000. – С. 299-302.
3. Мартемьянов П.И. Материалы для словаря говора села Каменецкое Сумской области. – Харьков, б. г. (Рукописная картотека).
4. Пашина О.А. Музыка народная // Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. – Т. 3. К (Круг) – П (Перепелка). – М.: Международные отношения, 2004. – С. 319-324.

5. Сумцов Н.Ф. Очерки народного быта (Из этнографической экскурсии 1901 г. по Ахтырскому уезду Харьковской губернии) // Сумцов М.Ф. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України. Вибрані праці / Упорядкування, підготовка тексту, передмова, післямова та примітки М.М. Красикова. – Харків: АТОС, 2008. – С. 203-253.

6. Черепанова Е.А., Евграфова А.А., Покуц В.Н., Волкова О.Н. Русские говоры Сумской области: Материалы диалектологических экспедиций. – Сумы: Редакційно-видавничий відділ СДПІ, 1998. – 161 с.

Г.Н. Карнаушенко,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри російської мови філологічного факультету
Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна

Л.О. Панасенко,
старший викладач кафедри романської філології
та перекладу факультету іноземних мов
Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна

МОВНІ ІДІОМИ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ Й ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУР В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Проблематика зв'язку мови й культури останнім часом звертає на себе все більшу увагу гуманітаріїв. Різні аспекти цієї проблематики розглядаються в рамках як спеціальних наук, таких як лінгвокультурологія й етнолінгвістика [5, с. 597-598], так і більш загальних, наприклад, у соціолінгвістиці. Причому слід зазначити, що у лінгвокультурології в основному розглядається культурне навантаження різних елементів літературної мови, інші ж різновиди мови зазвичай проходять повз увагу більшості лінгвокультурологів. Для пострадянського, в першу чергу російського й українського мовознавства, досі характерний певний «літературно центризм», тобто орієнтація в першу чергу на літературну мову, негласне розуміння під «мовою» саме літературної мови. Великою мірою це є

спадком радянського тоталітарного й авторитарного мислення, пов'язаного з уніфікаторською діяльністю держави, дискримінаційними практиками щодо меншинних, нецентральных, маргінальних явищ.

Очевидно, що більш об'єктивний і адекватний погляд на мовну дійсність і пов'язана з нею культурна розмаїтість призводить до переорієнтації на все багатство мовних проявів. Продуктивним видається використання об'єднуючого поняття «мовний ідіом», що дозволяє розглядати літературну мову на одному рівні з іншими різновидами мови. Нагадаємо, що ідіом – це «загальний термін для позначення різних мовних утворень – мови, діалекта, говірки, літературної мови, її варіанту й інших форм існування мови» [1, с. 171]. Важливо для перспективи досліджень зв'язків мови й культури, що термін «ідіом» вживається у двох групах випадків:

а) «коли визначення точного лінгвістичного статусу мовного утворення ускладнене (наприклад, для багатьох мовних ситуацій у країнах Африки неможливо однозначно розмежувати мови й діалекти) – або

б) коли таке визначення неістотне в рамках розв'язуваної задачі (наприклад, при соціолінгвістичному описі функціональної стратифікації співіснуючих у суспільстві мовних утворень)» [1, с. 171]. Зазначається також, що «ідіом – поняття суто функціональне й не передбачає ніяких спеціальних структурних характеристик» [1, с. 171].

Отже, різні мовні ідіоми з певної точки зору є рівноправними. І кожний із них має свої зв'язки з певною культурою чи різновидом культури. Існує схема таких зв'язків, запропонована засновником Московської етнолінгвістичної школи М.І. Толстим. У зазначеній схемі показано, що літературна мова співвідноситься з елітарною культурою, територіальні діалекти (народні говори, говірки) – з (традиційною) народною культурою, просторіччя – з «третьою культурою», або «культурою для народу», аргі – з традиційно-професійною культурою [9, с. 16-17].

Відомо, що Московська школа етнолінгвістики (Толстовський варіант), пов'язана з нею Єкатеринбурзька, великою мірою українська й білоруська школи етнолінгвістики вивчають у першу чергу мову традиційної народної культури, з особливим акцентом на дані діалектології й фольклористики. Люблінська (польська) школа етнолінгвістики (її очолює Єжи Бартмінський) окремо розглядає мову фольклору, крім того, значну увагу приділяє даним

літературної мови. Етнолінгвістичне вивчення аргю й просторіччя знаходиться у зародковому стані. Проте існує досить плідне лінгвокультурологічне дослідження просторіччя російської мови – книга В.В. Химики «Поетика низького, або Просторіччя як культурний феномен» [10]. Подібного дослідження українського просторіччя, наскільки нам відомо, поки що немає.

Цікаво порівняти описану ситуацію з дослідженням культурних особливостей різних мовних ідіомів у французькій науковій традиції. У першу чергу слід зазначити, що французька етнолінгвістика, на відміну від слов'янської, досліджує мовно-культурні ситуації не лише у франкофонному ареалі, але й поза ним, у тому числі в країнах, де розрізнення мови й діалекту може бути ускладнене (мовні ідіоми жителів Африки, американських індіанців тощо).

Таким чином, реалізується перший варіант використання терміну «ідіом». Крім того, предметом французької етнолінгвістики можуть бути такі специфічні явища, як, наприклад, розмови у кав'ярні провінційного містечка в Греції. Але ситуація у Франції (а також у інших країнах, де розповсюджена Французька мова – Швейцарія, Бельгія, Канада), французьких дослідників, звичайно, теж цікавить. Причому тут можна виокремити дві лінії. Перша стосується соціальної стратифікації мови (сюди належить проблематика стандарту мови й нон-стандартних різновидів), друга – регіональних і етнічних розрізень (наприклад, окремішність провансальської мови).

Етнолінгвістичні дослідження французьких діалектів, мови міста й мови села враховують попередній досвід французької лінгвістики, зокрема Французької соціологічної школи (А. Мейє, М. Граммон, Ж. Вандрієс, Ж. Марузо, М. Коен), функціональної лінгвістики (А. Мартіне), семіотики Е. Бенвеніст), лінгвістичної географії (Ж. Жільєрон, А. Доза та інші), діалектології (Г. Парис та інші), досліджень соціальних діалектів і аргю (Л. Сенеан та інші) [8, с. 561-562].

Цікавість до мов і культур, які відрізняються від мови й культури титульного етносу, підтримана останнім часом підготовкою до ратифікації «Європейської хартії регіональних і міноритарних мов». Орелі Філіппетті, міністр культури Франції, у інтерв'ю часопису «Експрес» зазначила: «Регіональні мови нас збагачують» і розповіла про свій план на користь мов, що занепадають. Орелі Філіппетті звернула увагу на те, що «державна

повинна мобілізуватись, тому що ці мови представляють живу культурну спадщину» [11, с. 74-78]. На думку високопосадовця, Франція надто довго боролася із регіональними мовами, а «сьогодні ми вважаємо, що ці мови сприяють нашому багатству». Важливо для міністра культури Франції підкреслити, що «кілька мільйонів французів їх ще використовують» «І потім, – зазначає міністр, – можна констатувати їх поживлення в літературі і співі, особливо серед молоді». Як підкреслює О. Філіппетті, «Хартія має символічне значення: зазначити волю Франції до захисту своєї культурної спадщини. Це головне». Водночас підкреслюється, що «Хартія виразно виключає «мови мігрантів»».

В умовах глобалізації саме мова, а особливо певні мовні ідіоми (літературна мова, територіальні діалекти, мова фольклору) здатна зберігати культурні й ментальні особливості певного етносу. Як зазначає Г.В. Костіна, «мова – могутнє суспільне знаряддя, яке формує через збереження й трансляцію культури, традицій і суспільної самосвідомості даного мовного колективу етнос і націю»[4, с. 170]. Кожна культура має свій лексикон. Але якщо ми розглядаємо етнічну культуру не цілісно, а вбачаємо в ній різні складові, пов'язані з різними мовними ідіомами, то ми усвідомлюємо, що різні страти культури мають різну здатність опиратись глобалізації. Найменше таку здатність, на нашу думку, має тип культури, пов'язаний із просторіччям.

Цей тип культури максимально пов'язаний із масовою культурою, яка легко вбирає культурні зразки й моделі, розповсюджені глобалізаційними чинниками. Натомість елітарна етнічна культура й особливо традиційна народна культура, пов'язані відповідно з літературною мовою й територіальними діалектами, а також дотичною до них мовою фольклору, здатні акумулювати специфічні для даного етносу духовні цінності. Саме у згаданих мовних ідіомах представлені ключові слова етнічної культури, щодо яких і можна сказати, що вони є «історично обумовленими, де за кожним із них виступає весь образ життя даного народу з його ціннісними пріоритетами, його менталітет, національний характер, традиції, звичаї, світовідчуття й бачення світу» [4, с. 171].

Отже, розглядаючи проблематику зв'язків мови й культури, варто враховувати те, що, за словами Юрія Лотмана, «світ не може мати одну мову, й реальність не описується однією мовою» [6, с. 15]. Кожний мовний ідіом співвідноситься з певною культурою чи різновидом культури. Різні мовні ідіоми й пов'язані з ними

різновиди культур мають різний ступінь опірності щодо впливів глобалізації. Найбільшою мірою зберігають і транслюють етнічну специфіку територіальні діалекти й пов'язана з ними традиційна народна культура.

Досить високу здатність опиратись уніфікаційним впливам глобалізації демонструє літературна мова, а також пов'язана з нею елітарна культура. Нарешті, функцію збереження й трансляції етнічної культури в умовах агресивної глобалізації відіграють регіональні й міноритарні мови корінних для певної країни «груп мовців». Наприклад, на території Франції такими вважаються ельзаська, корсиканська, фламандська (мова чи діалект), баскська, бретонська та інші. У Швейцарії такою можна вважати ретороманську.

У деяких випадках існування усної поезії певною мовою чи діалектом веде до спроб створення літературної мови поряд із існуючою офіційною. Поль Зумтор, швейцарсько-канадський фахівець зі середньовічної літератури, а також сучасної усної поезії, у статті «Живий голос» зазначає: «Подібну ситуацію з усіма наслідками, що витікають, протягом ось уже півтора століття можна спостерігати на прикладі провансальської мови у Франції і у багатьох районах Африки, Азії й навіть Америки становище є ще більш драматичним» [3, с. 6].

І все ж, попри вказану драматичність співіснування в часі й просторі провансальської й французької мов, традиції, закладені трубадурами, стали набуток усієї французької культури. Тож не дарма журнал «Всесвіт» нещодавно подав переклади творів Лео Ферре, Жоржа Брасенса, Жака Бреля, виконані Всеволодом Ткаченком, під загальною назвою-констатацією: «Пісня – надійний бастион сучасної французької поезії» [7, с. 8-14].

Не можна не зазначити, що збереження культури у мовних ідіомах буває настільки глибоким, що потребує спеціальної реконструкції. Так, етимологічний аналіз слова «кукушка» дозволив уточнити зміст обряду, який зафіксований, зокрема, й на Слобожанщині – «похорон кукушки» [2, с. 177-189]. Автор статті вважає, що потрібна увага до мовних фактів із боку фольклористів, етнографів, істориків традиційної культури [2, с. 189]. Дійсно, лише об'єднавши зусилля, ми зможемо наблизитись до розуміння нашої та інших культур, а також сприяти їх збереженню й трансляції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В.А. Идиом // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 171.
2. Журавлев А.Ф. Диалектный словарь и культурные реконструкции // Славянское языкознание. XIII Международный съезд славистов. Люблина, 2003 г. Доклады российской делегации / Отв. ред. А.М. Молдован. – М.: Индрик, 2003. – С. 177-189.
3. Зумтор П. Живой голос фольклора // Курьер ЮНЕСКО. – М.: Прогресс, 1985, сентябрь. «Эпосы народов мира». – С. 4-8, 34.
4. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 352 с.
5. Кузнецов А.М. Этнолингвистика // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия. 1990. – С. 597-598.
6. Лотман Ю.М. Нам все необходимо, лишнего в мире нет // Час пик (СПб.), 31 марта 1993. №12(161). – С. 15.
7. Пісня – надійний бастион сучасної французької поезії // Всесвіт – Київ, 2014. - № 3-4 (1023-1024). – С. 8-14.
8. Слюсарева Н.А. Французская социологическая школа // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 561-562.
9. Толстой Н.М. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М., 1995. – С. 16.
10. Химик В.В. Поэтика низкого, или Просторечие как культурный феномен. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2000. – 272с.
11. Filippetti Aur?lie Les langues r?gionales nous enrichissent || L'Express. – Paris, 2014. – №3265 (du 29 janvier au 4 f?vrier 2014). – P. 74-78.

Л.М. Кириченко,
заслужений майстер народної творчості України,
завідуюча кафедрою прикладного мистецтва
школи мистецтв №29
(м. Суми)

НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ НА УРОКАХ ТРУДОВОГО НАВЧАННЯ

Одним із основних завдань загальноосвітньої школи є формування національної самосвідомості дітей та молоді на основі вивчення народного мистецтва. У національній культурі важливу роль відіграє декоративно-прикладне мистецтво, яке художньо-естетично формує матеріальне середовище, створене людиною.

Двадцять років працює в м. Суми школа естетичного виховання №29. Її випускники, творчо-обдаровані учні, які закінчили мистецькі інститути в Сумах, Харкові, Львові, Одесі та Києві. З перших днів у школі працює майстерня народних ремесел «Обереги долі», де вихованці майстерні знайомляться з усіма видами декоративно-ужиткового мистецтва.

Завдання школи – не лише надати учням певні знання, але й навчити їх використовувати, а, в разі необхідності, й творчо опрацьовувати. Звідси – проведення наукових досліджень у школі доцільно поєднуються з розвитком творчої особистості.

Народне мистецтво відіграє величезну роль у формуванні творчої особистості молоді, в розширенні знань про культурно-історичну, морально-духовну спадщину свого народу. Виховання мистецької молоді засобами традиційного народного мистецтва спрямоване на формування в учнів загальнолюдських цінностей, національної самосвідомості, поваги до історичного минулого, усвідомленого збереження та примноження духовних і мистецьких цінностей.

Важливими для навчального процесу є також краєзнавчі матеріали та регіональні особливості художніх промислів Слобожанщини. Вчителі постійно спілкуються із музейними працівниками, вивчають кролевецькі рушники, волокитинський фарфор та межирицьку кераміку, художню обробку деревини, лозоплетіння, гутництво, традиційне вбрання та вишивку Слобожанщини (*кольорова вкладка, 16*).

Значну увагу приділяємо дослідницькій діяльності. Формування науково-дослідницьких вмінь у школярів – процес складний і довготривалий. А тому завдання вчителя-керівника – формувати дослідницькі навички, здійснювати контроль, аналізувати та виправляти помилки, поєднувати дослідницьку діяльність з наукою.

Під час літніх канікул у школі організують пошукові експедиції по Сумській області, де учні збирають зразки виробів декоративно-прикладного мистецтва, досліджують техніки виконання, кольорову гаму, візерунки та ін. Після спілкування з музейними працівниками протягом навчального року учні відроджують згідно зразків твори народного мистецтва Сумщини.

За часів існування школи мистецтв учні традиційно отримують перемоги у міських, обласних, регіональних, всеукраїнських та міжнародних конкурсах (*кольорова вкладка, 17*). За відтворення найкращих зразків народного мистецтва учні-переможці протягом 15 років одержують стипендії міського голови та губернатора області.

Отже, головним завданням патріотичного виховання в школі є формування в учнів загальнолюдських цінностей, виховання здатності художньо-творчого самовираження та самоздійснення в практичній діяльності. Саме тому вивчення декоративно-прикладного мистецтва спрямоване на:

- використання засобів декоративно-прикладного мистецтва в національно-патріотичному вихованні особистості;
- розширення знань молоді про культурно-мистецьку спадщину свого народу;
- розширення знань про традиції, звичаї, обряди, символіку нашого народу;
- уміння самостійно виготовляти твори декоративно-прикладного мистецтва;
- розвиток індивідуальних якостей творчої особистості;
- засвоєння основних понять про різні види народного мистецтва;
- оволодіння техніками та технічними навичками різних художніх ремесел.

Професійне становлення вчителя відбувається у природному взаємозв'язку з особистим розвитком. Тому зрілість учителя як творчої особистості виступає невід'ємною складовою розвитку його професіоналізму та зумовлює необхідність набуття нетипових для

традиційної освіти вмінь: розкривати учням своє особисте бачення мистецького твору, активізувати їхні процеси переживання, «відчувати» внутрішній світ іншого, його особистісні потреби; здійснювати діалогове спілкування, імпровізувати. Для того, щоб учнів зацікавити виконувати творчі роботи, їх потрібно здивувати власними виробами, щоб їм захотілося повторити такий твір.

Національно-патріотичне виховання учнів – складний процес, який має на меті виховати творчу особистість, формувати в неї загальнолюдські цінності, патріотичну самосвідомість, повагу до традиційного народного мистецтва, вміння зберегти, примножити та передати весь досвід минулого підростаючому поколінню.

Для національно-патріотичного виховання молоді засобами декоративно-прикладного мистецтва зміст навчально-виховного процесу повинен бути спрямований на забезпечення:

- систематичного впливу засобів традиційного народного мистецтва на формування свідомості учня;
- постійного інтересу учнів до вивчення народного мистецтва;
- залучення учнів до дослідницької роботи;
- роботи із обдарованою молоддю в позаурочний час;
- самоздійснення творчого потенціалу вихованців у межах діяльності гурткової та факультативної роботи з декоративно-прикладного мистецтва.

Вивчення видів традиційного народного мистецтва є необхідною умовою свідомого й творчого підходу учнів до культурної спадщини свого народу.

Освоєння традиційних видів народного мистецтва спрямоване на набуття естетичного досвіду та ціннісних загальнолюдських орієнтацій, виховання художнього смаку, активізує творчу діяльність.

Для розвитку творчого потенціалу учнів необхідне постійне перебування його під впливом матеріально-духовної культури. Для вдосконалення навчально-творчого процесу засобами декоративно-прикладного мистецтва важливо враховувати такі чинники:

- знайомство учнів із різними видами народного мистецтва;
- розширення знань про звичаї, традиції, обряди, символіку, історію народного мистецтва;
- оволодіння техніками та технічними прийомами різних видів народної творчості;

- уміння самостійно виготовляти вироби декоративно-прикладного мистецтва;
- формування активної позиції в культурно-мистецькому житті свого регіону.

Детально ознайомившись із декоративно-ужитковим мистецтвом на уроках, практичних заняттях, в гуртках, студіях, позашкільних заходах сучасна молодь має змогу побачити скільки потрібно майстерності, вмінь, знань та любові, щоб присвятити свою творчу працю відтворенню та відновленню традиційного народного мистецтва.

Національно-патріотичне виховання у навчальних закладах повинно бути спрямовано на формування у вихованців:

- теоретичних знань;
- національної самосвідомості;
- загальнолюдських моральних цінностей;
- шанобливого ставлення до історичного минулого українського народу, його мови та духовних цінностей своєї держави;
- усвідомлення значення збереження та примноження духовних і мистецьких цінностей;
- взаєморозуміння та поваги до інших націй і народів.

Отже, народне мистецтво відіграє величезну роль у формуванні національно-патріотичних поглядів і переконань учнівської молоді, загальнолюдських цінностей, виховує уміння та навички в художньо-творчій діяльності, збереження зразків та створення нових виробів, спонукає учнів до практичної участі у розвитку цього мистецтва, сприяє вихованню відповідальності за збереження та примноження культурних і духовних цінностей свого народу.

Народні майстри впродовж віків освоювали секрети технічної майстерності, формотворення, орнаментування, розвитку художніх образів, що несло в собі мову мистецтва, запозичену в світі природи, в народних звичаях та обрядах. На кращих творах декоративного мистецтва України, свого краю слід навчати дітей бачити і відчувати колір, лінію, форму. Важливість національного спрямування у вихованні підростаючого покоління підкреслювали українські прогресивні діячі, педагоги: Михайло Грушевський, Михайло Драгоманов, Василь Сухомлинський та інші.

Соціально-активну та духовно-багату особистість сьогодні не можливо уявити без глибокого знання історії рідного краю, його національних і культурних традицій. Кожне наступне покоління має виховуватися в народному дусі, на ідеях та засобах народного мистецтва, історії, краєзнавства, фольклору, рідної мови, на звичаях та обрядах, на символіці, природі рідного краю, а також на творчому доробку провідних майстрів свого регіону.

Н.С. Корабльова,
доктор філософських наук,
професор кафедри теоретичної й практичної філософії
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

О.Ю Волох,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри психології, філософії і освітніх технологій
Української інженерно-педагогічної академії

**УКРАЇНСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО: ТРАНСФОРМАЦІЇ У
ПРОЦЕСАХ КУЛЬТУРНОЇ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ
(В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-
ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПОЛЯ
ФІЛОСОФСЬКОЇ ГЛОБАЛІСТИКИ)**

Традиція наукового дослідження та філософського осмислення культури як соціального та антропологічного феномену є вельми тривалою, а кількість дефініцій – декілька сотень. У добу глобалізації посилена увага до культури зумовлена тими сподіваннями, які пов'язані з нею у пошуках розв'язання проблем кризового розвитку цивілізації в цілому та українського суспільства – зокрема. Культуру сьогодні визнають в якості одного з провідних регуляторів суспільного життя, фактором динаміки соціума, показником якості особистості, її діяльності як активного суб'єкта

суспільного прогресу. Інакше кажучи, культура виступає як засіб, форма самопізнання, самопояснення, самовдосконалення суспільства та людини. Саме тому культура переміщується у центр усіх соціогуманітарних досліджень.

Філософський підхід досліджує у понятті культури сутність першого порядку, визначаючи її як «другу природу», царину штучних предметів та явищ. У цьому випадку всі процеси, що відбуваються в суспільстві, всі соціальні явища, сама соціальність як щось позаприродне виявляються феноменами культури. Поява цієї царини апріорі пов'язана з предметно-перетворювальним способом існування людини у світі. Світ культури розглядався як світ самої людини, від початку і до кінця створюваний нею самою. На такому філософсько-антропологічному підґрунті затвердилася широко визнана у середині 60-х років минулого століття дескриптивна концепція культури, яка визначала останню як сукупність матеріальних та духовних цінностей, створених людством. Слабкі евристичні потенції цього підходу: відсутність критеріїв розрізнення цінностей та «не цінностей», слабка розробка самого феномена «цінність», виведення за рамки дослідження людини як безпосереднього творця цінностей – призвели до виникнення необхідності інших трактувань культури в рамках філософського знання.

Субстанціональною основою культури виступають цінності, до яких має відношення лише те, що має позитивний характер, сприяє прогресу суспільства. Самі цінності мають ідеально-духовну природу, але знаходять свою об'єктивацію, реалізуються лише в діяльності людей. Власне процес переходу, переселення цінностей з царини уявного до світу існуючого і складає внутрішній зміст культури.

У сучасній Україні спостерігаються не уповільнені процеси адаптації до загальносвітових культурних змін, але, навпаки, внаслідок значного послаблення соціальної структури українського суспільства, активно реалізують себе більшість глобалістичних тенденцій в їхній яскравій «гібридній» формі. При цьому глобалізація здебільшого виступає у формі американізації або вестернізації. Хоча можна стверджувати й зворотнє – американізація (вестернізація) і є глобалізація.

Українське суспільство більшою мірою, ніж достатньо стабільні суспільства піддається впливу цих культурних тенденцій і виступає в якості своєрідного «випробувального полігону», на якому

вже «випробовуються» ті культурні феномени, які у майбутньому повністю виявлять себе у глобальному форматі. Україна демонструє світовому співтовариству риси майбутнього, з яким воно колись матиме справу, або вже має справу, але поки що у фрагментарному вигляді.

У даній роботі основний акцент зроблено на теоретичній розробці проблеми глобалізації (вестернізації), на створенні «ідеальної моделі» цього процесу. У зв'язку з цим виокремлюються наступні параметри глобалізації:

1) Глобалізація як лінійний процес, тобто екстенсивне розширення світових інтеграційних процесів, передусім у царині геополітики, світової економіки, культури, екології тощо. Це, так би мовити, задекларована глобалістика, яка постійно позиціонує ідею про те, що світ став єдиним (а це значною мірою відповідає дійсності).

2) «Світо-системний» параметр (спирається на теоретизування І.Валлерстайна) демонструє еволюційне зміщення ядра західної цивілізації в бік периферії й виникнення нових центрів цивілізаційного процесу. Згідно з цим параметром, на якомусь етапі може відбутися розділення глобалізації та вестернізації (американізації) і США вже не будуть виступати в якості центра і головного фактора світових соціокультурних трансформацій. Власне кажучи, вже зараз лунають твердження щодо втрати Сполученими Штатами статусу головного генератора глобалізаційних процесів на тлі динамічного розвитку інших суб'єктів цивілізаційної еволюції (Китай, Індія, Росія, Бразилія).

3) Світова культура як головний вимір глобалізації. Цей параметр вказує на виникнення таких явищ, як світовий туризм, культура постмодерну, нові інтегральні форми релігійних культів, особлива роль культури Інтернету (віртуальної реальності) та популярної культури. Відбувається перемішування культур при слабкому збереженні їхньої локально-національної ідентичності.

4) Параметр глобального співтовариства виокремлює виникнення нових соціальних форм свідомості, що передбачають зменшення і навіть знищення національного фактору і національних держав.

Ідеальний тип сучасної глобалізації вбирає в себе наступні феноменологічні компоненти, що формують конструкції масової свідомості та колективної поведінки:

- всеохоплюваність й комплексність змін (змінюються усі параметри соціальних структур і сама мінливість, «пластичність» стає головною позитивною цінністю);

- усі глобальні цінності та орієнтири отримують апіорне домінування по відношенню до місцевих (локальних) цінностей, враховуючи й етичний фактор, що елімінується;

- гібридизація культури, тобто процес швидкого структурування культурних феноменів з раніше несумісних складових частин, особливо у царині поп-культури, освіти, сімейних цінностей тощо;

- акцентування «глибинних» феноменів (доцивілізаційних та примордіальних), що розкріпачуються, наближуються до природи у найрозширенішому розумінні цього поняття і частково протиставлення природного та соціального начал на користь першого;

- рішуча зміна орієнтації раціональності від «модерна» до «постмодерна» з його акцентом на мозаїчність і внутрішню непов'язаність сприйняття і конструювання соціальної реальності, небажання добудовувати будь-які фрагменти цієї реальності до єдиного цілого («світ фрагментарний сам по собі»);

- визнання громадянського суспільства єдиною формою впорядкованості глобального соціуму.

Американізація, по суті, репрезентує собою конкретизацію глобалізації з включенням елементів американської національної культури. При цьому особливості американізації в царині культури полягають у наступному: пріоритет кількісних характеристик (комерціалізація), готовність до вживання (оперантність), повністю гарантована якість на певному рівні, упакованість у яскраві символічні форми, віртуалізація культурних образів створення і поширення віртуальної реальності, в якій розгортається культурний феномен.

Дана теоретична модель спирається на методичні принципи М. Вебера, К. Маннгейма, і Дж. Рітцера, при цьому відбувається створення як би нової раціональної системи, яка виступає у вигляді антипода старої системи раціональності, пов'язаної з традиційною культурою.

Варто розглянути загальні властивості більшості репрезентованих вище глобальних моделей з точки зору культурних матриць, що містяться в них.

А. Всеохоплюваність і комплексність змін. Передусім теорія глобалізації підкреслює: головний акцент треба робити не на розгляді окремих «траєкторій» соціальних змін у тих або інших сферах, а на взаємодії цих змін між собою, їхньому переплетінні.

Б. Протиставлення глобального і локального у царинах економіки, політики та культури. Важливий аспект глобалізації ґрунтується на розгляді тісного зв'язку макро- та мікрорівнів змін, що відбуваються. Особливістю глобалізації стає її проникнення у самі глибини соціокультурних структур, та їхнє перетворення на носіїв нових смислів. Це стосується таких «локальних» цінностей, як традиції, звичаї, звички, місцеві спільноти тощо. Коротко кажучи, нові глобальні реалії радикально трансформують навіть найбільш консервативні й усталені структури соціальної свідомості та поведінки. При цьому процес «відмови» від «старого» відбувається швидко, рішуче, наочно. Будь-що «нове» апріорі має бути наділене перевагою, оскільки воно «глобальне». З цього в принципі витікає, що глобальне набуває статусу найвищої нормативної цінності. Соціальним інституціям локального рівня віднині вже немає потреби проходити всю вертикальну ієрархію соціальної структури, для того щоб вийти на загальносвітовий рівень. Сім'я, малі групи, місцеві організації, локальні рухи та інституції глобалізуються прямим і безпосереднім шляхом саме на своєму рівні, демонструючи нові форми участі у глобальних феноменах.

В. Множинність гібридних форм у царині культури. Теорія глобалізації радикально змінює наше уявлення про культуру, яка досі розглядалася здебільшого як щось таке, що успадковується або «спускається згори». У нових умовах культура стає підсумковуючою буремного процесу «конфліктності» (politicized contestation). Це призводить до виникнення різноманітних глобальних та локальних «соціокультурних гібридів» з притаманим їм досить коротким періодом напіврозкладу, нестабільністю, невідповідністю традиційному контексту.

Г. Скасування національно-державного фактору в його культурному вимірі. Теорія (ідеологія) глобалізації послідовно виступає проти соцієталізму, з одного боку, і націоналізму, з іншого. Стосовно останнього до поняття «націоналізм» віднині віднесені такі феномени, як національні держави-країни, національні соціокультурні традиції, національні типи свідомості тощо. Поняття «малої батьківщини» також стає практично беззмістовним.

Космополітизм повертається до свого початково-вихідного смислу. Сучасна людина живе у глобальному світі і ніде конкретно.

Д. Примордіальні феномени і громадянське суспільство. Своєрідного забарвлення отримує також і тема «громадянського суспільства» у зв'язку з застосуванням до неї теорії глобалізації. Процес інтерналізації цінностей і ціннісних орієнтацій призводить до того, що регулятивно-нормативна функція суспільства суттєво трансформується. «Примордіальні» феномени, які раніше придушувалися «репресивною» культурою і не соціалізувалися, являючись близькими до фрейдівського Id і виявляючи себе в контексті домінування природнього начала людини, займають дедалі більш важливе положення у глобалізованих процесах та інституціях. Мозаїчний набір соціальних «типів» та моделей, відсутність єдиних принципів раціоналізації, довільне ставлення до примордіальних факторів – усе це створює глобалістсько-постмодерністську картину соціокультурного світу.

Е. Нова концепція раціональності. Глобалізаційні процеси змушують змінювати й існуючу концепцію раціональності, що сформувалася в рамках «сучасного суспільства» за контрастом з «постсучасним суспільством», породжуваним глобалізацією. Оскільки глобалізація репрезентує собою нормативно-теоретичну парадигму, то вона і створює моделі нової раціональності. При цьому раціональність в глобальному сенсі розуміється передусім як свобода самореалізації багатоманітності, що й знаходить свого окремого відбиття в теорії мультикультуралізму, тобто у визнанні домінування принципу повної мозаїчності культурної «мапи» тієї або іншої регіональної або професійної групи. Перехід до нового типу суспільства супроводжується кардинальними змінами соціальних інституцій. Ці зміни відбуваються на наших очах, часто отримуючи негативну оцінку. Тим не менше, їм мало що можна протиставити.

Особливого смислу нові культурні цінності набувають у системі вищої освіти, яка слугує, як відомо, одним з головних агентів соціалізації, тобто відтворення ціннісних структур суспільств. Вища освіта у новому розкладі ціннісних орієнтацій вже не слугує джерелом поширення фундаментальних наукових цінностей. Споживачі вищої освіти, в тому числі й в Україні, передусім цінують: її доступність або «зручність», тобто максимальне скорочення фізичних зусиль для отримання бажаного результату; економічну усередненість та ефективність («платити менше –

отримати більше»); упакованість навчальних програм у яскраві функціональні упаковки, які полегшують споживання «товару», в якості якого виступають знання та вміння; максимальну комерційну реалізованість отриманих знань.

У цьому сенсі університети, а також і заклади середньої освіти, вже не розглядаються в якості святилищ розуму, а професорсько-викладацький склад – в якості священнослужителів. Вони скоріше еволюціонують у напрямку обслуговуючого персоналу, який повинен запропонувати ефективні продукти, готові до споживання. При цьому професура виготовляє продукт на внутрішньому ринку освіти, а студенти (в майбутньому випускники і молоді спеціалісти) поширюють його (тобто себе самих) на зовнішньому.

Одним із різновидів світової та української міської культури став туризм. Особливо в даному контексті показові міста Західної України, багаті на історичні пам'ятки доби середньовіччя. У наш час туризм вже перетворився на культурну матрицю принаймні значної частини української культури. Як популярна культурна цінність туризм несе в собі наступні риси: високий ступінь передбачуваності й керованості проведення рекреації, висока ефективність і концентрованість задовольень; легко плановані і «простежувані» у перспективі витрати; упакованість і високий рівень контрольованості програми.

У традиційній українській культурі мандри символізували очікування незвичайного та емоційно насиченого культурного досвіду, передусім пов'язаного з переживанням історичної та природно-естетичної реальності. У добу культурної глобалізації в Україні, як і в інших країнах, туризм перетворюється на індустрію «квантованих» задовольень, які передбачають не стільки культурні, скільки суто фізіологічні аспекти споживання. Якщо раніше туризм асоціювався з цінністю ризикованої, але культурно насиченої мандрівки, то тепер він перетворюється на систему фокусованого отримання фізіологічних задовольень (так зване «обслуговування», яке посідає чільне місце за значущістю у туристичній програмі).

Основним мотиваційним фактором розвитку туризму в феноменологічному плані варто вважати не прагнення досягнути світ іншої культури та іншої соціокультурної економічної та екологічної реальності, а набуття адекватності тієї культурної гіперреальності, що створюється телевізійною рекламою та статтями у популярних журналах у яскравих обкладинках. Саме ця гіперреальність і стає реальністю сучасних мандрів. Інакше кажучи, критерієм

ефективності туристичної програми стає її відповідність рекламі. Закільцьована функціональна кореляція замикається: реклама існує для туризму, туризм – зорієнтований на рекламу. У цьому сенсі розвиток інтерактивних форм гіперреальності, як видається, у майбутньому будуть стимулювати «туризм без мандрівки» – використання можливостей, наприклад, Інтернета та інших технічних систем (нових типів кінотеатрів) для створення «реальності» мандрівки без фізичного пересування у соціокультурному просторі.

Дедалі більше туристичні об'єкти у всьому світі набувають характеру імітацій і, відповідно, дистанціювання від справжньої культурно-історичної автентичності, наприклад, декораційно-імітаційні реставрації та реконструкції історичних об'єктів, сувенірна індустрія, етнографічні імітації тощо. До того ж імітації як більш «яскраві» і наочні заміщують автентичність. Характерним є й те, що для багатьох професій туризм стає формою, безпосередньо пов'язаною з роботою в тому сенсі, що робота передбачає мандри, які мають чималий компонент туризму.

Примітним побічним аспектом туризму став «синдром Кодака», тобто сфокусованість туриста на аматорській фото- та відеофіксації, а також споживання туристичної відеопродукції. Цей рід діяльності у рамках туризму набуває самодостатнього характеру конструювання «туристської реальності». Туриста цікавить не стільки сама реальність, скільки володіння нею (її присвоєння) у вигляді аматорських фотокадрів та відеороликів. Здавалось би, саме по собі малозначуще заняття, що перетворилося на масовий феномен, набуло самодостатнього значення.

Подібні тенденції еволюції соціокультурних цінностей можна спостерігати й у розвитку сучасних форм праці. Праця в умовах постіндустріального міста перетворюється з процесу реалізації фундаментального професійного призначення людини на своєрідну організовану систему отримання квантованих задоволень. Легка і постійна зміна місць праці й спеціалізацій у праці, а також велике значення, яке надається зовнішнім аксесуарам престижності й відповідним формам престижного споживання (так зване *conspicuous consumption*, за Р. Мертонем) – усе це створює нову ціннісну реальність трудової діяльності, яка має мало спільного з традиційною концепцією праці. Праця з найвагомішого компонента протестантської трудової етики перетворюється на ігровий елемент нової глобальної економіки й культури.

Нові ціннісні орієнтири, що реалізують себе у сучасних формах культури, породжують цілий ряд феноменів, які слід вважати не культурною девіацією, але, навпаки, зразками нових гібридних форм життєдіяльності культури в суспільстві.

До ряду подібних гібридних культурних форм, окрім освіти, туризму, праці, можна віднести достатньо одіозні, але вже фактично трансформовані в нормативні шоу-бізнес, рекламу, PR, мас-медіа – політичний хепенінг, в якому театралізація стає його головним змістом.

Вельми показовим є той факт, що ці явища, які отримали в Україні кінця XX – початку XXI століття надзвичайного поширення, значною мірою репрезентують загальносвітову реальність, що глобалізує сама себе. Проте на відміну від стабільних західних суспільств, де зазначені феномени поки ще обмежуються й регулюються раціонально-традиційними соціальними інституціями, в умовах української перманентної нестабільності, яка має стійку тенденцію до посилення, вони сповна виявляють себе. Ми маємо всі підстави вважати, що нова, а поки що значною мірою девіантна гібридизована культура незабаром перетвориться на базову.

За цих умов традиційні фундаментальні цінності культури остаточно відійдуть на маргіналії як українського, так і світового суспільства. Там вони, можливо, не зникнуть остаточно, а стануть основою різноманітних ремінісцентних субкультур. Відповідно до цих субкультур будуть існувати й замкнені співтовариства (групи), що підтримують їх (за аналогією з «монастирською парадигмою» Т. Роззака).

В умовах вельми суперечливої, але досить динамічної культурної еволюції, що відбувається в Україні, виникає необхідність консервації традиційних культурних цінностей та архівування культурної спадщини як носія систем ціннісних орієнтацій, але не тільки у вигляді створення різного роду депозитаріїв пам'яток та документів культури (хоча й їх також), але передусім у якості «хранилищ» живих цінностей, в тому числі й в їхніх діяльнісних варіантах. Цій корисній справі можуть слугувати різноманітні мікросуспільні організації, групи, рухи тощо, які створюють соціальну сітку взаємного спілкування, хоча вона й перебуває на маргіналіях сучасної української дійсності, але тим не менш, внаслідок свого мережевого та деінституціалізованого характеру здатну витримувати суттєвий тиск зовнішнього середовища.

Пороговий статус України на межі цивілізацій в умовах важкого і вельми конфліктного цивілізаційного, (а це означає перш за все ідейно-культурного, світоглядно-ціннісного) вибору актуалізує досі не висвітлене в науковій літературі питання про гібридно-експериментальний характер сучасної української культури, яка, по суті, є культурою не просто поліетнічною та поліконфесійною, але такою, що поєднує елементи культурно-цивілізаційних парадигм, які, на жаль, на разі перебувають в опозиції одна до одної. Ця обставина надає проблемно-тематичному комплексу, що розглядається у статті очевидної новизни й неабиякої актуальності. Визнання правомірності вказаної тези дає підстави по-новому розглядати процеси в царині соціокультурного простору, що відбуваються в Україні на початку – в середині другого десятиліття ХХІ століття, в тому числі й з точки зору Заходу. Україна постає не як відстала периферія висококультурного Заходу, а як культурна область, яка, значною мірою, випереджає розвиток глобальних тенденцій, якими б загрозливими вони не були.

ЛІТЕРАТУРА

1. Билалов М.И. Цивилизационные метаморфозы познавательной культуры. – М., 2008.
2. Гидденс Э. Ускользающий мир. Как глобализация меняет нашу жизнь. – М., 2004.
3. Делокаров К.Х. Философия и человек в век глобальных перемен. – М., 1998.
4. Дергачев В.А. Глобалистика. – М.: Юнити-Дана, 2005.
5. Драч Г.В. Культура. Глобалистика. Энциклопедия. – М., 2003.
6. Подзигун А.М. Глобализация и глобальные проблемы. – М., 2003.
7. Прыкин Б.В. «Глобалистика». – М., 2007.
8. Розов Н.С. Структура цивилизации и тенденции мирового развития. Новосибирск, 1992.

Е.А. Корнейко,
учитель гимназии,
аспирант кафедры русского языка,
Белгородского национального
исследовательского университета
(Россия)

ПУТИ И ФОРМЫ ПРИОБЩЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ К ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

В культуре каждого народа в ходе его истории формируются и получают развитие определенные ценности, которые указывают на общественное или личностное восприятие явлений и фактов действительности. В качестве традиционных ценностей выступают определенные установления, нормы поведения, идеи, обычаи, обряды, позволяющие народу сохранить неповторимое своеобразие, специфические особенности, менталитет. Разумеется, на фоне общих для всего народа традиционных ценностей, есть и те, что объединяют современников, людей одного края, определенного региона.

Белгородчина, Белогорье, Белые горы...Радостно и светло от этих слов тем, кто живет здесь! Мы гордимся меловыми кручами, бескрайними полями, плодородным черноземом. А еще мы гордимся своей историей – историей прошлого. Очень важно, чтобы в молодом поколении с ранних лет формировалось чувство любви к своей «малой родине» – деревне, городу, улице, школе, местным традициям, культуре своего народа.

Приобщение школьников к традиционной народной культуре происходит в процессе изучения предметов гуманитарного цикла, среди которых значительная роль принадлежит урокам родного языка, так как «именно в языке каждого народа сохраняется и через язык передается его история, характер и духовность, система нравственных ценностей» [2, с. 93].

Естественно, большой обучающий и воспитательный потенциал имеют тематические экскурсии в Белгородский государственный музей народной культуры, Белгородский государственный историко-краеведческий музей, а также различные виды внеклассной и внеурочной деятельности, например, «Праздники, традиции и ремёсла народов нашей страны», «Мой край

– Белгородчина», «Святое Белогорье», «Белгород старый и новый» и др.

Однако, к сожалению, эти формы работы зачастую используются лишь эпизодически. Мы считаем самым продуктивным средством для приобщения к народной культуре использование на уроках фольклора Белгородчины, а также произведений местных писателей. Кто-то может усомниться в художественной ценности данных текстов, но ведь, как точно отмечала В.К. Харченко, «как не может быть региональной науки, так и невозможна и региональная поэзия по существу. Другое дело, когда термин «региональный» используется как вынужденно условное и, в общем-то, удобное обозначение, но – вот что важно! – оценочных прав не имеющее» [3, с. 267].

Приведем примеры художественных текстов, работа с которыми не только положительно влияет на формирование всех видов компетенций учащихся, но и развивает их эстетические и нравственные чувства, способствует их личностному росту.

Традиционная народная культура включает как духовные, так и материальные ценности. Народный костюм в наши дни, как правило, является достоянием музейных коллекций. Это богатейшее национальное наследие приобретает с течением времени еще большую уникальность и ценность. Ведь народный костюм – не просто одежда, а отношение к жизни, восприятие мира сквозь призму главнейших для крестьянина ценностей.

Об особенностях белгородского женского народного костюма учащиеся узнают при изучении темы «Диалектизмы», прочитав стихотворение И.А. Чернухина.

*... Ещё в сундуках
Сохранил вековые мой край с...р...фаны.
Что за чудная дро...ь у тебя в к...блуках,
Что за песни в душе твоей, Анна?..
Здесь у Тихой Сосны, где берёз хоровод,
Заливные луга и медвяные травы,
Задумчивая старая песня живёт,
И она тебя славит по праву.
Как к лицу тебе этот старинный наряд:
И «сорока», и в блёс...ках ж...мчужных понёва...*

Школьники выполняют следующие задания.

1. Спишите стихотворение, вставьте пропущенные буквы и обозначьте орфограммы.

2. Найдите в стихотворении диалектные слова, объясните их лексическое значение. Почему их использует автор?

3. Выделите корни в словах *гашиник, завеска, безрукавник, разлётка, голошейка* и объясните их лексическое значение. Проверьте себя по «Толковому словарю живого великорусского языка» В.И. Даля.

4. Какие вы знаете диалектные слова, которые используются на Белгородчине для описания старинного костюма? Расспросите своих бабушек и дедушек, что они знают о народном костюме, и составьте рассказ на тему «Что носили наши бабушки».

К сожалению, у современного городского человека словосочетание «народная традиционная культура» часто вызывает ассоциации с частушками и суевериями. Но традиционная культура – это образ жизни. Народная традиционная культура русских формировалась под влиянием Православия, православной культуры. Православно-христианские принципы любви, гармонии и красоты в устройении мира, человека и общества обладают неоценимыми образовательными и воспитательными возможностями. Так как образование у нас носит светский характер, то знакомство с основными христианскими праздниками может происходить в аспекте приобщения к культуре. Например, при изучении темы «Способы образования» учащимся для анализа предлагается стихотворение Дмитрия Маматова «Свет Рождества».

*Лишь над землёй ночная тьма р...стает,
Гр...дуций день восходит в торжество,
С небес ра...светных ангелом сл...та...т
На белый свет Христова Рождество!
И вновь в земных заботах мир вселенский
Поклоны бьёт бессмертному лучу,
Пойду зарёй в собор Преображенский.
Перед Всевышним водружу свечу.
Пусть озаряет разум до могилы
Она звездой, не гаснувшей во мгле,
Да будет свет нетленной Божьей силы
На всей больной поруганной земле!
Чтоб ни вражды не стало, ни разбоя,
Лишь цвёл бы круг великого родства,
Да колокольный звон среди покоя
Святой любви Христова Рождества!*

Задания:

1. Выпишите слова, которые можно отнести к тематической группе «свет, радость». Почему автор так часто использует подобные слова?
2. Найдите слова с приставками и суффиксами в первом предложении. Определите способ их словообразования.
3. Спишите выделенный отрывок, обозначьте орфограммы.

Использование произведений белгородских писателей в качестве дидактического материала в учебном процессе способствует развитию интереса к предмету «Русский язык», расширяет кругозор школьников, дает возможность совершенствовать языковые умения и навыки, помогает воспитывать выпускника, любящего свой край, знающего родной язык, уважающего свой народ, его культуру и духовные традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров Н.Н. Педагогическая система К.Д. Ушинского. – М., 1974.
2. Новикова Т.Ф. Живое слово // Роль учителя русского языка и литературы в сохранении культурных традиций российского общества: материалы региональной научно-практической конференции, посвященной Году учителя. – Белгород: ЛитКараВан, 2010. – С. 93-95.
3. Харченко В.К. Языковая картина мира в поэзии Виктора Белова // Белов В.И. Жизнь земная: стихи, поэмы, баллады. – Белгород: Облтипография, 2008. – С. 265-279.

ТЕКСТЫ – ИСТОЧНИКИ ДИДАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Мельникова Р. О русском поэте Дмитрие Маматова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru>.
2. Чернухин И.А. Между прошлым и будущим... (История одной жизни): заметки литератора в трёх частях. Кн. 1. Ч. 1. Ступени. Ч. 2. Затмение / И.А. Чернухин. – Белгород: КОНСТАНТА, 2012. – 524 с.

Т.М. Костова,
майстер народного мистецтва,
краєзнавець

**Г. СКОВОРОДА. ТРАКТОВКА ОБРАЗУ
ОЛЕНЯ (КОНЯ) В ЙОГО ТВОРАХ І В
НАРОДНІЙ ВИШИВЦІ**

*До 200-річчя перепоховання
«Досяг наверх наук,
пізнавши дух
природи»
М. Ковалинський*

Світова спільнота під егідою ЮНЕСКО готується до 300-річчя з дня народження українського філософа Г. Сковороди. Зокрема, в рамках науково-практичної конференції «Вертоградар» в 2013 р., відбулася презентація книги «Григорій Сковорода», яку провів старший науковий співробітник відділу рукописних фондів і текстології НАН України Р. Кисельов. Саме він, за підтримки фонду братів Павлюченків, здійснив переклад творів видатного українського філософа на російську мову. Це двотомне видання повного зібрання творів філософа, поета, педагога. У подальших планах – її переклад на іноземні мови. Ознайомлення пересічного читача з творчістю та життєвим шляхом Г. Сковороди збуджує інтерес і наводить на запитання:

- чому Г. Сковорода, маючи друзів в усіх кінцях світу, перед смертю попрощавшись з М.І. Ковалинським і віддавши йому рукописи, вибрав для свого поховання саме Пан-Іванівку;
- чому йому подобались саме малороси і німці [2, с. 69];
- чому його не розуміли навіть деякі сучасники – колеги, приміром, Вернет;
- чому, незважаючи на привабливі пропозиції, він вів спосіб життя, не властивий його соціальному положенню?

Згодом, вивчаючи твори філософа, його ставлення до соціуму, навколишнього середовища, починаєш розуміти цю історичну постать і перейматись його думками, які послані людству у віка.

І.Ф. Прокопенко, ректор ХНПУ імені Сковороди, на відкритті пам'ятника філософу в селищі Сковородинівка в 2013 р., наголосив,

що вибір місця поховання в ньому був не випадковим. Чудова енергетика затишного місця, яке нагадувало рідні Лубни, в поєднанні зі щирим ставленням до нього і турботою родини В. Каразіна, сприяли гармонії в його душі й творчості. Тут він відчував себе щасливим. Дружина В. Каразіна Варвара Яківна з козацької родини Ковалевських, після смерті чоловіка вийшла заміж вдруге за свого кузена Андрія І. Ковалевського, який викупив частину цього села (колишня Пан-Іванівка) і збудував собі маєток. Їхній син Петро був учнем Г. Сковороди. До речі, там проходив сумнозвісний історичний Муравський шлях.

Малороси, ясна річ, це земляки. А відносно німців: він спостерігав їх життя в Україні, в Петербурзі, під час закордонної мандрівки. Йому, вірогідно, сподобались їхні організація, спосіб життя, культура.

Молодий Вернет – апологет французької культури. За власним визнанням, він був «поганий знавець і поціновувач краси руської поезії» [2, с. 70], але визнавав філософа «як мужа розумного, вченого» [2, с. 68]. Щоб виразніше подати свої думки, Г. Сковорода ж відступав від канонів, бо своєю творчістю випередив свій час. Мова його була поєднання мови альма-матер – Києво-Могилянської академії (церковно-слов'янська та іноземна) з народною говіркою.

Власно кажучи, Г. Сковорода не був першопрохідцем у такому способі життя, як безгрошів'я, бездомність. Він був адептом давніх філософських шкіл: стоїків, циніків, їхніх представників: Діогена, Кратеса, Ж.Ж. Русо, ченців-пустельників... Визначившись з метою свого життя, він обрав шлях, який відкрив йому незалежність Тіла й Духа, тобто свободу творчості.

Мандруючи по містах і селах України, Росії та Європи, в сільських глибинках Г. Сковорода, без сумніву, бачив у екстер'єрах та інтер'єрах будівель і хат, солярні знаки, фігурки оленів, коней, флюгери з півниками...

У своїх творах він використовував і езопову мову. В його філософії є також символи, метафори, алегорії, не тільки біблійські, але й світові, що прийшли з глибини сторіч. Їх можна виявити на полотнах митців. Наприклад, показові в цьому плані картини голландця Ієроніма Босха, який жив за сто років перед ним.

Наразі пропонується простежити тотожність трактування образу Оленя у Г. Сковороди і в народному орнаменті.

Колись йому довелося перегортати енциклопедію голландського видавництва за часів Петра I «Емвлеми і символи», з

якої він перемалював деякі сюжети у якості супровіду до своїх притч.

У діалозі «Розмова названа Алфавіт або Буквар миру», зокрема, є притча про пораненого оленя, який, захеканий від погоні, їсть траву дігтамнус (лат. Dictamnus) [6, с. 449]. Олень знайшов рослину, яка згортає кров, що тече і спроможна виштовхнути стрілу з рани. На цьому прикладі Г. Сковорода показав, що в складній ситуації, коли життя загрожує небезпека, завжди є можливість врятуватись. Олень проявив «мудрість».

Рослина, яку жує поранений олень у притчі, це ясенець – дикоростуча рослина родини рутових, із сильним бальзамічним запахом, із лопатовими листками і неправильними квітами, з білими пелюстками, з рожевими жилками. Є два різновиди: *білий* і *голостовпчиковий*. Назва рослини похідна від схожості його листків із листками ясеня. Вид *білий* називають за цвіт його коріння, а вид *голостовпчиковий* – від того, що цвітоносна стрілка окрема від стебел, безлиста, тобто гола. При розтиранні пахне лимоном. Вид *голостовпчиковий* росте у нас на Слобожанщині [4, с. 213]. Його можна побачити в Ботанічному саду Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Незвичайно красиву квітку в деяких місцевостях називають «червоною рутою». Символ кохання, краси.

Листки містять ефірну олію і в спекотний день можуть спалахнути без сірника, проте рослина залишається неушкодженою, тому в народі її ще називають «неопалима купина». Вона може викликати опік, тому з нею треба поводитись обережно. Декоративна, лікарська рослина, в народній медицині нею лікують шкіряні хвороби.

Ясенець магічний: за уявою стародавніх людей, якщо його покласти на ніч під подушку, дає людині яснобачення. (Ясенцем називають в деяких місцевостях і золототисячник).

До образу Оленя Г. Сковорода звертається у Пісні 8-й, Байках Харківських: «Верблюд і Олень», «Олениця і Кабан». Мудро відповідає Олениця Кабану в сквородинівській байці: «ми люди прості й судимо не по одежі та по словах, а по ділах» [8, с. 71].

«Олень народився пити / Найпрозорішу джерельну воду / Хто верблюд, той каламуть пустослів'я п'є / Не збагнувши джерельної Істини» [7, с. 68]. Так подає чистоту і споріднену працю Оленя Сковорода у Байці про Оленя і Верблюда.

Величі царській тварині придають високі гіллясті роги. Але по відношенню до людини, це звучить іронічно. У письмі

М. Ковалинському Сковорода пише: «Чоловіки, питаючись своїми гіллястими прикрасами, прогулюються» [2, с. 63]. Тут гіллясті роги символізують пихатість, гордовитість, що, за Біблією, є одним з 7-ми смертних гріхів і тому заборонений церквою. До того ж роги – символ зради.

В Україні живуть два види оленів: європейський благородний і плямистий.

Зачатки орнаменту з'явилися, за ствердженням дослідників, починаючи з епохи палеоліту. Мистецтво орнаменту продовжувало розвиватись на зорі цивілізації в Древньому Єгипті, де був поширений культ тварин: змія, кішки, рогатих тварин, які були одні з перших одомашнені (барана, корови, бика Апіса). Первісний мисливець виділив Лося, Оленя (Коня), завдяки їх якостям (сили, красі, швидкості), у вищий ранг тварин і наділив магічними властивостями. Прадавні люди закарбували Лося у назвах сузір'їв: Велика Лосиця (Большая Медведица), Мала Лосиця (Малая Медведица). Археологами були знайдені статуї язичницьких богів, які тримали в руках ріг – символ сили, достатку, фалічний символ продовження роду. Ріг також захист (погроза: «Битливий корові бог рогів не дає» [3, с. 449]). Це знакова, священна тварина у слов'ян, уособлення бога Сонця. За уявленням стародавніх людей, Сонце по небу возить небесний Кінь або Олень на своїх рогах. Вони ж перевозять душі померлих у потойбічний світ.

Не дивно, що образи Оленя (Коня), разом із солярними знаками використовували в декоративно-прикладному мистецтві: різьблені, гончарстві, розпису, вишивці. Їх постаті вирізьблювали і ставили як обереги на даху, оздоблювали ними вікна, двері, ворота. Оленя вишивали на рушниках як охоронця Дерева життя, тобто родини. «Типовими орніто- і зооморфними символами європейців, що збереглися на вишитих українських рушниках, є олень (водяний знак, символ сил зародження, праматері...)» [5, с. 48]. Космогоничність образу Оленя-Коня в зооморфному вигляді вишивальниці акцентують солярними знаками на тулубі тварин. Олень також символ вишуканості, витонченості, здоров'я та довголіття.

Ідентифікуємо приклади наведених орнаментів.

Майстриня з Новомосковська, що на Дніпропетровщині, Поліна Албатова вишила червоними і чорними нитками білий рушник із чотирма ярусами орнаменту. Нижній орнамент відокремлений смужкою, всередині якої похилі риски (дош). На

ньому – мотив «ламаной гілки» зі стилізованими листками і плодами, спрямованими до низу, які створюють враження шеврона – зубчастого краю (пращури у потойбічному світі), символ Дерева життя; на другому – пара оленів (охоронці) коло Дерева життя; на третьому – пара півнів (птах Сонця, благодать) коло окремої трійці пагонів (майбутні діти); і завершує композицію вінок із квітів, які нагадують чорнобривців (щасливе подружнє життя, продовження роду) [3, с. 97]. Олені й півні в натуралістичному вигляді. Малюнок майстриня перекопіювала зі старовинного рушника своєї бабусі.

Із часом малюнок Оленя (Коня) трансформувався в геометричному орнаменті – в елементи, які носять назву «кривоніг» і «криворіг» («оленячі роги», тобто панти). Їх можна побачити на українських рушниках, на писанках, як ромби з відростками. За повір'ям, своїми довгими ногами, як і Кінь, Олень швидко перевозить Сонце, тому йому приписували властивість наділяти його власника (родину) швидким успіхом, багатством.

Цей образ втілив в своєму ескізі обрядового рушника «Кривоніг» заслужений майстер народної творчості України Григорій Гринь із с. Опішне Полтавської області. Композиція болотного кольору розташована у двох ярусах на білому тлі. Нижній: смуга з двох хвилястих ліній (вода), між якими вкраплені ромби (земля) і елементи з 4-ма синьо-червоними стрілами (сонце-вода). В середній частині – мотиви «кривоніг» (успіх, достаток) із тими ж самими стрілочастими елементами (також захист). Ритуальний рушник із такою вишивкою доречний у обрядових переходах, наприклад, на новосіллі.

Підсумовуємо: Г. Сковорода не відходить в своїх творах від традиційної трактовки образу Оленя (Коня) у фольклорі і в народному орнаменті: він швидкий, сильний, мудрий, винахідливий.

Життєвість філософії Г. Сковороди не втратила своєї актуальності і в наш кризовий час. Турбота про здоров'я людей, про спосіб їхнього життя та чистоту їхніх душевних помыслів приваблювали до філософа людей, – як свідчить учень харківського колеґіуму Ф.П. Луб'яновский [2, с. 72]. І не лише його сучасників, а й наших. Людина – жива частина природи, тому в урбанізованому світі із загазованим повітрям і забрудненою водою тягнеться до неї для відпочинку, оздоровлення, пізнання, натхнення. Вона збирає лікарські рослини, корисні якості яких обумовлені вмістом вітамінів, мікроелементів, ферментів, що впливають не тільки на фізичний стан,

а й на нервову систему, пов'язану безпосередньо із психікою й духовністю.

Пам'ятаючи, любов Г. Сковороди до природи, читач мандрує його стежками. На лісовій галявині у Бабаях, де написані 15 із 30-ти його «Байок харківських», п'ять разів проводили сквородинський Обласний фестиваль «Сад божественних пісень». Традиційно відвідуванням Сквородинівської криниці завершує щорічний Харківський фестиваль «Ігорів полк» його організатор, відомий історик Дмитро Бадаєв. Г. Сковорода називав себе «старчиком», тобто сказителем, він був своєрідним Бояном свого часу. Національний літературно-меморіальний музей Г.С. Сковороди започатковував літературно-художній фестиваль «De libertate» у Сквородинівці.

Наприкінці червня 2013 р. авторка з майстром Жанною Наумовою пройшли охтирським шляхом Сковороди, минаючи на околиці м. Тростянця чудові краєвиди старішого дендропарку «Нескучне» з янтарними корабельними соснами і 300-річними дубами, таємничими озерами з гротами. Побували у Свято-Покровському кафедральному соборі й побачили дві копії ікони Охтирської Богородиці, оригінал якої явився у 1736 р. і який, без сумніву, бачив і Г. Сковорода. До речі, список з ікони повернув із Америки, з м. Сан-Франциско, в Україну в 1995 р. митрополит Харківський і Богодухівський Никодим [1].

В Охтирському краєзнавчому музеї зберігаються твори, пов'язані з життям і творчістю філософа. Меморіальна дошка М.П. Часовця із профілем Сковороди нагадує, що він тут перебував у 1764, 1765, 1770 рр. На мальовничому узвишші біля р. Ворскли – рештки діючого чоловічого монастиря з дзвіницею часів Г. Сковороди.

Г. Сковорода відкриває для читачів, які живуть майже 300 років потому, чудову красу нашої України і духовність її народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахтырская_икона_Божьей_Матери [Електроний інтернет-ресурс] // Режим доступа: wikipedia.org/wiki/Ахтырская_икона_Божьей_Матери
2. Григорій Сковорода в спогадах сучасників і народних легендах. Упорядник Штих В.; Передм., пер. Рос. Текстів і комент. Дудка Д. – Харків: Оригінал, 2002. – 96 с.

3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
4. Определитель высших растений Украины. Доброчаева Д., Котов М., Прокудин Ю. и др. – К.: Наукова думка, 1987. – 547 с.
5. Рушник: символ, образ, знак // Матеріали третьої науково-практичної конференції: доповіді та повідомлення. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2004. – 94 с.
6. Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-ох томах. Т. 1.– К.: Наукова думка, 1973. – 531 с.
7. Хитрук В. Оракул Духа – Григорій Сковорода: Есея. Київ – Харків-Херсон: Айлант, 2010. – 80 с.
8. Хоткевіч Г. Григорій Савич Сковорода. Перевидання. – Харків: Гуманітарно-літературна асоціація Г. Сковорода, 1997. – 128 с., іл.

І.М. Кошавець,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

МІСЦЕ ОБРЯДОВОГО УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ

Визначне місце в системі формування національної свідомості українців, поряд з народною піснею, посідає й український обрядовий танець.

Танець відноситься до найдревніших, найпоширеніших і найдемократичніших видів мистецтва. Здавна важливі події в житті людини супроводжувалися масовими танцювальними видовищами. Такі видовища – хороводи – зафіксовані в багатьох творах мистецтва. У древньому античному світі танці, звичайно істотно відрізнялися від сучасних, але їх основні різновидності формувались у глибокій давнині – ритуальні, обрядові, військові, сценічні та інші. Жодні свята не обходились без яскравих танцювальних дійств.

Попри те, що християнство зараз сприймається як належне, насправді споконвічно слов'янським було язичництво. Внаслідок цього великий вплив на витоки танцю слов'ян зробило саме староруське язичництво.

Наші сучасні уявлення про язичництво сформувалися на основі тих древніх казок, пісень, міфів наших предків, що дійшли до наших днів. І не останнє місце в списку цих древніх мистецтв займає релігійно-обрядова хореографія.

Історія людства говорить нам про те, що ще до того, як людина пізнала мистецтво живопису, культової архітектури, мистецтво танцю було природним і закладеним в людині самою природою.

Для танців тих часів було характерне обов'язкове смислове наповнення. Кожна фігура танцю мала своє значення, символізуючі певну дію, подію. Загальний малюнок танцю народ черпав з навколишньої природи.

Добування їжі в ту далеку пору було головним сенсом усього життя людини. Але короткі періоди відносного достатку в теплу пору року змінювалися тривалим недоїданням, а часто і голодуванням. Коли дозрівали дикі плоди, після вдалого лову риби або полювання, споріднені племена відзначали ці радісні події тим, що сходилися разом, з'їдали принесену з собою їжу, влаштовували танці навколо вогнищ, обмінювалися подарунками тощо. Оскільки такі події були нерозривно пов'язані з відповідною порою року, то і святкування їх поступово закріплювалося за цією порою року, перетворюючись з часом на традицію.

Головну роль в землеробській релігії слов'ян грали обряди і свята, пов'язані з різними періодами сільськогосподарського виробництва. За своїм характером ці обряди, ритуальні танці, що відповідають їм, носили переважно магічний характер і складали цілісний календарний цикл.

Цикл цих обрядів і свят починався взимку, в той їх час, коли дні стають помітно довшими, коли «сонце повертає на літо». По віруваннях землеробських релігій це був момент народження бога сонця. З цим періодом пов'язувалося безліч обрядових дійств і свят. Серед них були святки, свята коляди із завершальним моментом цього циклу – масницею, що містила такі обряди, як зазивання, або покликання весни, проводи зими (спалювання її солом'яного опудала) тощо.

Прихід весни знаменується загальним пожвавленням природи, прильотом птахів. Із приходом весни люди діставали можливість

вийти на свіже повітря, поніжитися в теплих променях сонця. Людина переживала радісний, підведений настрій. Не випадково весна завжди була періодом свят.

Коли хліба починали дозрівати і наближалася пора їх жнив, починався новий цикл землеробських обрядових дійств і свят.

Початком цього циклу були свята, присвячені божествам Купалі і Ярилу. Купало був богом урожаю, дозрілих земних плодів. Йому приносили жертви на початку жнив. Свята на честь бога Купали із запаленням вогнищ «живим вогнем» були дуже широко поширені серед слов'янських народів. Поля в купальську ніч обходили хороводами з вимовленням співучих змов. Метою даних обрядів було оберігання дозріваючих хлібів від злих духів. Пережитком ще древніших вірувань, коли люди не знали землеробства і тільки збирали дикорослі плоди і злаки, були обряди збирання в купальську ніч чарівних трав, і зокрема пошуки легендарної квітки папороті. У багатьох місцях свято, присвячене Ярилу, поєднувалося з ярмарками та торжками. Під час свята влаштовувалися ігри, танці, кулачні бої.

Так зароджувався народній танець, про який китайський філософ Конфуцій (551-479) висловився, що танець народу – це дзеркало його душі і характеру.

За підрахунками вчених в язичницькій Україні-Русі було від 120 до 150 святкових днів (залежно від місцевості). Невід'ємною частиною найбільших свят були українські народні (ритуальні) танці. Танцем русичі славили прадавніх українських Богів і предків, танцем лікували, чарували, в танці виливали стан своєї душі і настроїв.

Але після насильного хрещення українців, почалися шалені гоніння на всі прояви українського духовного (релігійного) життя. Гонінню піддавалися усі прадавні українські народні свята й обряди: Коляда, Щедрий Вечір, Заклички Весни, Великдень, Ярила, Купала та ін.

Зазнавши нищівного удару в часи поширення християнства, український народний танець знову забував на вільній Запорізькій Січі, де умови життя козаків сприяли появі нових самобутніх танців. Січ була місцем, куди сходилися представники майже усіх українських земель і кожен приносив із собою танцювальну культуру свого села, містечка, міста. В Січі з'явилися танці «Гопак», «Метелиця» та інші. Ці танці приносили славу Україні і в минулому,

і навіть сьогодні в сценічних обробках дивують і захоплюють своїх та іноземних глядачів.

Легендарні часи Козаччини стали в історії українського танцю часом найбільшого розквіту самобутньої танцювальної культури українців після язичницької доби. Звичайно, це вже був танець, позбавлений релігійного змісту і значення; його виконували після переможних походів або просто під час відпочинку та дозвілля.

Із заборону Січі Катериною II, танець почав занепадати, спрощуватися.

Вже в кінці XIX – на початку XX століття майже всі дослідники відзначали, що в багатьох місцевостях України зникли українські народні свята (Купало, Коляда та ін.), переслідуювані церковно-державною владою. А з ними почали забуватися і народні танці українців. Олексій Дей в 1970 році видав збірку «Танцювальні пісні», до якої увійшло близько 1500 танцювальних пісень та приспівок до танцю. Можна лише уявити, скільки в минулому було танців в Україні, якщо за даними львівської дослідниці танцю Лариси Сабан, деякі села Заходу й до сьогодні зберегли по 20-30 самобутніх таночків. А скільки танців вже зникло безслідно, і скільки ще можна їх врятувати і зберегти для наступних поколінь українців?

Першим, хто зрозумів вартість танку і по сьогоднішній день залишився авторитетом, щодо чистоти його стилю, був Василь Верховинець (Костів, 1880-1938), артист, а пізніше балетмейстер побутового театру Миколи Садовського. Він збирав, записував та систематизував кроки українських народних танців. У 1919 році він видав книжку «Теорія українського народного танку», і ця його праця стала основою усіх пізніших дослідів та практичною базою навчання українського танку. Знаходимо тут описи танців та описи і назви сорока двох кроків, комбінації їх, як матеріалу для імпровізації, та вказівки, як збирати танковий етнографічний матеріал. Він записав танці, приміняючи давній спосіб запису рухів – комбінації малюнків і опис словами.

Українські народні танці – одна з найдавніших ділянок духовної культури нашого народу. Сформувалися вони на ґрунті дохристиянських вірувань, звичаїв та обрядів і з часом стали не лише традицією, але й однією з невід’ємних рис народного характеру українців. Сьогодні складно навіть уявити будь-яке національне свято чи обряд без хореографії, яка несе вже естетичне значення, а не

ритуальне; але ніколи не можна забувати про істинні витoki нашого танку.

Отже, національний танець разом із піснею, обрядом, національною релігією і ландшафтом складають геокультуру народу, формують його ментальність. Тому український танцювальний фольклор, в якому «український народ промовляв свою душу» (Василь Авраменко), – невід’ємна частина світосприйняття і світовідчужання українця. Втративши танцювальний фольклор, українська нація втратить часточку своєї душі, своєї самотності, що, в свою чергу, негативно вплине на культурно-історичний розвиток народу, на відродження його самотньої і неповторної духовності.

Свідоме відродження мусить пройти через духовне усвідомлення і через серйозне відродження прадавніх українських релігійних звичаїв, обрядів і свят, у яких народний танець є необхідним ритуальним елементом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю / В.М. Верховинець; вступ. ст. і заг. ред. Я.В. Верховинця. – 5-те вид., доп. – К.: Муз. Україна, 1990. – 150 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис / О. Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – 589 с.
3. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу / І. Огієнко. – К.: Довіра, 1992. – 141 с.
4. Ахтырская икона Божьей Матери [Електроний інтернет-ресурс] // Режим доступа: wikipedia.org/wiki/Ахтырская_икона_Божьей_Матери
5. Григорій Сковорода в спогадах сучасників і народних легендах. Упорядник Штих В.; Передм., пер. Рос. Текстів і комент. Дудка Д. – Харків: Оригінал, 2002. – 96 с.
6. Жайворонок В. Знаки української етнокультури. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
7. Определитель высших растений Украины. Доброчаева Д., Котов М., Прокудин Ю. и др. – К.: Наукова думка, 1987. – 547 с.
8. Рушник: символ, образ, знак // Матеріали третьої науково-практичної конференції: доповіді та повідомлення. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2004. – 94 с.
9. Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2-ох томах. Т. 1.– К.: Наукова думка, 1973. – 531 с.
10. Хитрук В. Оракул Духа – Григорій Сковорода: Есея. Київ – Харків-Херсон: Айлант, 2010. – 80 с.

11. Хоткевіч Г. Григорій Савич Сковорода. Перевидання. – Харків: Гуманітарно-літературна асоціація Г. Сковороди, 1997. – 128 с., іл.

Н.Д. Кравченко,
вчитель вищої категорії
КЗ «Харківський спеціальний навчально-виховний комплекс»
Харківської обласної ради

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ Й ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ НА ПРИКЛАДАХ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДУ

Базовий компонент шкільної освіти в Україні орієнтує на опанування знань про нашу державу, виховання поваги до державних символів. Школярі повинні знати прапор, гімн, герб України, назву її столиці, інших великих міст, значущі географічні назви (Карпатські гори, Дніпро), пам'ятні місця (Тарасова гора у Каневі, Хортиця, заповідники тощо).

Діти мають знати назву рідного міста (села), повинні мати певні уявлення про Батьківщину. «Батьківщина – це місце, де людина народилась і живе, де народились і живуть її батьки. Вона така ж рідна для людини, як її батьки, тому й називається Батьківщиною. Наша Батьківщина – Україна»Во. Діти повинні знати, що люди, які мають спільну батьківщину, – це народ, а ті, що народилися і живуть в Україні – український народ. У народі з роду в рід передаються мова, пісні, повага до старших, любов до дітей і рідного дому. Програма передбачає формування у дітей уявлень про історію рідного міста (села), походження його назви і назв вулиць, географічні та історичні пам'ятки рідного краю.

До ефективних методів і форм організації патріотичного виховання належать: екскурсії вулицями рідного міста, до історичних пам'яток, визначних місць; бесіди з цікавими людьми; узагальнюючі бесіди; розгляд ілюстративних матеріалів; читання та інсценування творів художньої літератури; спільні з родинами

виховні заходи та ін. Значну роль у вихованні дітей відіграють *народні традиції* – досвід, звичаї, погляди, смаки, норми поведінки, що склалися історично і передаються від покоління до покоління (шанувати старших, піклуватися про дітей, відзначати пам'ятні дати тощо). З традиціями тісно пов'язані *народні звичаї* – усталені правила поведінки; те, що стало звичним, визнаним, необхідним; форма виявлення народної традиції (як вітатися, як ходити в гості та що дарувати).

Прилучаючись до народознавства, діти поступово утверджуватимуться у думці, що кожен народ, у тому числі й український, має звичаї, які є спільними для всіх людей. Пізнаючи традиції, народну мудрість, народну творчість (пісні, казки, прислів'я, приказки, ігри, загадки тощо), розширюючи уявлення про народні промисли (вишивка, писанкарство, петриківський розпис, яворівська іграшка), вони поступово отримують більш-менш цілісне уявлення про втілену в художній і предметній творчості своєрідність українського народу. Водночас, у дітей розширюються знання про характерні для рідного краю професії людей, про конкретних їх представників. Вони залюбки беруть участь у народних святах і обрядах, пізнаючи їх зміст, розвиваючи художні здібності, навички колективної взаємодії.

Цілеспрямоване патріотичне виховання повинно поєднувати любов до найближчих людей із формуванням такого ж ставлення і до певних феноменів суспільного буття. З цією метою факти життя країни, з якими ознайомлюють учнів, ілюструють прикладами з діяльності близьких їм дорослих, залучають до оцінки суспільних явищ, спільної участі з дітьми в громадських справах.

Важливим завданням педагогічної науки і практики є забезпечення *етнізації* – природного входження дітей у духовний світ свого народу, нації як елементу загальнолюдської культури, позбавленого національної обмеженості та егоїзму. Моральна спрямованість цієї роботи вимагає єдності національного і загальнолюдського у формуванні національної самосвідомості, інтернаціональних почуттів дітей. Національне самовизначення особистості (віднесення себе до певної нації, відданість їй, любов та інтерес до всього національного) за такої умови не перероджується в національний егоїзм і негативне ставлення до інших націй, адже людина, яка має високу національну свідомість, поважатиме й інший народ.

Вже 25 років я працюю вчителем трудового навчання у Комунальному закладі «Харківський спеціальний навчально-виховний комплекс» Харківської обласної ради для дітей з вадами слуху, де 15 років тому було створено експериментальний майданчик по відродженню народних ремесел Слобожанщини, затверджений Міністерством освіти. У закладі, завдяки організаторському хисту директора Надії Іванівни Середенко, було відкрито та оснащено майстерні з кераміки, писанкарства, художнього розпису, вишивки, ткацтва, розпису тканини. Творчий колектив керівників гуртків розробив авторські навчальні програми та працював за ними 10 років. Зараз Міністерством освіти України внесено викладання майже всіх народних ремесел до варіативної складової навчального предмету «Трудове навчання», і вчителі шкіл мають широкий вибір для творчості.

Діти-інваліди навчаються не тільки майстерності традиційних народних ремесел, вони можуть «творити», відчують успішність, любов та повагу до традицій наших пращурів. Їхні роботи перемагають у багатьох фестивалях та конкурсах як обласних, так і всеукраїнських.

Ремеслу писанкарства я навчилась у засновника та президента Харківського клубу писанкарства Алли Павлівни Овчаренко, яка запропонувала відтворити колекцію писанок, зібрану в 1890 роках видатним етнографом Слобожанщини М.Ф. Сумцовим (ця колекція зберігається в Харківському історичному музеї, а в 1996 році до неї також додано подаровану клубом колекцію точних копій цих писанок). Рішення копіювати було прийнято, щоб зберегти для нащадків ці унікальні витвори народного мистецтва.

Працюючи у фондах історичного музею я мала змогу доторкнутися до історичних довідок, де знайшла відомості про такий вид творчості, як «монастирська писанка» – її виготовляли монахині православних монастирів до свята Великодня. Дерев'яні яйця обвалювалися у віск, прикрашалися бісером, мереживом та дарувалися прихожанам храму.

Саме відтворити цей забутий вид мистецтва стало моєю метою. Не все ладилось спочатку, бісер не приставав, доки не вивчила історичний побут та з'ясувала, що парафін стали використовувати пізніше, а для свічок у давнину використовували тільки бджолиний віск. Діти із задоволенням виконують бісерки-восковки. Ця діяльність надає такого потрібного душевного спокою і створює

магічні сувеніри, які є надзвичайним подарунком. До справи із задоволенням залучаються і батьки.

Оскільки зафіксованих експонатів монастирської писанки не збереглося, а тільки історичні згадки, тож орнаменти ми використовували з українських вишиванок. Однак нічого найкращого і немає. Також ми використовуємо іконки святих та православну символіку (*кольорова вкладка, 18-21*).

Із 2013 року я продовжила діло своєї вчительки та очолила Харківський клуб писанкарства, який об'єднує вчителів, керівників гуртків писанкарства Палаців дитячої та юнацької творчості міста Харків та Харківської області, міста Конотоп, викладачів недільних шкіл при храмах міста.

Члени клубу не тільки відроджують давню традицію писанкарства, вивчають символіку писанок на прикладі праці видатних етнографів М.Ф. Сумцова та С.К. Кульжинського, а й займаються реконструкцією писанок Харківської губернії, щоб учні нашого краю їх знали. З цією метою у цьому році член клубу Світлана Ходячих видала альбом «Писанки Харківської губернії» з історичною довідкою та кольоровими ілюстраціями відроджених писанок (автором яких і є Світлана). Ці ілюстрації використали для ще одного видання – розмальовки для молодших школярів «Слобожанські писанки» (автором є я – Наталія Кравченко).

До 20-річчя клубу та пам'яті його засновника Алли Павлівни Овчаренко в січні 2014 року вийшов ілюстрований альбом «Харківський міський клуб писанкарства», в якому можна познайомитися з біографією кожного члену клубу та його витворами. В альбомі надані електронні адреси усіх авторів. Зацікавлені читачі можуть звертатися до майстрів та, за бажанням, домовлятися про організацію майстер-шоу та майстер-класів із писанкарства. Цей альбом можна знайти в Харківській державній науковій бібліотеці ім. В.Г. Короленка, в Харківській міській спеціалізованій музично-театральній бібліотеці ім. К.С. Станіславського, бібліотеці Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна, у Харківському обласному організаційно-методичному центрі культури і мистецтва.

Спираючись на власний досвід, я впевнена, що сучасне покоління з великим задоволенням займається ремеслами. Саме займаючись практичною роботою ми оживляємо інтерес до набутих традицій нашої неньки України. Вивчаючи значення символів діти

створюють прекрасні витвори, дарують їх та бажають любові, добра та здоров'я.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. Изд. 3-е.-Спб.:Питер, 2001.–288 с.
 2. Бужина І.В. Гуманістичні відношення молодших школярів: сутність, досвід, закономірності. – Одеса: Маяк, 2001.
 3. Бех І.Д. Виховання особистості: У 2-х кн. Кн. І: Особистісно-орієнтований підхід: теоретико – технологічні засади: (Монографія). – К.: Либідь, 2003.– 208 с.
 4. Кульжинский С.К. Описание коллекции народных писанок. Всего 2219 рисунков (на основе собрания Лубенского музея Е.Н. Скаржинской) / Предисл. В.А. Макляка. – Харьков: «Издательство САГА»,2010. –176 с.
 5. Сковорода Г. Пізнай у собі людину. – Л., 1995.
 6. Сумцов М.Ф. Слобожане: історично-етнографічна розвідка-Х: Акта, 2002.–282 с.
-

М.М. Красиков,

кандидат філологічних наук, доцент
кафедри етики, естетики та історії культури
національного технічного університету
«Харківський політехнічний інститут»

директор Етнографічного музею «Слобожанські скарби»
ім. Г. Хоткевича НТУ «ХП», директор Харківської філії
Українського етнологічного центру Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України

ТВОРИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА У ЗІБРАННІ ЕТНОГРАФІЧНОГО МУЗЕЮ ІМЕНІ Г. ХОТКЕВИЧА НТУ «ХП»

Коли ми говоримо про декоративно-ужиткове мистецтво, маючи на увазі традиційну народну культуру, ми повинні усвідомлювати, що у селянській хаті у с е було ужитковим і водночас у с е – декоративним.

Будь-яка річ, якою користувався селянин, у першу чергу була ергономічною, зручною. Значна частина предметів побуту, інструментів виготовлялася або самим господарем, або його батьком, дідом, а одяг, рушники, килимки створювалися руками жіночої частини роду.

Усе робилося не «як для себе», а *для себе*. Кожна річ була презентантом не тільки її творця, а й вправності, вмінь та естетичних смаків усієї родини. Тому навіть стіл, лава, ослінчики завжди були і зручними, і по-своєму привабливими.

Один із таких **ослінчиків**, привезений нами з Бойківщини, демонструється у музеї «Слобожанські скарби». Таку річ надзвичайно приємно брати до рук. Вона міцна, форма її та розміри відповідають призначенню, адже на такому ослінчику сиділи не тільки діти, а й дорослі, виконуючи різні роботи, наприклад, доїння корови, перебирання овочів, лущення квасолі тощо.

Звичайнісінькі **рубелі** (у музеї їх близько 10) або **праники** (ми маємо столітнього «дідуса»), чи **прядки** (у нашій колекції 3 екземпляри, причому один доволі рідкісний – «лежак») теж справляють естетичне враження. Недарма подібні речі прикрашають вітрини деяких сучасних магазинів одягу чи інтер'єри ресторанів в

українському стилі, виконуючи суто декоративну функцію й водночас виступаючи як маркер етнічності.

На одному з рубелів майстер красиво вирізав дату (19 $\frac{24}{01}$ 01), на іншому зробив невеличкий орнамент, однак і без цього сама форма ручки і робочої частини стародавніх «прасок» приваблюють глядача своєю красою (згадаємо, що рубелі використовують як музичний інструмент деякі сільські ансамблі, і атрактивні можливості цих речей, а не тільки музичні впливають на свідомість реципієнтів).

Старі залізні **праски**, що у сільському побуті українців у ХІХ – першій половині ХХ ст. паралельно існували з рубелем і качалкою, завжди викликають захоплення екскурсантів – у першу чергу своєрідною величністю і граціозністю форми. Здається, вони плывуть по полотну, як кораблі.

Дерев'яні розписані **ложки** у експозиційній вітрині музею сприймаються відвідувачами як суто декоративні речі, але вони не просто прикрашали мисник, а відповідали своєму призначенню.

У музеї знаходяться 3 **ковганки** (салотовки), наймолодша з них (виготовлена у 1970-х рр.) прикрашена, за допомогою техніки випалювання, зображенням цибулини та часнику (*кольорова вкладка, 25*).

Пасківник використовується лише раз на рік – жінки та дівчата несуть у ньому писанки та крашанки для освячення на Великдень. Саме тому цей предмет обов'язково оздоблюється, часто – технікою випалювання. Ми маємо 2 експонати, виготовлені на початку ХХІ ст. 80-річним майстром у с. Космач на Косівщині.

Коромисло (як оздоблене, так і не оздоблене) завжди привертає увагу гостей музею своєю «лебединістю», виразністю форми. Три коромисла з нашої колекції були ретельно досліджені з художньої точки зору та у плані атрибуції і регіонально-історичної типології (як і глечик-«носатка», ляльки-«мотанки», крелевецькі рушники та деякі інші предмети) студентами Харківської державної академії дизайну та мистецтв під час етнографічної практики під керівництвом доцентів В.В. Тарасова та В.А. Сушко, результатом чого стали виступи на краєзнавчих конференціях та наукові публікації авторів досліджень (1; 6-8) Наприклад, на Третій міжнародній науково-практичній конференції молодих вчених «Пам'яткоохоронні традиції Слобожанщини» (28 вересня 2012 р.)

були виголошені доповіді: Афанасьєв О.С., Сушко В.А. «Бартка з колекції музею «Слобожанські скарби» ім. Г.М. Хоткевича НТУ «ХПІ»»; Костюкова В.В., Сушко В.А. «Прядка-лежак з колекції музею «Слобожанські скарби» ім. Г.М. Хоткевича НТУ «ХПІ»», Прошина Н.С., Сушко В.А. «Народна картина з колекції музею «Слобожанські скарби» ім. Г.М. Хоткевича НТУ «ХПІ» (спроба мистецтвознавчого аналізу)».

Семіотичний аналіз низки музейних предметів був нами зроблений у кількох статтях (2-5), однак про вироби з тіста та соломки там не йшлося.

У колекції музею зберігається кілька «**різок**», що прикрашали весільний стіл. Ось, наприклад, «різка» з смт Царичанка Дніпропетровської обл.; цей предмет тут називають «дивень». Він був нами придбаний у липні 2014 р. на ярмарку у м. Тростянець Сумської обл., де такі «різки» продавали поруч із пряниками, бубликами та печивом – просто як їстівний продукт. Це нове явище: наскільки нам відомо, у традиційному українському суспільстві ХІХ–ХХ ст. «різки» виготовляли виключно на весілля і лише як «окрасу» свята та *подарунок*.

«Різочка» – очеретина завдовжки 114 см, на яку накручене солодке тісто, так що утворюється довга спіраль із зазублинами (свого роду «пуп'яночками»); запікається вона у печі, а потім прикрашається вгорі паперовою кольоровою стрічкою. Ставлять «різки» букетом у велику макітру, наповнену зерном. Назву «дивень» ця річ виправдовує, як і рослина *дивина*, що іноді вимахує понад 2 метри, бо справді здається дивом. Ми спостерігали, як люди підходили до продавців і *д и в у в а л и с я* : «А що це таке?» І їм відповідали: «Дивень». Взагалі дивень – це символ міфічного «світового древа». Усе, що відбувається у його окрузі, – сакральне. Отже, таким чином освячується шлюб молодих. А ще цей артефакт – дуже виразний фалічний символ, і коли наприкінці весілля гостям роздають дивень, – це, зокрема, й побажання – «щоб стояло в кожній хаті!».

Неодмінним атрибутом весільного столу (як і весільних **рушників** (*кольорова вкладка*, 24), які також широко представлені у колекції музею) є **пташки**.

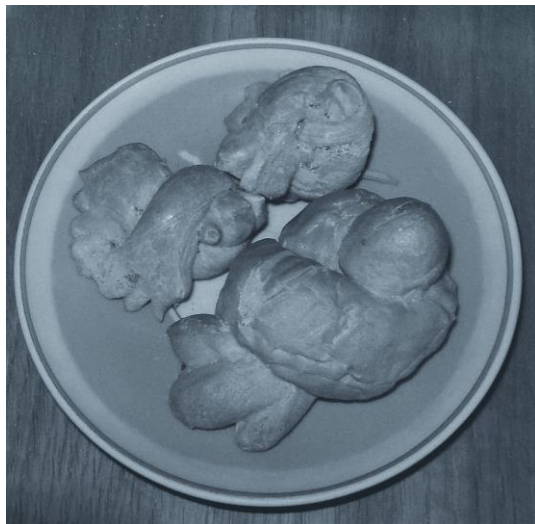


Фото 1. Жайворонки. Етнографічний музей «Слобожанські скарби»
ім. Г. Хоткевича НТУ «ХП»

Найчастіше вони прикрашають коровай, і їх зазвичай – голуб із голубкою, символ щасливого кохання і вірності. Однак у деяких регіонах пташок із тіста випікають окремо. У музеї знаходиться кілька весільних пташок із Полтавщини, які вражають як витонченістю форми, так і делікатністю розфарбування. Вони насаджуються на невелику (25–30 см) розгалужену гілочку (зазвичай вишневу) з загостреними кінчиками, а гілочка («деревце») ставиться у горщик (часто – з зерном) перед молодими.

Пташки – вісники богів, і вони несуть благословення небес новому подружжю. Є у музеї і слобожанські «жайворонки», яких випікають на свято 40 святих, а також малюнок «жайворонка» Галини Хоткевич та автограф нотаток доньки Гната Мартиновича про те, яких пташок робила щовесни її матуся у с. Високому на Харківщині у 1930-ті роки (фото 1).

Серед їстівних експонатів – кілька **сирних коників** різних розмірів (фото 2). Привезені вони були нами з с. Космач Косівського району Івано-Франківської області. Колись, за розповідями наших інформантів, такі коники виготовлялися виключно на Великдень, роздавали їх переважно дітям, як кажуть, «за простибі», «за Царство Небесне» померлих родичів, особливо дітей, однак сьогодні їх роблять майстрині (у Космачі цим понад 40 років займається Олена Кравчик) щодня – як сувеніри, як подарунки гостям на весіллі, як дитячі їстівні іграшки, як прикраси святкових

страв. Тут також, як і у випадку з дивнем, ми спостерігаємо *втрапу суто ритуальної функції*.



Фото 2. Сирний коник. Етнографічний музей «Слобожанські скарби»
ім. Г. Хоткевича НТУ «ХП»

Західно-українське декоративно-ужиткове мистецтво доповнює знаменита **косівська кераміка**, представлена **кахлями**-сувенірами (копіями тих, якими й досі прикрашають печі на Гуцульщині) і декоративним **блюдом** (настінною прикрасою) з виразними етнічними мотивами. Музей має й 4 зразки **слобожанських кахлів** з панських будинків 1-ої половини XIX ст., вишукані вазони і квіти на яких створюють тонкий блакитно-білий декор печі (*фото 3*).

Чимало в експозиції виробів із **соломки**. Серед них – «**обережек**», зроблений відомим майстром із м. Здолбунів Івано-Франківської області Миколою Огородником. Утилітарна функція цього предмету (підтримувати волосся) поєднується з апотропеїчною («магічне коло» повинне вберегти людину від зурочень й усякого іншого лиха), однак його естетична функція виступає хіба не домінантною, оскільки за призначенням «обережек» (авторська назва) – п р и к р а с а . Вишуканістю позначене й виконане тим же майстром з тонкої соломки **торохкальце** для забавляння малюка.



Фото 3. **Кахлі**. Харківщина. Етнографічний музей «Слобожанські скарби» ім. Г. Хоткевича НТУ «ХП»

«**Нерозлучники**» – також оберег, у даному випадку – родинного життя. Такі солом'яні фігурки чоловіка і жінки, що тримаються за руки, й зараз іноді презентують молодятam або молодому подружжю. За розмірами вони можуть бути різними, однак їм усім притаманний лаконізм виконання, як і **ляльці** із соломи – одноденній іграшці, яку мати робила за кілька хвилин для маленької дитини, беручи її з собою на поле.

Є у нас і вироби з **лози**, серед них – велике пасхальне різнобарвне яйце. Доволі репрезентативна й колекція **писанок** (як виконаних у традиційному дусі, так і цілком новаторських). Дуже цінними є роботи відомої харківської майстрині Світлани Ходячих (і її авторські, і копії слобожанських писанок XIX ст. з колекції М. Сумцова), Валерії Талашко, члена Клубу писанкарства ім. А. П. Овчаренко, студентки Харківської державної академії культури, а також шедеври космацьких писанкарів (дрібні геометризовані малюнки на характерному жовтогарячому тлі).

У колекції музею – 2 залізні **скрині** початку XX ст., вони також прикрашені: ритмічна геометризована орнаментика робить ці речі естетично привабливими.

У музеї є і колекція творів образотворчого мистецтва, однак вони у сільському житті мають не суто художнє значення (тобто призначення для споглядання у відриві від побуту), а саме декоративне (декоративно-ужиткове), оскільки споглядаються не спеціально на виставках, а лише у контексті інтер'єру хати. Гордістю музею є твір з умовною назвою «Сільська ідилія» невідомого автора початку ХХ ст. – прекрасний зразок «наївного малярства», так звана «**народна картинка**», а також робота самодіяльної художниці з с. Гонтів Яр на Валківщині Любові Миколаївни Ручки «Хата моя, біла хата, в цілому світі одна» (1997 р.) (*кольорова вкладка, 22-23*).

До творів декоративно-ужиткового мистецтва належать і високохудожні **керамічні роботи** знаного майстра, кераміста і графіка **Петра Мося**, що знаходяться в музеї з початку 1990-х років і прикрашають зараз кафедру етики, естетики та історії культури НТУ «ХП». Це великі **підсвічники** у вигляді фантастичних істот, що здаються персонажами українських казок та легенд.

Ми зробили далеко не повний огляд навіть найзначніших творів декоративно-ужиткового мистецтва, що містяться у зібранні музею «Слобожанські скарби», однак і вони достатньо виразно свідчать: *естетичне сприйняття світу – закон традиційної народної культури*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базелюк К.В. Господарське начиння Слобожанщини / К.В. Базелюк, В.В. Тарасов // Харьковский историко-археологический сборник. Вып. 8. – Х., 2011. – С. 113-116.
2. Красиков М.М. Від етнографічного до культурно-антропологічного музейництва / М.М. Красиков // Традиційна культура в умовах глобалізації: культурна ідентифікація та інформаційне суспільство: мат-ли наук.-практ. конф. 18-19 трав. 2012 р. – Х., 2012. – С. 90-96.
3. Красиков М.М. Культурний сенс навчального етнографічного музею / М. М. Красиков // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть: мат-ли Міжнар. конф. до 70-річчя ХДАК. – Х., 1999. – С. 94-98.
4. Красиков М.М. Семіотика побуту – шлях до розуміння культури (можливості етнографічного музею у вищій школі) / М.М. Красиков // Могилянські читання: зб. наук. пр.: Проблеми збереження та вивчення музейних пам'яток. Сучасний стан, новітні технології, перспективи. – К., 2011. – С. 515-518.
5. Красиков М.М. Этнографический музей: от музеефикации быта до сакрализации бытия // Методичні рекомендації Всеукраїнської наради

директорів обласних центрів народної творчості 16-18 вересня 2009 р. «Сучасні тенденції культури та державна і регіональна культурна політика». – Х., 2009. – С. 113-116.

6. Маценко Н.М. Атрибутивні та семіотичні змісти української традиційної ігрової ляльки («мотанки»): на матеріалі колекції музею НТУ «ХПІ» «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича / К. М. Маценко, В. В. Тарасов // Культурна спадщина Слобожанщини : зб. наук.-попул. ст. Вип. 24. Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток. – Х., 2011. – С. 325-327.

7. Маценко Н.М. Кролевецький рушник: атрибуція та компаративний аналіз / Н.М. Маценко, В.В. Тарасов // Харьковский историко-археологический сборник. Вып. 8 – Х., 2011. – С. 108-112.

8. Метельницька Д.Г. Глечик-«носатка» з колекції музею НТУ «ХПІ» «Слобожанські скарби» імені Г. Хоткевича : атрибуція та морфологічний аналіз / Д.Г. Метельницька, В. В. Тарасов // Там само. – С. 329-334.

С.М. Куделко,
кандидат історичних наук, професор,
директор Центру краєзнавства імені академіка П.Т. Тронька
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

О.І. Вовк,
заступник директора
Центру краєзнавства імені академіка П.Т. Тронька
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна

НАРОДНА МУЗИКА У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ КОМПОЗИТОРІВ ТА МУЗИКОЗНАВЦІВ ХАРКІВСЬКОГО КЛАСИЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Найстаріший на Сході України Харківський класичний університет, який незабаром відзначатиме 210-ту річницю функціонування, протягом усієї своєї історії відігравав роль провідного науково-освітнього та культурно-мистецького центру регіону. Університет по праву може пишатися багатьма своїми

викладачами, співробітниками та вихованцями, серед яких були не тільки науковці, що у славили свої імена в Україні та світі, а й талановиті літератори, художники, музиканти. Їхній хист вибував в університетському середовищі, але тим невичерпним джерелом, яке дарувало митцям наснагу, стала народна творчість. Недарма геніальний композитор М.І. Глінка зізнався: «Складає музику народ, а ми, художники, лише її аранжуємо» [6, с. 556].

Музичне мистецтво стало невід'ємною складовою університетського життя уже з моменту відкриття навчального закладу. Ще засновник Слобожанської вищої школи В.Н. Каразін (1773-1842) передбачав, що тут будуть викладатися так звані «вишукані мистецтва»: музика, малювання, танці, фехтування та інші [1, с. 322]. Не менший інтерес у першій половині XIX ст. – в епоху розквіту романтизму – в університетському середовищі та наближених до нього інтелігентських колах викликала народна творчість, насамперед, музично-пісенна.

Саме з цього часу взяла свій відлік фольклористика як наука. Одним із її фундаторів в Україні вважається вихованець історико-філологічного відділення Харківського університету М.А. Цертелєв (1790-1869), який із 1839 р. обіймав посаду помічника попечителя Харківського навчального округу. У 1819 р. він видав збірку «Спроба збирання старовинних малоросійських пісень», в якій уперше були надруковані зразки українських дум, а також став автором статей «Про народні малоросійські пісні» (1825 р.), «Про народні вірші» (1827 р.) та ін. [5, с. 633].

В історії розвитку української етнографії та фольклористики помітне місце належить харківській школі романтиків. Це літературне угруповання, до складу якого входили Л.І. Боровиковський, В.М. Забіла, А.Л. Метлинський, М.М. Петренко, І.І. Срезневський, О.Г. Шпигоцький та ін., діяло при університеті протягом 1820-х – 1840-х рр. Члени гуртка не лише збирали та публікували фольклорні матеріали, а й уміло використовували їх у своїй творчості. Недарма такі поезії, як «Дивлюсь я на небо» М.М. Петренка, «Не щебечи, соловейку» В.М. Забіли та ще багато інших, покладені на музику, зажили неабиякої слави та фактично стали народними піснями.

Одним із найвидатніших дослідників української етнографії та фольклору, зокрема, музичного, став випускник історико-філологічного відділення Харківського університету, один із провідних теоретиків міфологічної школи фольклористики

М.І. Костомаров (1817-1885). У таких своїх працях, як «Предания первоначальной русской летописи в соображениях с русскими народными преданиями в песнях, сказках и обычаях» (1871 р.), «Историческое значение южно-русского народного песенного творчества» (1872 р.) та інших він підходив до народної пісні як до історичного джерела, розглядав народну поезію як комплексне явище та займався проблемою з'ясування історичної достовірності фактів, що знаходили своє відображення у народнопісенній творчості [10, с. 14].

Послідовником та виразником ідей М.І. Костомарова в українській науці став визначний славіст, професор Харківського університету О.О. Потебня (1835-1891). Неоцінним досягненням в діяльності науковця стало те, що він аналізував тексти української народної творчості в загальноєвропейському контексті, хоча й з урахуванням специфічного національного колориту. Окремі його праці, такі як «Объяснение малорусских и сродных народных песен» (1882-1887 рр.), мають енциклопедичний характер та містять надзвичайно багатий матеріал для подальших мовознавчих та літературознавчих досліджень. Відзначимо, що О.О. Потебня займався не лише науковою інтерпретацією, а й безпосереднім збором слов'янського фольклору, свідченням чого є ґрунтовна збірка «Українські народні пісні в записах Олександра Потебні» (видаана у 1988 р.) [9, с. 5].

Пісенна творчість українського народу привертала увагу ще одного знаного етнографа та літературознавця, професора Харківського університету М.Ф. Сумцова (1854-1922). Як стверджував В. Фрадкін, науковець протягом свого тривалого творчого життя досліджував майже всі народнопісенні жанри, а саме – колядки, щедрівки, веснянки, купальські, русальні, жниварські, хрестинні, весільні, колискові, похоронні, жартівливі, сатиричні, п'яницькі, розбійницькі, рекрутські, козацькі, чумацькі, наймитські й заробітчанські пісні, думи, історичні пісні й балади [7, с. 259].

Але було б помилкою вважати, що український пісенний фольклор цікавив лише фахових етнографів та фольклористів. Він став основою для творчості багатьох професійних композиторів, імена яких були пов'язані з Харківським університетом. Народною музикою захоплювався професор Г. Г. Гесс де Кальве (1784 – після 1838), котрий виступав як піаніст та диригент і видав першу в Російській імперії книгу «Теория музыки...» (1818 р.). Серед

доробку митця – варіації для фортепіано на тему української народної пісні «Як сказала матуся» (бл. 1815 р.) [5, с. 229].

К.П. Вільбоа (1817–1882), який читав в університеті лекції з теорії та історії музики, написав музику для низки популярних свого часу пісень та романсів; виступив автором опер «Тарас Бульба», «Цыганка» тощо, в яких активно використовував елементи усної народнопісенної творчості [5, с. 117]. Випускник фізико-математичного факультету університету композитор П.П. Сокальський (1832-1887) багато уваги приділяв обробці народних пісень, став автором праці «Руська народна музика: російська й українська у її будові, мелодичній і ритмічній відмінності від основ сучасної гармонічної музики» (1888) [2, с. 179].

Племінник П.П. Сокальського, теж вихованець Харківського університету В.І. Сокальський (1863-1919), продовжив сімейну традицію та став композитором і музичним критиком. Серед інших творів композитора привертає увагу сюїта для великого оркестру «Зліт соколів слов'янських» (прем'єра відбулася 27 березня 1908 року в Харкові), написана до зльоту всеслов'янської спортивної організації «Сокіл» у Чехії. Сюїта складалася з 6 частин: «Сокіл чеський», «Сокіл російський», «Сокіл білоруський», «Сокіл український», «Сокіл польський», «Сокіл сербо-хорватський», які несуть на собі відбиток народнопісенних традицій тих народів, яким присвячені [4, с. 195].

На фізико-математичному факультеті Харківського університету навчався засновник української класичної музики М.В. Лисенко (1842-1912). Композитор здійснив обробку понад 600 українських народних пісень для хору та народного виконання, а також неодноразово використовував пісенні мотиви для своїх опер, симфоній, вокально-симфонічних творів. Окрім того, він проявив себе і як етнограф, ставши автором розвідок: «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем» (1874), «Народні музичні інструменти на Вкраїні» (1894) тощо. Діяльність М.В. Лисенка справила значний вплив на становлення вітчизняної музичної фольклористики та сприяла пробудженню інтересу наукових кіл та громадськості до української мелодії [2, с. 115-116]. Харківський університет в усі часи з великою повагою ставився до «сонця української музики», а Харківське історико-філологічне товариство свого часу заснувало на його честь фонд «За твори з української етнографії у зв'язку з народним співом і музикою».

Випускник історико-філологічного факультету В.П. Ступницький (1879-1945) також усявився не тільки як диригент і композитор, але й як етнограф. Він увійшов у історію українського етномузикознавства як перший збирач фольклору Лівобережжя України, що використовував фонограф для запису народних пісень. В.П. Ступницький одним із перших почав викладати історію слобідської української народної пісні, а в 1920-ті рр., після революції, був учителем музичної студії Харківського інституту народної освіти імені О.О. Потебні. Він виступив автором оригінальних обробок народних пісень, підготував і видав збірки: «Сборник народных песен для женского или детского хора» (1916), «Слобожанські народні пісні для школи» (1928), «Пісні Слобідської України» (1929) та ін. [2, с. 190].

Вже після революції 1917 р. на юридичному факультеті університету деякий час навчався композитор І. Дунаєвський – народний артист РРФСР (1950), двічі лауреат Державної премії СРСР (1941, 1951), один із зачинателів та найвідоміших авторів радянської масової пісні та оперети, новатор у сфері легкої музики [2, с. 66]. Фахівці визнають, що на творчість композитора в значній мірі вплинула мелодика українських народних пісень, які він чув з самого малку (адже народився в містечку Лохвиця, що на Полтавщині) і любов до яких проніс крізь усе життя.

Відомо, що у 1930-х рр. І.О. Дунаєвський написав оркестрові варіації на тему наспіву «Ой, що то за шум», «Украинскую рапсодию» для естрадної вистави «Джаз на повороті», а також музику до кінофільму «Богатая невеста» (1937 р.), що за своєю мелодичною будовою наближалася до українського фольклору. У роки Великої Вітчизняної війни він займався обробками для хору таких народних пісень, як «Жниці», «Добрий вечір, дівчино» тощо. Оперета повоєнного часу «Сын клоуна» також містить чимало музичних епізодів, що ґрунтуються на інтонаціях українських народних пісень [8, с. 95].

Вихованець Харківського університету О.С. Чишко (1895-1976) став не лише видатним оперним співаком, першим виконавцем партії Кобзаря в опері М.В. Лисенка «Тарас Бульба» (1924), але й виявив себе як композитор, автор восьми опер, творів для симфонічного оркестру, романсів тощо. Ним було здійснено обробку більш ніж 160 пісень українського, російського, казахського, узбецького та інших народів [5, с. 634].

Деякий час навчався на філологічному факультеті Харківського університету майбутній композитор М.В. Кармінський (1930-1995). Елементи українського музичного фольклору можна почути в його опері «Буковинці», «Українській сюїті» тощо [5, с. 288].

Вихованцем філологічного факультету Харківського університету був знаний кобзарознавець і фольклорист, кандидат філологічних наук Г. Нудьга (1913-1994). Він є автором праць «Український поетичний епос (Думи)», «Українська дума і пісня в світі», що, як вважають фахівці, увійшли до вітчизняної наукової класики другої половини ХХ ст. [3, с. 674].

Традиції збору, вивчення та творчої інтерпретації музичного фольклору, закладені в Харківському національному університеті імені В.Н. Каразіна, розвиваються і нині. Сподіваємося, що на скрижальх університетської історії буде записано ще не одне ім'я людей, які своєю натхненною подвижницькою працею зберігатимуть для нащадків неоціненне багатство української народнопісенної творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болебрух А. Г. Василь Назарович Каразін (1773-1842) / А.Г. Болебрух, С.М. Куделко, А.В. Хрідочкін. – Х. : Авто-Енергія, 2005. – 348 с.
2. Вихованці Харківського університету. Біобібліогр. довідник / Автори-укладачі : Б.П. Зайцев [та ін.]. – Х. : Авто-Енергія, 2004. – 250 с.
3. Дмитренко М. Григорій Нудьга і стан української фольклористики останнього двадцятиліття / М. Дмитренко // Народознавчі зошити. – 2013. – №4(112). – С. 674-678.
4. Історія української музики: в 6 т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. — Т. 3: Кінець XIX – початок ХХ ст. / [Ред. кол. М. Загайкевич, А. Калениченко, Н. Семененко]. – К. : Наукова думка, 1990. – 424 с.
5. Мистецтво України. Біографічний довідник / Упоряд. : А.В. Кудрицький, М.Г. Лабінський; За ред. А.В. Кудрицького. – К.: Українська енциклопедія імені М.П. Бажана, 1997. – 700 с.
6. Мысли и изречения / Сост. С.Х. Карин. – Алма-Ата : Казах. госуд. изд-во, 1964. – 792 с.
7. Фрадкін В. Спадщина Миколи Сумцова / В. Фрадкін // Сумцов М. Ф. Слобожане : історико-етнографічна розвідка / Упоряд. і прим. М.М. Красикова. – Х. : Акта, 2002. – С. 259-278.

8. Шафер Н. Дунаевский сегодня / Н. Шафер. – М.: Сов. композитор, 1988. – 352 с.

9. Широкопад Ф.Х. Олександр Опанасович Потебня / Ф.Х. Широкопад // Олександр Опанасович Потебня: (До 170-річчя з дня народження): Біобібліогр. покажч. / Уклад.: В. Ю. Франчук, Ф.Х. Широкопад, Ю.Ю. Полякова. — Х.: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2005. — С. 3-8.

10. Яценко М.Т. М.І. Костомаров – фольклорист і літературознавець / М.Т. Яценко // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / Упоряд. і прим. І.П. Бетко [та ін.]. – К.: Либідь, 1994. – С. 5-43.

І.Р. Куровська,
кандидат мистецтвознавства
Кримський гуманітарний університет
(м. Ялта)

**КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НАРОДНОЇ КАПЕЛИ
БАНДУРИСТОК ІМЕНІ СТЕПАНА РУДАНСЬКОГО
КРИМСЬКОГО ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
(до 50-річного ювілею колективу)**

*«Моя капела – моя біографія!»
О. Нирко*

У полікультурному середовищі Криму, серед багатьох народних традицій, мистецтво кобзарів та бандуристів займає чільне місце. Це підтверджують дослідження джерел (історичних, фольклорних, краєзнавчих) та архівних матеріалів, перш за все Музею кобзарства Криму та Кубані Кримського гуманітарного університету (м. Ялта), створеного визначним кобзарознавцем Олексієм Нирком.

У другій половині ХХ століття на території півострова існувала велика кількість колективів бандуристів, серед них капели: Джанкойського районного будинку культури (художній керівник –

М. Ковальський), Кримського педагогічного інституту ім. М. Фрунзе (м. Сімферополь, художній керівник – В. Сухенко), Феодосійського міського Будинку культури (художній керівник – В. Хелемеля), Будинку культури с. Амурське Красногвардійського району (засновниця капели – Е. Абдрашидова, художній керівник і хормейстер капели – І. Кірьянчук), капела бандуристок «Вербиченька» с. Михайлівка Нижньогірського району (засновниця капели і багаторічний керівник – Н. Якса, з 1998 р. – О. Котілевець). На південному узбережжі Криму – капела бандуристок Ялтинського педагогічного училища (нині Кримський гуманітарний університет). У вересні 2014 р. колективу виповнюється 50 років творчої діяльності. Перший виступ капели відбувся в Ялтинському театрі ім. А. Чехова 26 вересня 1964 року (*фото 1*).

Фото 1.



Ялтинська Народна самодіяльна капела бандуристок ім. С. Руданського була заснована 26 вересня 1964 р. педагогом-бандуристом **Олексієм Федоровичем Нирком** (1926–2005 рр.), відмінником народної освіти (1973 р.), заслуженим працівником культури України (1993 р.).

Учасники колективу виховувались керівником на *принципах кобзарської традиції*: «Кобзарський патріотизм – це любов до бандури, рідної мови, народної пісні й культури; і лежить вона в

основі основ кобзарського мистецтва. Природа самого кобзарського мистецтва спонукає до його опанування!» («Культура і життя» від 17.12.1981 р.). Із того часу педагог міцно пов'язував своє життя з колективом, наголошуючи: «Моя капела – моя біографія!», розуміючи, що популяризація української народної пісні слугуватиме розвитку української культури регіону (паралельно шукав докази існування українських аматорських та професійних театральних колективів, української бібліотеки в Ялті, досліджував творчі біографії кримських кобзарів та бандуристів, збирав експонати для майбутнього музею кобзарства).

Підвищення професійного рівня виконавства капели було наступним завданням педагога: «З перших днів кобзарювання я строго впроваджував професіоналізацію самодіяльного кобзарського мистецтва як в галузі гри та співу, так в акторській виразності» (з архівних матеріалів Музею кобзарства Криму та Кубані). З першого року існування і до сьогодні капела ім. С. Руданського визначає *рівень професійності* серед колективів бандуристів Криму. Особливу увагу О. Нирко приділяв вихованню та розкриттю індивідуальних особливостей виконавського стилю кобзарів В. Кириленка, О. Кіндрачука, В. Котлинського, які починали свій шлях як учасники капели ім. С. Руданського.

Проблемі професіоналізації виконавства сприяла плеяда хормейстерів капели: Галина Бужкова, Олександр Долинський, Людмила Горбунова, Катерина Гуцаленко, Леонтій Куц, Мирослав Проданюк, Марина Флоріна, Віктор Андрющенко; Анна Комарова-Лаба (випускниця Ташкентської консерваторії (1983 р.), працювала хормейстером 12 років); з 2002 р. – І. Шинтяпіна; концертмейстери – Олена Богинич, Валерія Федоренко, Олена Беляєва, Олександра Семиліт, Ольга Стаднік та ін.

Культурно-просвітницькій, громадській та концертно-виконавській діяльності капели О. Нирко приділяв чималу увагу: «Насамперед, капеляни беруть участь у численних концертах педагогічного училища. Їх слухають педагоги, технічно-обслуговуючий персонал і понад 600 студентів – майбутніх викладачів, які після закінчення училища роз'їжджаються по всьому Криму та за його межі й везуть із собою повагу і любов до кобзарського мистецтва. Концерти значною мірою сприяють формуванню світогляду і художніх смаків учнів міських загальноосвітніх шкіл та дитячих установ. Концерти капели проходили неодноразово майже в усіх санаторіях, будинках

відпочинку та пансіонатах Південного берега Криму від Алушти до Фороса, завдяки чому кобзарське мистецтво пропагувалося не лише серед студентів та місцевих жителів, але й серед громадян, які приїжджають в Крим з усіх кінців нашої Великої Вітчизни» (з архівних матеріалів Музею кобзарства Криму та Кубані).

Капела є одним із провідних мистецьких самодіяльних колективів України. Вона неодноразово брала участь у численних міських, республіканських, всеукраїнських оглядах художньої самодіяльності, виступала на міжнародних фольклорних фестивалях-конкурсах, наприклад: 1967 р. – Республіканський огляд художньої самодіяльності педагогічних інститутів та педагогічних училищ (Київ); 1983 р. – виступ капели перед учасниками Всесвітнього з'їзду славістів; 1986 р. – концерти на виставці досягнень народного господарства; 1989 р. – Канів-Київ: республіканський конкурс, присвячений 175-й річниці від дня народження Т. Шевченка; 1996 р. – вшанування Незалежності України. У 1989 р. відбулися виступи в Білорусії (Брест); у 1993 р. – концертні виступи в Москві: українське посольство, Кремлівський палац, м. Жуковський; 1979 р.: – фольклорні фестивалі: Ніцца, Шато-Гомберг (Франція); 1993 р. – в Угорщині, 1996 р. – у Польщі. Малі групи й солісти капели концертували у Греції, Туреччині, Югославії.

Як колективний член товариства «Україна», бандуристи постійно демонстрували своє мистецтво перед українською та іноземними аудиторіями; багаторазово виступали на радіо та телебаченні, в тому числі й закордонному.

Капела нагороджена 5-ма золотими, однією срібною та декількома пам'ятними медалями; має понад 120 грамот і дипломів. Постановою Президії Української республіканської Ради профспілок від 10.06.1970 р. їй присвоєно почесне звання **«Народна»**.

Після смерті О.Ф. Нирка (1926-2005) художнім керівником та хормейстером капели стала кандидат педагогічних наук, доцент Кримського гуманітарного університету – І.В. Шинтяпіна; педагогом-бандуристом – кандидат мистецтвознавства – І.Р. Куровська (кольорова вкладка, 42).

Традиційно репертуар капели складається з інструментально-хорових та інструментальних творів, серед яких домінує українська народна пісня всіх жанрів: від історичних до жартівливих, в обробці як сучасних композиторів, так і композиторів-класиків. Своє місце в репертуарному списку знаходять твори вітчизняної та світової класики.

Капела продовжує традицію концертних та фестивальних виступів. Прикладом можуть слугувати фестивалі та конкурси останніх років: «СТРУНИ ВІЧНОСТІ» – Всеукраїнський Фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва (м. Вінниця, 2010 р.); «ДЗВЕНИ, БАНДУРО!» – Х Міжнародний фестиваль (м. Дніпропетровськ, 2010 р.); «ВЕЛИКА КОЛЯДА» – Різдвяний фестиваль (м. Львів, 2011, 2013 рр.); «МУЗИКА НАРОДІВ КРИМУ» – Міжнародні фестивалі (м. Феодосія, 2010, 2012 рр.); ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ім. О. Вересая (2009 р.); ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС БАНДУРИСТІВ-КОМПОЗИТОРІВ (м. Чернігів, 2012 р.) та багато інших.

На базі Кримського гуманітарного університету продовжується ґрунтовна робота з підготовки та проведення Фестивалю бандурного мистецтва «Дзвени, бандуро!» ім. Олексія Нирка, започаткованого ним у 1993 р. Зусиллями учасниць капели та їх керівників у складних суспільних умовах були проведені ХХІ (10-12 травня 2013 р.) та ХХІІ (31 травня 2014 р.) Фестивалі бандурного мистецтва.

Можна впевнено стверджувати, що діяльність Ялтинської капели бандуристок сприяє збереженню та розвитку української культури на теренах півострову, а також є продовженням невмирущої справи невтомого Учителя – Олексія Федоровича Нирка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Долгов М. Олексій Нирко скликає кобзарство до Ялти / М. Долгов // Бористен. – 2005. – №7. – С. 13.
2. Жеплинський Б. Кобзарськими стежинами / Б. Жеплинський. – Львів, 2002. – 278 с.
3. Куровська І.Р. Видатні постаті бандуристів Криму (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) // Видатні постаті науки, культури і освіти України: Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 30-31 жовтня 2008 р. – К. : ДАККіМ, 2008. – С. 233-236.
4. Куровська І. Слово про вчителя // Современные проблемы музыкальной педагогики и исполнительства: сб. ст. – Ялта: РИО КГУ, 2006. – Вып. 1. – С. 43-47.
5. Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані: навч. посіб. (хрестоматійне вид.) для студ. ВНЗ [Упор., ред., передм. Н. Сулій]. – Київ : Просвіта, 2008. – 480 с.

І.О. Ларіна,

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
музично-теоретичної та художньої підготовки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

Ю.В. Доля

викладач кафедри
музично-теоретичної та художньої підготовки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕГРАЦІЙНОГО ПІДХОДУ У ВИКЛАДАННІ ПРОФЕСІЙНО ОРІЄНТОВАНИХ ДИСЦИПЛІН У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ДОШКІЛЬНИХ ПРАЦІВНИКІВ

Однією з найважливіших проблем вищих педагогічних навчальних закладів є проблема якісної підготовки нової генерації фахівців, які відповідатимуть постійно зростаючим вимогам сьогодення. В зв'язку з цим виникає потреба в розробці навчальних програм на основі *інтеграції* фундаментальної і фахової підготовки майбутніх педагогів. Такі програми сприятимуть удосконаленню вищої педагогічної освіти, а головне – забезпечуватимуть формування професійної компетентності випускників на довготривалу перспективу, їхньою професійною мобільністю та конкурентоспроможністю на ринку праці.

Важливою особливістю викладання професійно орієнтованих та інших дисциплін на факультеті мистецтв та дошкільної освіти ХНПУ імені Г.С. Сковороди є інтеграційний підхід.

Інтеграцію можна трактувати як процес і результат взаємозв'язку окремих структурних елементів змісту навчання, що приводить до оптимізації зв'язків між ними та об'єднання цих елементів у єдину систему. Зазначимо, що процес інтеграції являє собою не механічне поєднання окремих елементів, а якісно новий рівень їх взаємодії.

Інтеграційний підхід в організації навчально-виховного процесу передбачає взаємоузгодження навчальних дисциплін за змістом, завданнями, методами та формами роботи. Інтеграція може здійснюватися різними способами згідно відповідних критеріїв.

Розробка інтегрованого змісту навчального процесу на факультеті мистецтв та дошкільної освіти здійснювалася на основі системного аналізу всіх передбачених навчальним планом дисциплін. Розглянемо це на прикладі професійної підготовки майбутніх педагогічних працівників дошкільних навчальних закладів, зокрема, розробку інтеграційного планування навчально-виховного процесу у викладанні дисциплін художньо-естетичного циклу. Таке планування передбачає взаємоузгодження останніх за змістом, а також визначає ієрархію дисциплін, провідне місце серед яких посідає курс методики музичного виховання дітей дошкільного віку.

Особливістю інтеграційного підходу до викладання дисциплін художньо-естетичного циклу є спирання на блочно-тематичне планування освітньо-виховного процесу з музично-естетичного розвитку згідно чинних програм для ДНЗ. Зміст тематичних блоків, пов'язані з ними види музичної діяльності, форми та методи музично-виховної роботи з дошкільниками мають ґрунтовно та всебічно висвітлюватися у ході викладання різних дисциплін. Такий підхід забезпечуватиме сформованість готовності майбутніх фахівців здійснювати керування мистецькою діяльністю дошкільників за принципом інтеграції, який передбачає гармонійне поєднання у навчально-виховній роботі з дітьми різних видів художньо-естетичної діяльності: музикування, малювання, ліплення, аплікації, конструювання, художньої праці та нових видів образотворчої діяльності, мімічних та пантомімічних вправ тощо.

Саме таким чином створено комплекс програм дисциплін художньо-естетичного циклу. Зміст кожної з цих програм повністю узгоджений зі змістом усіх інших дисциплін циклу. Покажемо це на прикладі інтеграційних зв'язків курсу «Основи музичного виховання» з такими дисциплінами та спецкурсами:

- **теорія і методика музичного виховання, сучасні технології музично-естетичного розвитку дитини, музично-ритмічне виховання дітей дошкільного віку** (опанування методами і прийомами музичного виховання та розвитку дошкільників);
- **співи та музична література, формування голосової культури у майбутніх вихователів** (формування вокально-мовленнєвих навичок, сприяння розвитку вмінь з формування співочих навичок у дітей, уміння інтонаційно правильно співати з інструментальним супроводом, оволодіння прийомами керування дитячим співом, вивчення дитячих пісень з репертуару ДНЗ);

- **українське мистецтво в історичному вимірі, дитяча музична література з практикумом, дитячий національний фольклор** (формування системних уявлень щодо музичного мистецтва в цілому та музики, яку доцільно використовувати у музично-педагогічній роботі з дітьми, у тому числі музики, створеної спеціально для дітей, ознайомлення з кращими зразками музичного мистецтва як класичного, так і народного, виховання естетичного ставлення до музики та музичної діяльності);

- **основи образотворчого мистецтва і методики керівництва образотворчою діяльністю дітей, художньо-естетичне виховання дітей засобами літератури, підготовка вистав у дитячих закладах, мистецтво українського народного обряду, естетичне виховання засобами арт-педагогіки, дитяча творчість** (інтегрування знань та вмінь студентів із різних дисциплін художньо-естетичного циклу, формування власного бачення проблем взаємозв'язку та взаємовпливу мистецтв і педагогіки).

Наприкінці зазначимо, що при застосуванні інтеграційного підходу до професійно орієнтованих дисциплін провідну роль відіграє ефективна організація педагогічної практики студентів.

Таким чином, інтеграційний підхід до викладання професійно орієнтованих дисциплін, що здійснюється на факультеті мистецтв та дошкільної освіти, дозволяє суттєво полегшити професійну адаптацію майбутніх фахівців на робочому місці та максимально наблизити їх до реалій сучасного навчального закладу.

П.Ю. Леньо,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри історії України
Ужгородського національного університету

ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОГО ЛОЖКАРСТВА УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ

Ложки є неодмінним атрибутом нашого побуту. Тепер простіше купити готовий заводський виріб, однак ще в середині ХХ століття на Закарпатті були поширені ложки ручної роботи. Їх робили переважно з дерева (з глини та металу рідко), оскільки це найбільш доступний та легкий для обробки матеріал, а крім того дерев'яною ложкою важко обпектися, на відміну від металевої. Ложки використовували для практичних потреб, але вони виконували й певні обрядові функції.

У середині 1950-х рр. у Закарпатті, під керівництвом відомого філолога Й. Дзензелівського, було зібрано матеріал, який ліг у основу першого тому відомого лінгвістичного атласу [1]. У ньому знаходимо картографічну локалізацію назв, які побутували на той момент. Згідно атласу, українці використовували такі три варіанти як: «ложка», «лижка / лижга», «іжиця / ужиця» [1, с. 151-152]. Як показують наші польові матеріали (у статті використані польові матеріали автора, зібрані в Закарпатській області у 2013-2014 рр. Автор вдячний за інформацію з Перечинського району та фотографії, якими поділився етнограф В. Король), через 55-60 років після узагальнень Й. Дзензелівського, згадані назви продовжують існувати в селах області і донині, щоправда, перший, тобто літературний варіант назви, вживається частіше.

На території краю в першій половині ХХ ст. ложкарство, зазвичай, було домашнім заняттям, не орієнтованим на масове товарне виробництво. Цією справою займалися умільці по дереву, які передавали свої навички дітям / внукам чи учням. Однак, ложки могли робити й самоуки, а ложкарство існувати у вигляді хобі. Ложки виготовляли у тій кількості, яка була потрібна для власних потреб, у подарунок чи на замовлення сусідів і родичів, на продаж односельчанам чи зрідка в сусіднє село. Іноді ложки могли повезти на ярмарок, однак, як засвідчують інформатори різних куточків Закарпаття, це траплялося рідко. Інколи ложки були привізним

товаром. Зокрема, у с. Богдан на Рахівщині гуцули часто купували їх у бойків Івано-Франківщини, які приходили торгувати з-за перевалу. Там же ми почули, що місцеві євреї оптом скуповували / замовляли ложки для асортименту в своїх крамницях.

Стосовно ж товарного виробництва дерев'яного посуду, то цю нішу традиційно займали місцеві волохи (цигани, що переселилися з Румунії). Зафіксовано два випадки, що ложкарство було і є основним засобом для існування великої родини. По перше, це волохи із села Довге (Іршавський р-н), яких там називають «токарі». Вони виробляють дерев'яні корита, ложки та інший посуд. По друге, змішана українсько-волошська община з с. Сімери (Перечинський р-н), члени якої видовбували різні вироби із дерева (у т.ч. ложки), якими раніше забезпечували всю Турянську долину (19 сіл) і далеко за її межами. На ринках, ярмарках вони ходили із своїм товаром вигукуючи «тяльки, ложки, варіхи» (*Тялька – це видовбана із дерева невелика посудина типу маленької миски (фото 1)*). Відповідно до такої реклами за ними закріпилася назва – «тялькаші». Їх називали також ложкарі або ложечники. Останні дві назви були поширені й у інших частинах області.

Фото 1. Тялька



Асортимент залежав від практичної потреби. Були ложки різних розмірів для харчування, окремо фігурували більші чи менші варіхи для приготування їжі (*фото 2*). Можна згадати також про розливні ополоники різних розмірів, які у долинян називалися спелачки / спилачки, тобто ті, якими спеляють / спилають рідкі блюда (*Тут простежується вплив германських мов на місцевий діалект, де взагалі багато запозичених слів. Зокрема, згадана спелачка, якою наклабують суп походить імовірно від англ. «to spell»*

– насипати, розсипати. Можна навести інші приклади, велосипед – біцигль (англ. «bicycle»), зонтик – амбрела (англ. «umbrella»). У господарстві були ложки, якими готували їжу для худоби. Гуцули-пастухи в своєму побуті використовували пасовиські ложки з довгою ручкою, що дозволяло безпечно готувати їжу над багаттям.

Фото 2. Варіхи з липи



Матеріал для ложок обирали з поширеної в певній місцевості деревини. Частіше брали дерево м'яких порід (легше обробляти, видовбувати): липу, грушу, тополь, жереп (сосну), смереку, ялицю, трепету (осику), ясен, іноді вільху. Зрідка могли брати і складніший для обробітку матеріал – ялівець, явір, бук. Заборонялося виготовляти ложки з «нечистого» дерева – верби (так само як і готувати їжу на багатті з неї). Хорошою вважалася ложка із тополі – міцна та легка. Відігравали свою роль смакові уподобання. Наприклад, гуцули з м. Рахова та с. Богдана чи жителі Турянської долини не любили ложки з вільхи, бо вони «гірчили», тобто додавали гіркуватий присмак. Із липи чи осики гуцули старалися не робити, бо ті були недовговічними. Для своїх виробів вони могли обирати бук, клен або явір. Із жерепа (сосни) гуцули отримували «...жовту, запахну ложку» [4, с. 247].

Матеріал заготовляли залежно від особливостей деревини та сезону. Із дерева одразу знімали кору, поки не присохла, і залишали сушити у вигляді брусків потрібної форми та розміру. Заготовляли в різні пори року, що відображалось на функціональності виробу, наприклад, ложка із зимової сировини була міцніша від тої, що заготовлювалася влітку чи восени. Тополлю радили брати «...восени,

коли останнє листя впаде». Зокрема, у Турянській долині віддавали перевагу дереву, яке «заснуло» (пізно восени або взимку). У деяких місцевостях матеріал збирали влітку, зокрема, в селі Тарасівка / Терешул (Тячівський р-н), таким чином, брали ялицю, тополь. Там само зустрілося єдине свідчення, що ложки робили з верби, яку нарізали весною. Гуцули Рахівщини матеріал для ложок спеціально не шукали, але у процесі вирубування лісу могли відкласти кілька підходящих ковбушків / ковбичок (невеликих полін) на заготовки.

Виготовляли ложки у себе вдома, майстерні або в шопі (сараї), як правило взимку. Серед основних інструментів – пила, сокира, ножі та різці різної форми. Інструменти замовляли у місцевих ковалів, які обмінювали на продукти харчування або виготовляли власноруч, якщо не мали чим оплатити виріб коваля. У своїй «Гуцульщині» В. Шухевич вмістив малюнок різця, що використовували у ложкарстві [4, с. 247]. Такі різці, що нагадують формою тоненький серп із дерев'яною ручкою, за згадкою інформаторів, використовували до 1960-70-х років, після чого до них додалися та витіснили фабричні інструменти (стамески, токарний станок і ін.).

Закарпатські ложки мали переважно овальну та зрідка круглу форму. В цитованій праці «Гуцульщина» у параграфі «Ложкарство» В. Шухевич відтворив у малюнках процес вирізування ложки з бруска дерева та визначив її частини: «їдало» (черпак) та «фіст» (держак) [4, с. 247], щоправда на Закарпатті ці назви нам не зустрічалися. Згідно свідчень інформаторів, дерев'яні ложки якимись кольорами чи візерунками не прикрашалися, на відміну від тих ложок, які привозили на продаж бойки. Відсутність будь-якого місцевого декору показують і матеріали фондів Закарпатського музею народної архітектури та побуту. Однак відомий етнограф М.П. Тиводар у приватній бесіді згадував, що у 1960-70-х рр. він спостерігав, як гуцули-пастухи на полонинах Рахівщини вирізьблювати та випалювати візерунки на ручках пасовиських ложок. Щоправда, навіть тоді це вже було механічне повторення традиції, тобто символічного значення тих візерунків ніхто розтлумачити не міг. Таким чином, можна припустити, що традиція декорування ложок колись була поширена, однак із часом утратила побутування.

Попри фрагментарність свідчень, варто згадати інформацію про обрядову роль ложок. Зокрема, Р.Ф. Кайндль згадує, що перед

вживанням кулеші гуцули витискали на ній ложкою хрещатий знак, що зустрічається й у спогадах наших респондентів [2, с. 64]. Цікаві елементи обрядів зафіксовані у Перечинському р-ні. У с. Раково на Святий Вечір вранці, мати хлопчика, який мочиться в ліжку, давала йому варіху і посилала до сусідки по сіль. Побачивши такого позичальника жінка брала варіху і легенько вдаряла нею по «причинному місцю» зі словами *«доки будеш сикати (тобто мочитися) в постіль?!»*. За повір'ям, після таких дій він більше не дзюрив у ліжку. Серед заборон, що стосувалися періоду вагітності, жінкам у с. Турья Пасіка не рекомендувалося куштувати страву варіхою, а тим більше їсти нею, бо у дитини буде великий рот. Є свідчення звідти ж і про спроби активного негативного впливу, – під час весілля недоброчливці могли нашкодити молодятим. Вони брали воду в горня чи якусь іншу посудину і лили її на ложечник (висяча підставка з отворами для ложок. Із інформацією про ложечники можна познайомитися у статті М. Станкевича [3, с. 719]) з якого попередньо вийняли всі або стільки ложок, скільки бажали молодятим дівчат і примовляли *«...бисьте мали тільки дівочок, як в ложичнику дірочок!»*. Цими діями намагалися накликати зачаття більшої кількості дівчаток, народження яких із економічних мотивів було не таке бажане, як хлопчиків. Роль ложки в традиційній культурі українців Закарпаття зафіксувала й фольклорна мудрість, зокрема приказки : *«Суха ложка рот дуре»*, *«Затопив би го в ложці води»*, *«У восени ложка дожджу – мирка болота, а у літі мирка води – лошка болота»* та інші [1, с. 151].

Ложкарство в Закарпатті має давні традиції, однак, більш практичні фабричні металеві ложки, починаючи з міжвоєнного чехословацького періоду, починають поступово та неухильно витіснити з ужитку дерев'яні. Що ж до сучасності, то на початку ХХІ ст. аутентичні ложки можна зустріти хіба у родичів похилого віку та музеях. На Закарпатті виготовляють дерев'яні ложки, які реалізують у якості сувенірів у місцях етнотуризму, на етнофестивалях та ярмарках. При їх виготовленні часто використовують, насамперед, дешевий та доступний матеріал, у тому числі табуйовану раніше «нечисту» вербу. Із значної кількості різних дерев'яних ложок, які раніше зустрічали в побуті закарпатців, наразі масово використовують тільки «варіхи», які виготовляють місцеві волохи.

Таким чином, помітно, що традиції ложкарства, на жаль, майже втрачені. Оскільки пам'ять інформаторів зберегла не надто

багато відомостей, перед нами постає фактично тільки утилітарний погляд на традиційне ложкарство, хоча уривчасті відомості про обрядову культуру з польових матеріалів та інформація з книги В. Шухевича чи Р. Кайндля дають підстави вважати, що роль ложки в традиційній культурі не вичерпувалася тільки практичними потребами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дзендзелівський Й.О. Лінгвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської області України (лексика). Частина I / Ужгородський державний університет. Наукові записки Том XXXIV. Діалектологічний збірник, випуск 3 / Йосип Олексійович Дзендзелівський. – Ужгород: Друкарня Ужгородського держуніверситету, 1958. – 295 с.
2. Кайндль Р.Ф. Гуцули: їхнє життя, звичаї та народні перекази / Раймунд Фрідріх Кайндль. – Чернівці : «Молодий буковинець», 2003. – 200 с.
3. Станкевич М. Художнє дерево / Етногенез та етнічна історія населення українських Карпат. Т. 2. Етнологія та мистецтвознавство / Михайло Станкевич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2006. – С. 709-726.
4. Шухевич В. Гуцульщина. II часть (С. 146-319) / Матеріали до українсько-руської етнології / Володимир Шухевич. – Львів: З друкарні НТШ, 1901. – 190 с.

О.В. Лиманська,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ДО ВИВЧЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ МОЛОДІЖНОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ СЛОБОЖАНЩИНИ

Народна танцювальна культура є одним із універсальних засобів духовно-практичного освоєння світу, які відіграють значну роль у міжкультурному спілкуванні людей. Це додає їй особливого значення в традиційній структурі буття цивілізації. Народний танець є носієм культурного коду народу, втілює важливі риси національної культури, є ретранслятором системи цінностей (суспільні традиції, норми, зразки, ідеали). Традиція надає найбільш точне уявлення про пластичну лексику. В хореографії саме цей факт відіграє важливу роль. Використовуючи ці джерела, постановники-хореографи з кожним новим оригінальним твором повертають до лексичної скарбниці втрачені рухи. Серед танців, що побутують сьогодні можна виділити хороводи, метелиці, козачки, польки, ряд сюжетних танців.

Зароджені в давні часи танці та хороводи були безпосередньо вплетені у повсякденне життя, являючи дієвий засіб сезонної організації трудової буденності, обрядових церемоній, прикрашення свят. Традиційні дитячі забави, танці та ігри – джерело художньо-естетичних, пізнавальних, громадських та загальнолюдських цінностей, вони є феноменом традиційної культури українського народу.

Актуальність дослідження зумовлена сучасними потребами українського суспільства в освоєнні та репродукції виховних традицій етносу як важливого аспекту національної ідентифікації індивіда, а також процесами актуалізації виховного впливу танцювальної традиції.

Виховний потенціал українських традицій, у тому числі дитячих танців та ігор, вивчали видатні дослідники минулого: М. Грушевський, М. Драгоманов, М. Костомаров, І. Котляревський,

Г. Куліш, О. Маркович, Е. Покровський, Г. Сковорода, М. Сумцов, П. Чубинський та ін.

Для сучасного суспільства актуальними є проблеми, пов'язані з підвищенням ролі елементів традиційної культури, зокрема танцювальної традиції в системі національного виховання підростаючого покоління. Серед дослідників, які вивчають питання ролі народних танців та ігор у сучасному культурному процесі слід відзначити: О. Білик, А. Гуменюка, К. Кіндер, Т. Кривуліну, О. Курочкина, В. Старкова, І. Чеховського, І. Щербак.

Традиційну танцювально-ігрову культуру Слобожанщини як феномен духовного надбання вивчають такі автори, як: Н. Аксьонова, О. Барабаш, Б. Колногузенко, В. Олифіренко, В. Осадча, Н. Плотник, В. Старков та ін.

Українська танцювальна традиція має глибокі корені, які сягають часів існування трипільської культури. Традиційною для слобожанського регіону можна вважати культуру слов'янського типу (дохристиянську). Методологічні основи вивчення дохристиянського походження фольклорних танців заклали видатні фольклористи кінця ХІХ – поч. ХХ ст.: П. Чубинський, В. Іванов, М. Сумцов. Слід відзначити, що П. Чубинський запропонував власний спосіб запису обрядових танців, яким деякий час користувались збирачі фольклору.

Підхід із точки зору вертикального (часового) виміру та з точки зору горизонтального (типового) виміру дозволив ґрунтовне вивчення сільської танцювальної культури означеного регіону та виявлення основних форм побутування: хороводи, хороводні танці; побутові танці (козачок, метелиця, карапет, камаринська, полька, ойра, трепак; сюжетні («Просо», «Перепілка», «Король», «Зайчик» та ін.).

У рухових хороводних танцях слобожанської молоді («Кривий танець», «А ми просо сіяли», «Перепілонька», «Крокове колесо», «Подоланочка», «Кострубонько») танець постає як випробування [3], тобто під час виконання танцювальних елементів кожен з учасників повинен був показати здатність до запам'ятовування та відтворення певних дій, запропонованих відповідними текстами.

На думку дослідників народних ігор більшість ігор, особливо пісенно-хороводного типу в традиційній культурі виконували роль перехідних обрядів повноліття, тому участь в них була обов'язковою для всіх, хто досягнув відповідного віку [1; 6; 7]. Більшість танців-ігор молоді ставили за мету одержання учасниками «шлюбної»

здатності, що символічно відбувається в ігровому колі. В цьому виражається синкретизм пісенно-танкового, жестового і вербально-дієвого висловлення.

Обрядовий танець – гра «Кусання калити» є кульмінацією свята Андрія, протягом всього дійства загальна увага спрямована на калиту – головний атрибут обряду. В народі кажуть: «На те й Андрія, щоб хлопці гуляли», тому приймають участь здебільшого парубки, дівчата ж підбадьорюють їх та й смішать, щоб важче було дістати калиту.

Атмосфера танцю пронизана ідеєю залицання парубків до дівчат і парування молоді. На цій основі формуються хореографічні образи, з одного боку завзятого парубка, який демонструє свою спритність, мужність, зрілість до шлюбних стосунків, а з іншого – сором'язливої, з почуттям гумору, жвавої дівчини – господині. Ці два образи взаємодіють між собою в танці, створюючи самобутню й неповторну красу людських відносин. В такий спосіб відбувається формування уявлень про звичаї, ідеали, моральні устої українського народу. Повніше розкрити образи допомагає хореографічний текст [5].

«Кривий танець» на Слобожанщині є символом приходу весни, його виконання було обов'язковим. Це різновид весняно-літнього хороводу, в якому приймають участь і дівчата, і хлопці. Символіка цього танцю насичена почуттям кохання, статевого позиву, мотивами парування. Сплетені руки, в'юнкові рухи, зигзагоподібні малюнки танцю – все це свідчить про яскраво виражений любовно-шлюбний характер, органічно поєднаний із аграрною магією. Основою хореографічної лексики кривого танцю є: бігунці, плетінки, припадання, простий біг, біг із підстрибом, які мали призначення покрити великі відстані місцевості й відобразити зигзагоподібні просторові побудови танцю.

У пізній весняний період слобожани водили троїцькі та купальські хороводи, водили «Куста». Яскравим дійством під час Зелених свят на Слобожанщині була гра – танок водіння «Тополі» або «Куста». Приймали участь лише дівчата. Вони вибирали серед себе саму високу й вродливу дівчину – «Тополю». Вона мала ходити з піднятими над головою руками, які для зручності прив'язували до двох палиць, прикрашених стрічками, намистом та хустинами. Обличчя «Тополі» прикривали віночками, а стан прикрашали різнокольоровими плахтами [3; 4].

Основний атрибут – зелене гілля, що символізує пробудження вегетативних сил природи. Гілочки дерев у троїцьких хороводах виступають символом вітальних та репродуктивних сил природи, які мають перейти до дівчини, підкреслюючи її еротичну принадність.

Головний атрибут *купальських хороводів* – вінок, сплетений з різних трав. Вінок – символ дівочої долі, жіночий символ. Танці з вінками були дуже поширені на Слобідській Україні, наприклад: Дівчата обирають серед себе найвродливішу та йдуть з піснями до лісу, де в заготовлену яму саджають її з вінками із свіжих та зів'ялих квітів, при цьому зав'язують дівчині («Купайло») очі. Потім, узявшись за руки, дівчата починають водити хоровод навколо ями, а Купайло роздає їм вінки. Кому попадеться вінок із свіжих квітів, та буде щаслива у шлюбі. Якщо ж попадеться вінок з квітів зів'ялих, то це значить, що дівчина буде нещаслива й бідна. У такому випадку хоровод перестає танцювати [3].

Манера і характер виконання слобожанських танців дуже подібні до російських: широкі рухи рук, виворітні чоловічі присядки, швидкі жіночі обертання з високою ногою. Видатний український хореограф К. Василенко зазначав, що вплив російської хореографічної культури відчувається навіть у слобожанському «Гопаку» (наявність синкопоутворень, зміщення акцентів), внаслідок чого жіночий танець став більш різкий, ніж у центральних областях України. Можна сказати, що українська жіноча лексика збагатилася свій арсенал і в народно-сценічній хореографії набула повного рівноправ'я поруч з чоловічими танцювальними па. На відміну від жіночого, чоловічий танець насичений присядками, розтяжками, закладками, стрибками, повітряними турами, складними трюками та ін.

У результаті взаємовпливу культур у російських селах на території Слобожанщини зустрічаємо побутування українського козачка та метелиці. В. Іванов у своїх етнографічних записах зазначає, що козачок – розповсюджений танець і виконують його як дорослі, так і діти, як парами, так і по одному. Але в російському виконанні, наприклад, козачок має в своєму лексичному арсеналі більшу кількість дрібушок та плескачів.

Яскраво представлені в традиції слобожан весільні танці. Так, К. Кіндер характеризує весільний танець як ритмічно організовані, образно-виразні рухи тіла, просторова композиція танцю – все це утворює «пластичний код». Найбільш поширеними у весільних

обрядів є хороводні танці та ігри: «Воротар», «Мости», «Заїнько», «А ми просо сіяли» та ін.

Зважаючи на специфіку весільного обряду, основний зміст якого – одруження молодої та молодого, поєднання чоловічого та жіночого, створення сім'ї, у весільних танцях превалюють парно масові, однак зустрічаємо й специфічні, суто жіночі, танці, невіддільні від усього обрядового комплексу весілля.

Найяскравішими з погляду насиченості, як зазначає дослідниця О. Мерлянова, жіночими танцями є три основних моменти весільного обряду: танці коровайниць, танці дівчат на дівич-вечір, танець молодої із старостою, друзками. Значну роль відіграють жіночі танці в загальному святкуванні, яке не мало суворо-обрядового характеру. Весільні танці регламентуються певними традиціями українського жіночого танцю, що передбачає обмеження в амплітуді рухів, манері поведінки, особливо по відношенню до чоловіків.

Отже, танцювальна традиція українців тісно пов'язана із аграрним культом і обрядовим комплексом, що зумовило сезонну підпорядкованість танців. Розподіл танців за статевим принципом (дівочі та парубоцькі) відбиває особливості ініціаційних обрядових дій. За кількістю учасників молодіжні танці слобожан масові та парно масові, але зустрічається й сольне виконання (у чоловіків) у манері російського «переплясу».

ЛІТЕРАТУРА

1. Аксьонова Н.В. Міфо-ритуальні основи дитячих ігор (на матеріалах Слобожанщини кінця XIX – початку XX ст.): Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук / Аксьонова Н.В. – К.: Ін –т мистецтва, фольк. та етнології ім. М.Т. Рильського НАНУ, 2007. – 19 с.
2. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии / Очерки по этнографии края. Под ред. В.В. Иванова. – Х., Т.1, 1898. – 1012 с.
3. Кіндер К.Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «теорія та історія культури» / Кіндер К.Р. – К.: КНУКіМ, 2007. – 19 с.
4. Колногузенко Б.М. Хореографічне мистецтво: 3б. ст. / Колногузенко Б.М. – Харків: ХДАК, 2008. – 224 с.
5. Ліманська О.В. Виразовий потенціал гри – танцю «Кусання Калити» // Вісник ХДАДіМ: 3б. наук. пр. за ред. Даниленка В.Я. / Ліманська О.В. – Харків: ХДАДМ, 2009, – № 13. – С. 71-77.

6. Муравський шлях – 2000: Матеріали фольклорно-етнограф. експедиції / Упор. Г.В. Лук'янець, М.П. Маслов, О.В. Коваль. – Х.: Регіон-інформ, 2000. – 152 с.

7. Народна культура українців: життєвий цикл людини: Історико-етнологічне дослідження у 5-ти т. / Наук. Ред.. М. Гримнич. – К.: Дуліби, 2008. – Т. 1. – 400 с.

8. Старков В. Українські ігри Придонщини кінця XIX ст. // Пам'ять століть / Старков В. – № 1, 2002. – С. 104-106.

В.А. Личковах,
доктор філософських наук, професор
кафедри філософії та гуманітарних дисциплін
Чернігівського національного технологічного університету

ЕСТЕТИКА САЄНКІВСЬКОГО ДЕКОРАТИВІЗМУ (до 115-річчя від дня народження О. Саєнка)

20 серпня кожного року відзначається день народження Олександра Ферапонтовича Саєнка – відомого українського художника, нашого славного земляка (1899-1985).

Народився він у Борзні, де зараз знаходиться його садиба-музей, і все життя духовно був пов'язаний із рідною чернігівською землею. Мистецьку освіту дістав від знаного В. Кричевського, товаришував із бойчукістами, добре знав традиційне народне мистецтво. Один із фундаторів сучасного українського декоративно-ужиткового мистецтва, він працював у техніках живопису, аплікації солом'яною, вибійки, розробляв ескізи керамічних виробів і килимів. Роботи Олександра Саєнка сьогодні зберігаються у багатьох музеях України, зокрема в Чернігівському історичному та Чернігівському художньому, а також в його садибі-музеї в Борзні.

Донька Ніна Олександрівна Саєнко та онука Олена Майданець гідно продовжують традиції свого батька і діда,

працюючи в «саєнківських» жанрах декоративно-ужиткового мистецтва, передовсім килимарстві («гобеленова нитка»), інкрустації соломною та батику. Роботи всіх трьох митців із роду Саєнків можна було побачити на ювілейній виставці 2014 року в Чернігівському обласному художньому музеї. Виставка засвідчила існування самобутнього феномену української культури – *естетики саєнківського декоративізму*.

Древо життя митців інколи відрізняється від «звичайних» генеалогій естетичною спадковістю, коли наслідуються таланти і, навіть, образна манера. Між іншим, це одне з джерел неперервності традицій народного мистецтва, етнокультурної трансляції фольклорного світовідношення й мистецького досвіду. Родинна творчість, передача знань, навичок і професійних «таємниць» від покоління до покоління забезпечує певну інваріантність образності, її стає національну визначеність. Особливо це стосується декоративно-ужиткового мистецтва, де матеріал, форма й світоглядні лейтмотиви, як правило, мають архетиповий, духовно-генеалогічний субстанціональний характер протягом багатьох поколінь.

Закони спадковості та еволюції декоративних жанрів в образотворчому мистецтві наочно простежуються у творчості роду Саєнків. Від знаного діда Олександра, через його доньку Ніну, до онуки Лесі б'є неперестанний алгоритм української декоративності, невгамовно пульсує сонячним сяйвом інкрустація соломкою, світиться завітчаною веселкою гобеленова нитка. Всі три гілки мистецького древа, три шляхи єдиної мистецької долі доповнюють і підтримують один одного, як ті «троїсті музики» на веселому святі, що відлунує музикою і чарує око мереживом танців.

Це свято української образотворчості, де постійно генерується особливе світовідношення нашого народу, можна б назвати СВЯТОвідношенням. Мається на увазі сакральне ставлення до природи, землі, праці, одухотворене сприйняття тварин і птахів, рослин і квітів, а головне – людини в її простій і високій земній вдачі. Народне святовідношення успадковує язичницькі й християнські цінності, поєднуючи святкове і сакральне, екофільне й релігійне, утилітарне й естетичне. Все те є притаманним українській декоративності з архаїчних часів Трипілля та Артанії, закарбовуючись у гончарстві, килимництві, «полотняному фольклорі», різьбленні тощо.

Зокрема, у мистецькому святовідношенні родоводу Саєнків на перший план виступає прадідова правічна мрія про «диво-сад», «райське» життя в завітчаному красою довкіллі. Про це мріяв ще батько майбутнього художника Ферапонт Петрович, який у Борзні на Чернігівщині був вчителем і агрономом. Його ідеї повсякденного буття у «квітковому раю» вплинули, безперечно, на естетичні та екологічні ідеали нащадків. До того ж, і Мотрона Саєнко, мати художника, була давнього козацького роду, з монастирською освітою, що зумовило її високу духовність і шляхетність.

Саме такою, у барвистому вишиваному вбранні, в оточенні символічних квітів і дерев зобразив свою матір Олександр у 1922 році. Живописний портрет Мотрони Саєнко, як і жіночі портрети 1924-1925 років, що насичені українською орнаментикою, вже звернені до декоративізму, святковості й сакральної урочистості зображення людини. Тут з'являється і характерний символізм, зображувальна умовність, що сягає архаїки прадавніх цивілізацій, і не лише праслов'янських.

Особливості художньої мови Саєнків формувалися в умовах українського ренесансу початку 20-х років. Це був зоряний час братів Кричевських і братів Бойчуків, Георгія Нарбута і Ганни Собачко-Шостак. У традиціях неонаївізму, сецесії та візантизму вони намагалися включити національне мистецтво у світове, розширити культурно-історичну ауру української образотворчості.

Але, якщо Бойчуки йшли до іконописних методів Візантії, то Олександр Саєнко занурився у візію Стародавньої Персії та Єгипту. На багатьох його образах, від соломкових панно 20-х років до gobelenів 70-х років, лежить печатка «єгиптизму», східної фігуративності й орнаментики. Звичайно, це лише стилізація орієнталізму, прагнення надати українським сюжетам «класичного» звучання, наблизити фольклор до академізму. І такий модерністський прийом виправдав себе, вводячи українську образотворчість у світовий художній контекст. Водночас мелодії, ритми і гармонії саєнківських образів залишилися етнонаціональними, бо за змістом і формою відтворювали українську душу.

Зверненість «троїстих музик» до народних джерел, використання суто фольклорних, міфологічних та історичних сюжетів можна побачити у творчості Ніни Олександрівни Саєнко. Успадковуючи самобутні прийоми свого батька, особливо у техніці

інкрустації соломою та килимарства «українською ниткою», мисткиня додає свій «голос» у родинний «хорал». Маючи (як і дід-садівник) екологічні уподобання і навіть біологічну освіту, поєднавши їх з мистецькою енергетикою родоводу Саєнків, вона створює із соломи справжні зразки українського декоративізму. Її «Купальська ніч», «Синій птах», «Орнаментальна квітка» – це майже автентичні етнографічні витвори, які поєднали в собі народне святовідношення і професійно виражену стилізацію. Є у Ніни Олександрівни і розробка традиційних мотивів «диво-саду» роду Саєнків.

Перш за все це вітряк, який мисткиня називає «зачарованим». На триптиху із соломки він стоїть посеред квітучої природи, оздоблений символічним зображенням дарів людської праці. Цей мотив бачимо і в батьківському «Вітряку», і в його панно «Дума про хліб», у композиційному центрі якого знаходиться дід-вітряк із пшениці, що символізує багатий урожай.

По-друге, лейтмотивними у всіх Саєнків є стилізовані зображення птахів, квітів, дерев. Вони притаманні художній ментальності українського народу, позначаючи мрію про райське життя, про «диво-сад». У Ніни Олександрівни про це промовисто говорять gobеленові образи «Птахи», «Райське дерево». А стилізовані зображення «дерев життя» у «Золотій осені» та інших творах нагадують ранні батьківські роботи, починаючи з «Кіз під деревом» (1920) і орнаментики на згадуваному портреті матері. Мало які роботи Олександра Саєнка обходилися без символічного дерева («Вівчар», «Збирання яблук», «Козак Мамай», «Реве та стогне Дніпр широкий» тощо).

Те ж саме сакральне розуміння «древа життя» бачимо і в Олені Саєнко (Майданець). Проте улюблена тема в неї трансформується, проходячи модернізацію з точки зору стилістики і семантичного наповнення. Стилістично міфологічний символ вічності родового буття набуває умовних форм, перетворюючись у знак, позначку світоглядних сенсів, у «фасцинацію». Семантично це означає розширення значення від архаїки «древа життя» до його змістовного наповнення сучасними, а надто футуристичними сенсами. Лесине «дерево життя» стає лейтмотивом «Слов'янських мотивів», домінує в «Присвяті Олександру Саєнку».

Семіотика, тобто знакова сфера Лесиних образів, імпонує поєднанням традиційного і модерного в родоводі Саєнків. Олена

Майданець створює фактично нову декоративну знакову систему, переносючи сучасну художню мову на гобелени, килими, тканину і навіть... писанки. Художні прийоми народного мистецтва, творчі «техніки» свого уславленого діда онука доповнює досягненнями українського авангарду, сучасними візуальними схемами. На наших очах створюється нетрадиційна орнаментика, яка все ж таки має етнонаціональний колорит, відтворюючи світоглядні й художні коди українського декоративно-ужиткового мистецтва.

Ще один спільний мотив усіх Саснків – це їх повага до слов'янських коренів нашого народу. Йдеться не лише про безпосереднє звернення до слов'янських сюжетів, як, наприклад, у «Декоративному сюжеті з фігурами» та жіночих портретах Олександра Саснка чи в «Трипільській легенді» та «Київській Русі» його онучки. Всі троє з мистецького роду Саснків наслідують давньо-слов'янське святовідношення з його пантеїзмом, язичницьким поклонінням Сонцю, Землі, усьому живому і квітучому. Естетичні особливості їхньої декоративності народжуються із слов'янської душі праукраїнців, що започаткована в орнаментальній культурі Мезинської стоянки, Артанії й Трипілля. Мелодика і ритміка орнаментальних композицій Саснків мають найдавніші архаїчні джерела.

До речі, саме древня нонфігуративна орнаментика і традиційна опозиція червоного-чорного виявляється в абстрактних образах Лесі – «Вічність», «Червоне і чорне», «Ритми часу». Ці та інші роботи «читаються» як вічні тексти культури, своєрідні філософські есе, в яких оповідь-нарратив виголошується від імені Часу, для котрого минуле і майбутнє зливаються у теперішньому. Може тому сучасні авангардні писанки теж сприймаються, як і завжди, в їх традиційному світоглядному значенні – як символ життя, безперервного породження, безсмертя природи і народу. Підсвідомий рівень національної ментальності виявляється і у філософській символіці гобеленів («Світило», «Український соняшник»), батику («Миттевість», «Чумацький шлях»), живопису («Надія»). «Український стиль», який зароджувався у 20-х роках у майстерні діда та його друзів-бойчукістів, домінує і в образах на сучасні моральні та екологічні теми («Живуть тополі у мені», «Гармонія»).

Із іншого боку, творчість Саснків органічно увійшла в європейський художній простір. І не тільки тому, що мати і донька є

членами Європейської текстильної асоціації, виставлялися в Польщі, Франції та інших західноєвропейських країнах. Починаючи з діда, мистецький рід з Чернігівщини звертається до пошуку певних паралелей між українським та світовим мистецтвом. Міфологічні змісти та художні праформи, історичні сюжети та світоглядні акценти роблять саєнківські образи близькими до європейської культурної свідомості, викликають зацікавленість західноєвропейського глядача східноєвропейським декоративізмом. Художні витвори Саєнків – це своєрідний феномен, естетичний артефакт не лише української, але й європейської культури в її поліетнічному багатстві, міжнаціональному полілозі.

Мистецьке світовідношення родоводу Саєнків просякнуте музикою народного святovidношення. Воно має неповторну метрику, витончену ритміку горизонталей і вертикалей, малюнка і тла, гармонійних композицій постатей або символів. «Музичність» майстрів української декоративності є цікавою і з точки зору особистісних біографій. Відомо, що Олександр Саєнко з дитинства був глухонімым, що, мабуть, і викликало його психологічну перебудову в бік «синестезії» – підсилення одних органів чуттів за рахунок інших в єдиному естетичному полі. А онука Леся грає на бандурі й співає українських пісень – теж не тільки голосом, а й своїми співучими образами. Поет Микола Сингаївський, пишучи про «гобеленову нитку» живого родоводу Саєнків, порівнює їхнє «ніжне шиття» з піснею, що квітне барвами: «то співає душа у майстрині, то руками чаклує вона».

Ми ж сприймаємо саєнківський ансамбль митців як *«троїстих музик» української декоративності*, що творять свято народної душі у барвистому «диво-саді», мрія про який зародилася понад 100 років тому на Борзнянщині. Мистецьке «дерево життя» росте далі, стаючи деревом майбутнього, деревом надії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Олександр Саєнко: Альбом / Вступ. стаття Г.А. Местечкіна; Упоряд. Н.О. Саєнко. – К., 1980. – 23 с. текст., 68 п. репродукцій.
2. Саєнко Н. Про мого батька // Наука і культура. Україна: Щорічник. – К., 1989. – Вип. 23. – С. 518-525.
3. Ніна Саєнко. Олеся Майданець: Імена // Родовід. – 1994. №9. – С. 10, 93.

4. Адруг А. Від рідної землі і сонця // Чернігівські відомості. – 1994. – 19 серпня.
 5. Велігоцька Н. Самобутня палітра митця (О.Ф. Саєнко) // Образотворче мистецтво. –1984. –№3. –С. 20-21.
 6. Жук А.К. Чисте золото барв // Народна творчість та етнографія. – 1975. –№ 1. – С. 75-79.
 7. Качкан В. Торкнись зозулиного крила // Київ. – 1983. –№ 10. – С. 159–163.
 8. Куценко П. Знак Сонця – долі благовісний знак: Із урочистого відкриття худож.-меморіального музею «Садиба народного художника України Олександра Саєнка» у Борзні //Деснянська правда. –1996. – 12 листопада.
 9. Молочко Я. Золоті стебла Олександра Саєнка // Гарт. – 1996. – 15 листопада.
 10. Найдено О.С. Виставка творів О.Ф. Саєнка // Народна творчість та етнографія – 1984. – № 4. – С. 89-91.
 11. Невичерпність джерела // Ранок.– 1978.–№7.–С. 12-13.
 12. Сіверська Н. Чарівний світ Саєнка // Урядовий кур'єр – 1999. –21 серпня.
 13. Українські радянські художники: Довідник. – К., 1972.
 14. Федорук О.К. Шлях поступу // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 7. – С. 74-78.
 15. Юхимович В. Струни і крила // Україна. – 1975. №2. – С. 12.
 16. Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / Краткая художественная энциклопедия. – Т. 4. – М.: 1978.
-

Л.В. Лісунова,

викладач Харківського національного
педагогічного університету імені Г.С. Сковороди,
член Харківського обласного осередку Національної спілки
майстрів народного мистецтва України

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ НАВЧАННЯ Й ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ НА ПРИКЛАДАХ ТРАДИЦІЙНОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасна система освіти України потребує відродження і забезпечення національного характеру і формування духовної культури дітей та молоді, що є можливим завдяки відтворенню в її змісті національних традицій, культурно-історичної та художньої спадщини українського народу та використанню їх для виховання дітей та молоді. Актуальною є проблема гармонізації особистісних і творчих якостей дітей та молоді, розвиток їх індивідуальності з урахуванням національних та історичних традицій [5].

Сучасна освіта і виховання передбачає формування у дітей та молоді національної свідомості, громадянських рис, моральних і естетичних якостей, художнього смаку, пробудження творчої активності особистості, що стає можливим за умови осмислення культурно-історичного та художнього значення здобутків українського народу. Це відображено в Національній доктрині розвитку освіти в Україні, Програмі «Вчитель» та ін.

Із огляду на це, актуалізується проблема навчання й виховання дітей та молоді на прикладах традиційної культури народу в контексті поглибленого вивчення різних видів декоративно-прикладного мистецтва, що всебічно удосконалює розвиток їх світогляду, естетичних смаків, підвищення рівня творчої активності [2].

Проблемі використання народної художньої творчості у навчанні та вихованні дітей та молоді присвячено наукові праці Г.Г. Ващенко, О.В. Духновича, Я.А. Коменського, А.С. Макаренка, С.Ф. Русової, В.О. Сухомлинського, К.Д. Ушинського та ін.

Питанням використання народного мистецтва, в тому числі традиційного декоративного в навчально-виховному процесі присвячено наукові доробки Є.А. Антоновича, Ю.Ю. Белової,

Н.В. Лисенко, Н.С. Савченко, М.Е. Станкевича А.С. Хворостова, Т.Я. Шпікалової, М.А. Кириченка, І.М. Кириченка та ін.

Однак, незважаючи на значний інтерес дослідників до проблеми виховання дітей та молоді на прикладах традиційної культури народу, впровадження народної художньої творчості, зокрема різних видів декоративно-прикладного мистецтва, в сучасну систему освіти і виховання дітей та молоді не було предметом спеціального наукового дослідження. Форми і методи освіти та виховання спираються на народні традиції, кращі надбання національної та світової педагогіки і психології. Ідеалом виховання виступає різнобічно та гармонійно розвинена, національно свідомо, високоосвічена, життєво компетентна, творча особистість, здатна до саморозвитку й самовдосконалення. В сучасній соціокультурній ситуації головною домінантою виховання є формування в особистості ціннісного ставлення до навколишньої дійсності та самої себе, активної за формою та моральної за змістом життєвої позиції.

В останні роки в Україні розроблені різноманітні програми художньо-естетичного циклу, рекомендовані Міністерством освіти і науки України, як наприклад, інтегрована програма «Мистецтво. 1-2 класи» (О.П. Щолокова, Л.М. Ващенко, Л.М. Масол, Е.В. Белкіна, Н.В. Очеретян, м. Київ); програма «Образотворче мистецтво 5-7 класи» (Л. Фесенко, м. Житомир).

Це створює сприятливі умови для розвитку особистості як пріоритетної сфери духовного життя країни, для підвищення її статусу та потенціалу, досягнення якісно нових результатів у духовно-моральному, художньо-естетичному вихованні дітей та учнівської молоді. Методичні розробки Є.А. Антоновича [1] присвячені методиці засвоєння різних художніх технік у школі; М.І. Резніченко пропонує різновиди художніх робіт із папером з урахуванням одного з видів народної художньої творчості – витинанки [7]. Культурна спадщина українського народу – це твори живопису, поезії великих митців, а також великий спадок народного мистецтва, що відточувався протягом багатьох поколінь. Це фольклорні та декоративно-прикладні здобутки нашого народу.

Декоративно-прикладне /народне/ мистецтво – одна з форм суспільної свідомості і діяльності. Воно зародилося в первісному суспільстві, коли людина жила в умовах родового ладу. *Декоративно-прикладне мистецтво* – це різноманітні художні предмети, створені людиною: тканини, вироби з глини, дерева, металу, соломи тощо. Вони необхідні в людському житті й побуті,

володіючи при цьому художньою цінністю: красиві, досконалі за технічним виконанням, вишукані за формою, цікаві в орнаментально-кolorистичному вирішенні. При цьому до декоративних належать твори, які не мають безпосереднього утилітарного призначення. Наприклад, писанки, витинанки, мальовки [8].

Знайомство дітей і молоді з декоративною образністю, особливо у творчості народних майстрів, сприяє розвитку у них естетичного відношення до дійсності. Джерела декоративної виразності народного мистецтва в умінні майстрів естетично осмислювати природу. Значення творів декоративно-прикладного мистецтва для навчання й виховання дітей та молоді обумовлюється ще й тим, що в них специфічно переломлюються виразні засоби інших видів зображувального мистецтва – живопису, графіки, скульптури, архітектури. Так, в народних розписах України: опішнянському, петриківському, косовському, яворівському та слобідському переважає живописний початок. Тому і в техніці розпису цих виробів зберігаються такі живописні прийоми, як перехідний мазок та ін., які надають особливу звучність та виразність колористичній гамі розпису. В деяких видах декоративно-прикладного мистецтва – кераміці, художній обробці дерева – переважають скульптурні якості (наприклад, всесвітньо відома опішнянська та косовська кераміка).

Щоб допомогти дітям зрозуміти художній задум твору, необхідно пояснити їм основні принципи декоративно-прикладного мистецтва, яке виявляється: по-перше, в необхідності взаємозв'язку форми предмету з його функціональним призначенням; по-друге, в співвідношенні форми та матеріалу; по-третє – форми та прикрас.

Приклади орнаментальних композицій, які виконані майстрами в різних матеріалах із застосуванням різної техніки обробки форми предмета дозволяє вчителю просто та зрозуміло познайомити школярів з єдністю естетичного та функціонального в створюванні художньої речі, виділити прийоми декоративного узагальнення, пояснити, що кожна річ створюється для людини і живе в тісному взаємозв'язку з іншими речами. Людина з розвиненим художнім смаком здатна розуміти і цінити стильову єдність предмету, відчувати зв'язок декоративного мистецтва з естетичними вимогами свого часу, або минулих епох. Тому так важливо розвивати здатність учнів бачити річ у зв'язку з іншими речами та потребами людини. [6]

Ознайомлення дітей і молоді з таким видом художнього ремесла, як писанкарство починається з порівняння, зіставлення його з іншими видами декоративно-прикладного мистецтва: вишивкою, ткацтвом. Співставляються і порівнюються орнамент, кольорова гамма. Вони, насамперед, характеризують духовний світ, культуру та звичаї українського народу. Як приклад – специфіка орнаментальних композицій на писанці та у вишивці зумовлена характером предмета, формою, технікою та матеріалами виконання.

Для розвитку творчої уяви може бути корисним завдання стилізації окремих символів та предметів. У цьому завданні особистість може проявити свою фантазію, вдосконалити графічні та художні навички. Намагаючись зобразити конкретний предмет, учень може втілити його у найрізноманітніших інтерпретаціях.

Казковий світ народної іграшки особливо близький дітям. Народна іграшка є цікавим компонентом матеріальної та духовної національної культури українців. Вона вміщує в собі все багатство світопізнання та світорозуміння минулих поколінь.

У відродженні народного іграшкарства дослідники вбачають запоруку етнодуховного здоров'я нації. Магічна роль мотаної ляльки, як захисного оберегу, відображена в народних казках. Лялька-мотанка є помічницею і берегинею. Дослідники поділяють ляльок-мотанок на ігрові, сувенірні, весільні, колискові. Кожна з них, виконує власну функцію, але разом із цим – це, насамперед, берегиня, архетип матері, дитини та роду загалом [3].

Іграшка – один із видів народної творчості (декоративно-ужиткової діяльності людини). Традиційна народна лялька не тільки об'єкт етнографії, атрибут обрядових дійств або твір селянського мистецтва. Це ще суб'єкт, який фіксує і закріплені сліди національної історії, історичних подій. Цінність ляльки полягає в тому, що вона сприяє формуванню самостійності творчої діяльності дітей, впливає на естетичне, моральне, розумове, фізичне виховання. Під час гри діти різного віку розвиваються, пізнають світ, наслідують і засвоюють соціальний досвід [4, с. 45].

Підсумовуючи викладене, можна відмітити, що українське декоративно-прикладне мистецтво є яскравим, самобутнім і неповторним явищем національної й світової культури. Значення і роль народного декоративно-прикладного мистецтва в естетичному розвитку дітей і молоді дуже велика: якщо вчитель зможе правильно організувати роботу на уроках – учень дійсно зацікавиться не тільки цим видом діяльності, а й мистецтвом узагалі.

В умовах євроінтеграції вітчизняна освіта повинна досягти нового рівня і гармонізувати підготовку дітей та молоді, збагатити кращими надбаннями європейського досвіду. Сьогодні вже аксіоматичним є твердження, що творчі можливості, закладені в кожній людині природою, на певному етапі мають бути педагогічно керованими. Тому необхідно розвивати різні вектори навчання й виховання дітей та молоді на прикладах традиційного декоративного-прикладного мистецтва, а саме:

- активізацію естетичних, пізнавальних і художньо-творчих потреб особистості;
- активізацію психолого-педагогічних механізмів, які сприяють формуванню естетичного світогляду, етичних та естетичних якостей;
- розкриття і розвиток творчих можливостей особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Є.А. Художні техніки у школі / Є.А. Антонович, В.І. Проців, С.П. Свид. – К., 1997. – 305 с.
2. Демченко І.І. Використання інтерактивних технологій навчання при викладанні образотворчого мистецтва у початковій школі // Мистецька освіта у контексті європейської інтеграції: Теоретичні та методичні засади розвитку / Тези Міжнародної наукової конференції. – К.-Суми: СумДПУ ім. А.Макаренка, 2004. – С. 244-246.
3. Закон України про загальну середню освіту // Початкова школа. – 1999. №8. – С. 1-11.
4. Захарчук Р.В. Декоративно-прикладне мистецтво/ Р.В. Захарчук – Львів: Світ, 1993. – 89 с.
5. Козліна О. Уроки ручної праці/ О. Козліна – Х.: Ранок, 2007. – 60 с.
6. Луцан Н. Декоративно-прикладне мистецтво та основи дизайну / Н. Луцан – К.: Знання, 2008.– 158 с.
7. Резниченко Н. И. Методические рекомендации по совершенствованию подготовки учителей к руководству графической деятельностью учащихся 1-4 кл. / Резниченко Н. И. – М.: АПН СССР, 1988. – 64 с.
8. Трач С., Методичні вказівки, Навчальна книга / С. Трач – К.: 2008. – 56 с.

Ю.І. Лошков,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури

ФОЛЬКЛОР У ТВОРЧОСТІ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ УКРАЇНИ

У 1960-ті роки в СРСР провідне становище серед естрадних жанрів зайняла пісенна естрада. Її поширення стимулювало й впровадження на музичній естраді електроінструментів, що відіграло, окрім неминучого впливу західної музики, чималу роль в появі та становленні вокально-інструментального ансамблевого виконавства в СРСР.

До кінця 1960-х рр. сформувалися перші біт-групи, що виконували кавер-версії англо-американських хітів на мові оригіналу та у відповідній виконавській манері. Серед таких колективів в Україні були «Онсе», «Однажды», «Второе дыхание», «Красные дьяволята» (Київ), «Идолы» (Харків). Зокрема, група «Второе дыхание» була відома майже стовідсотковою відповідністю оригіналу відтворення пісень «*The Beatles*». Утім, у репертуарі рок-гурту на той час були й обробки українських і російських народних пісень.

На початку 1970-х рр. на передові позиції вийшли українськомовні ансамблі, що в цілому співпадало із загальним ренесансом української культури. Значне місце в репертуарі таких гуртів посідала народна пісня. Так, репертуар музичного колективу «Опришки» (Івано-Франківськ), який разом із «Смерічкою», «Арнікою», «Ватрою» та «Кобзою» був одним із лідерів серед українських вокально-інструментальних ансамблів, складали народні пісні в біг-бітовому аранжуванні: «Бодай-ся когут знудив», «Дай-ня мамко», «Сиджу я край віконечка», «Сумна я була», «Сухая верба». Репертуар ВІА «Ватра» (Львівська філармонія), «Червона рута» (Чернівецька філармонія), «Кобза» (Укрконцерт) складався майже винятково з авторських українськомовних пісень та обробок українських народних пісень.

Прагнення до національного колориту зумовило й застосування акустичних, зокрема вдосконалених народних

інструментів. Так, до інструментального складу ВІА «Червона рута» входили духові (флейта, труби, тромбон) та струнні (скрипка) інструменти; ВІА «Медобори» (Тернопільська філармонія) – бандура, скрипка, 6-струнна кобза, кобза-контрабас.

На кінець 1980-х рр. припадає початок творчої діяльності відомих далеко за межами України рок-гуртів, творчість яких значною мірою пов'язана з опрацюванням фольклорного матеріалу. Так, творче обличчя групи «Воплі Відоплясова» (Київ) являє собою суміш панка, харда та хрестоматійного українського фольклору. Один із символів української рок-музики група «Брати Гадюкіни» викликала фурор на московському фестивалі «СыРок-88» виконанням пісень С. Кузьмінського, текст яких був створений на сполученні суржика та лемківського діалекту.

Нині, значна кількість українських естрадних виконавців черпає натхнення в процесі репрезентації фольклорних традицій. Зокрема, в Харкові діють фолк-групи різних напрямів. Так, дует «*Catch the Tune*» виконує традиційну ірландську та шотландську музику, а група «*Spiritual Seasons*», розпочавши творчий шлях у 1994 р. як виконавець британського готичного фольклору, нині в репертуарі має, крім ірландських, французькі, німецькі та скандинавські мелодії та пісні. Серед фолк-груп Харкова, які експериментують з українською народною традицією й авторськими музичними текстами, інтерпретуючи їх у сучасних стилях, необхідно назвати переможців багатьох фестивально-конкурсних заходів, учасників вітчизняних творчих проєктів гурти «Ойра» та «*Bandurband*». Виконання традиційної музики зумовлює й розширення інструментального складу. Так, до основного складу «*Spiritual Seasons*» входять виконавці на банджо, блок-флейті, поперечній флейті, волинці, скрипці, баяні. Інструментальний склад фолк-панк групи «*Bandurband*» налічує такі академічні народні інструменти, як баян, бандура, балалайка-контрабас.

Отже, для творчості вокально-інструментальних ансамблів України є характерним і традиційним звернення до музичних зразків фольклору, як національного, так і інших народів, що значною мірою сприяє формуванню загального іміджу вітчизняної естрадної музики в світовій культурі.

С.В. Луць,
викладач Кам'янець-Подільського
коледжу культури і мистецтв,
аспірант Львівської національної академії мистецтв
(м. Кам'янець-Подільський)

МОТИВИ ФОЛЬКЛОРУ ЯК ЗАСІБ ІДЕНТИФІКАЦІЇ МИСТЕЦТВА КЛАСИЧНОГО ЮВЕЛІРНОГО ДОМУ «ЛОБОРТАС»

Процеси бурхливого поступу українського ювелірного мистецтва кінця XX – початку XXI століття позначилися активними пошуками авангардних рішень художньо-образних концепцій, що у великій мірі орієнтувалися на національне самовираження, використовуючи багату палітру міфів, легенд, історії, релігії, фольклору українського народу від його витоків і до сьогодення. Нестримне бажання українських художників-ювелірів до самопізнання та самоусвідомлення вилилося в реалізацію художньо-образних, композиційних, технологічно-технічних формотворчих процесів, де широко використовується багатогранна мова мотивів національного фольклору. Самовираження через засоби пізнання українського фольклору є втілення художниками в ювелірну творчість ідеалів загального світогляду та є віддзеркаленням історії, культури, традицій нашого древнього народу, починаючи з часів Київської Русі.

Серед представників сучасного українського ювелірного мистецтва яскраво виокремлюється Класичний ювелірний Дім «Лобортас» – ювелірна фірма, яка є фарватером українського сучасного ювелірного мистецтва, та вже третє десятиліття представляє українську державу на світовій арт-арені.

Мистецтво «лобортасівців» без сумнівів є зразком високого фахового рівня та показником української національної ідентичності. В багатьох випадках саме методами стилізованої фольклорної мови, митці КюД «Лобортас» відображають своє філософське сприйняття українського буття та мелодійну звучність сюжетних ліній композицій ювелірних творів.

У творчості Класичного ювелірного Дому «Лобортас» широко використовуються мотиви українського фольклору, які виступають в якості символів у міфах, легендах, релігійних образах, народних

традиціях, історичних персонажах і є узагальненням своєрідного багаторічного архіву культурно-історичного досвіду нашого народу.

В основі композиційних схем «лобортасівців» не рідко звучать орнаментальні ноти української вишивки. Так, символіка орнаментів української вишивки в серіях ювелірних творів виконаних із застосуванням древньої техніки гарячої емалі змальовує рослинні, геометричні та зооморфні мотиви. Дані елементи візерунків відтворюють вірування та поклоніння наших предків різним культурам, відображають глибокий зміст слов'янської міфології [1]. Відмітимо, що у скульптурній пластиці художників-ювелірів КюД «Лобортас» чи не головне місце займає фольклорна тематика. Мотиви національного фольклору висвітлюються в композиціях: «Всесвіт» (2006 р.), «Козак Мамай» (2009 р.), «Сорочинський ярмарок» (2010 р.) та в багатьох інших високохудожніх ювелірних творах, де виступають яскравими акцентами ідентифікації ювелірта «лобортасівців» як українського мистецтва [2].

Отже, основу духовного життя українського народу утворює досвід, який передається від минулих поколінь нащадкам і є сукупністю архетипів, які народжують діапазон різноманітних концепцій композиційних формотворчих процесів художників Класичного ювелірного Дому «Лобортас», які насичені мовою українського фольклору, де головною цінністю є культурно-історична приналежність українського народу до загального світового соціуму, що слугує засобом ідентифікації власної творчості та українського ювелірного мистецтва загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тези з інтерв'ю І. Лобортаса // Приватний архів КюД «Лобортас», 2005 р.
2. Класичний ювелірний Дім «Лобортас» / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lobortas.com>

М.М. Міщенко,

кандидат філософських наук, доцент
кафедри етики, естетики та історії культури
Національного технічного університету
«Харківський політехнічний інститут»

ФОЛЬКЛОРНИЙ РУХ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

Із здобуттям незалежності Україною був обраний шлях культурного розвитку, пов'язаний із опануванням і використанням духовного надбання власної культури, збагаченням системи власних культурних цінностей. Сумний досвід культурного розвитку імперської доби та радянських часів виявив потребу в незалежній Україні звернутися до духовних національних джерел, і на їх основі будувати шлях в майбутнє. Цим зумовлені чисельні розвідки, дослідження, проекти, що акцентують увагу на історії та розвитку української мови, історії, етнографії, фольклору, філософії, мистецтві.

Національний розвиток української культури підтримують і державні нормативні документи, програми і плани розвитку культури. В 1992 р. за ініціативою творчих Спілок і Міністерства культури України було прийнято Закон про культуру. Проведено чимало культурно-мистецьких акцій – це вечори пам'яті Михайла Бойчука, Катерини Білокур, Івана Гончара, Марії Приймаченко. Розпочали активну діяльність персональні, групові та всеукраїнські виставки, зокрема «Мальовнича Україна», «Різдвяний салон», які стали щорічними, а також літературно-мистецькі Шевченківські свята.

У країні з'явилося чимало неформальних об'єднань художників за спільністю інтересів, стилістичних напрямів. Це об'єднання «Живописний заповідник», «Паризька комуна», «Літера А», «Січкаря», «Мамай». Виникають недержавні культурно-художні організації-асоціації творчої інтелігенції «Світ культури», «Арт-галерея України», «Арт-Екзистенція». Створюються благодійні фонди «Відродження», «Мистецький арсенал», «Літературна скарбниця». Значною подією у культурному житті України стало відкриття в 2009 році нового музейного комплексу в Києві –

Мистецького арсеналу, першою виставкою якого стала виставка з символічною назвою «З глибин» («З глибин взиваю до тебе, Господи» / «De Profundis clamavi ad te Domine» – початок католицького псалму Старого Заповіту). Були представлені приклади українського пластичного мистецтва – експонати з 14-ти провідних українських музеїв, галерей мистецтв, заповідників та приватних колекцій, починаючи з трипільської доби і закінчуючи сучасною скульптурою із дерева.

Фольклорно-етнографічна картина світу народу репрезентує найдавніші пласти національної спадщини, будучи сховищем колективного і несвідомого архаїчного світовідчуття. В фольклорі відображені першовитоки оригінального світосприйняття, самобутнього тлумачення природи і людського життя. У думках, піснях і приказках, казках, обрядах, звичаях, віруваннях у високо-поетичній формі відображено весь культурно-історичний, побутовий, мистецький шлях народу.

За незалежності фольклорний рух України набув великого розмаху. Виникає інтерес суспільства до проблем збереження культурних надбань та залучення нових поколінь, забезпечуючи таким чином потенціал нації. Поява цікавості до фольклорного руху – не лише в створенні відповідного середовища для існування традиційної культури (в нових умовах незалежності, глобалізаційних тенденціях, засиллі масової культури), а й в забезпеченні соціокультурної спадковості духовності минулого.

Пошук відповідних форм для презентації зразків народного мистецтва привів до поширення та популяризації фольклорно-етнографічних концертів, організації свят, фестивалів фольклору. Йдеться також про культурні народні центри (Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», Національний музей-заповідник українського гончарства в смт. Опішне тощо).

Що стосується фольклорно-фестивального руху, то в Україні з'являється низка всеукраїнських і міжнародних фольклорних фестивалів: «Берегиня», «Поліське літо з фольклором», «Коляда», «Покуть», «Древлянські джерела»; фестивалі етнічних груп – бойків, лемків, гуцулів; фестивалі української кухні. Яскравими щорічними подіями є етнографічні акції: «Країна мрій» (ініціатор – лідер групи «ВВ» Олег Скрипка, ця акція – гулянка-ярмарка терміном від двох до п'яти днів із виступами на сцені Співочого поля, виставками виробів народного мистецтва, книжковим ярмарком, майстер-класами народних ремесел, української кухні), «Шешори»

(фестиваль етнічної музики та ленд-арту на Івано-Франківщині), «Трипільське коло» (Міжнародний етно-культурний фестиваль в Київській обл.), «Печенезьке поле» (етно-художній фестиваль на Харківщині), молодіжний проект «Мистецькі барви» (в Чернігівській обл.), Міжнародний фестиваль «Етновир» (у Львові). Суть цих заходів міститься в головній ідеї: з фольклору, з народної музики, народної пісні, народної казки починається осягнення людиною національної ідентичності, бачення світу через національне Я.

Неймовірною акцією, що не має аналогів, став фестиваль «Парад вишиванок», що проводиться в Києві в День Незалежності з 2010 року – свято, що демонструє яскравий таланти українського народу. Мета акції – популяризація українського одягу та українських традицій, навернення населення до своїх національних і культурних витоків. Вишиванка – не лише традиційний український одяг, а й символ української нескореності.

У ХХ столітті українська інтелігенція почала використовувати українські вишиті сорочки як опозицію до режиму і як процес самоідентифікації. Не в останню чергу завдяки цьому фестивалю, вишиванка сьогодні з пережитків минулого стала популярним брендом, а вишивка – елементом дорогого одягу від відомих модельєрів. Серед митців стало нормою при проведенні своїх акцій популяризувати українські звичаї та одяг, особливо цим відзначаються культові музиканти та письменники (Олег Скрипка, Руслана, гурт «Гайдамаки», брати Капранови). До українського національного одягу звертаються і багато з політиків.

Нові реалії життя в Україні супроводжує пошук нових духовних ідеалів. Головним завданням духовного життя стало формування особистості, яку відрізняє високий рівень національної свідомості, соціально-політична активність, прагнення втілення в життя традиційних українських норм, відродження духовних цінностей української спільноти. Фольклорний рух сприяє спрямуванню українського суспільства на національне відродження та відновлення традицій духовного досвіду минулого. А зважаючи на зацікавленість людей фольклорним рухом, зважаючи на кількість тих, хто до нього приєднується – українці дійсно цього потребують.

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

ДЕЯКІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-ЦІННІСНОГО ОРІЄНТУВАННЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Сьогодення вимагає від вищої освітньої школи **НОВОГО** випускника – вчителя **НОВОГО** ПОКОЛІННЯ: випускника-спеціаліста з сучасним науковим мисленням, здатним приймати новаторські рішення, випускника-творця, що перебуває в постійному пошуку нестандартних підходів до навчання, розвитку, виховання молодого покоління, випускника-новатора, що шукає свій індивідуальний стиль педагогічної діяльності тощо. Звідси, створення умов для формування високого рівня професіоналізму майбутнього спеціаліста, в рамках вищого педагогічного навчального закладу, розкриття потенціалу й обдарувань особистості майбутнього вчителя набуває сьогодні особливої державно-освітньої значущості.

Необхідність вирішення цих завдань задекларовано в Законі України «Про освіту», Державній національній програмі «Освіта (Україна ХХІ століття)», Декларації «Про загальні засади державної молодіжної політики в Україні», Національній доктрині розвитку освіти України, Концепції громадянського виховання особистості в умовах розвитку української державності, Комплексній програмі «Творча обдарованість», Положенні про державний вищий заклад освіти та інших державних документах. У зазначеній нормативно-правовій базі утверджується парадигма життєтворчості як творчої самореалізації студентської молоді, розкриття її здібностей та особистісних прагнень майбутнього вчителя. Одним з найважливіших завдань вищої школи є виховання майбутнього вчителя – особистості з розвинутою системою загальнолюдських та національних цінностей.

Як зазначають науковці (О. Апраксина, Л. Белікова, О. Воропаєва, Т. Глотова, С. Горбенко, В. Іванов, Л. Коваль, Л. Кондрашова, Л. Масол, О. Михайличенко, О. Негребецька, Л. Ніколаєнко, Г. Овчаренко, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Сіненко, А. Соколова, Т. Танько, С. Уланова, К. Шамаєва та ін.), музика бере

участь не тільки у вихованні людини, але й у перетворенні суспільства, формуючи інтелектуальні й моральні якості особистості, стимулюючи її творчі здібності, сприяючи її соціалізації. На думку О. Негребецької, значущість музики визначається тим, що музична діяльність стає одним з ранніх способів пізнання навколишнього світу. Тому музичне виховання суттєво впливає на морально-естетичний розвиток особистості, її свідомість, почуття й поведінку. Це пояснюється тим, що вплив музики на моральність молоді зумовлено взаємозв'язком мистецтва та моралі як форм суспільної свідомості й духовно-практичної діяльності особистості [2].

Звідси, особливого цілісного підходу до формування професіоналізму та розвитку творчої активності потребують майбутні вчителі музики, які матимуть безпосередній вплив на виховання підростаючого покоління. Специфіка вчителів музики припускає, на відміну від інших учительських спеціальностей, індивідуальне навчання із цілого ряду спеціальних предметів. Як зазначає Н.В. Палеха, «для формування цілісної особистості вчителя-творця необхідно знайти таке оптимальне мікро- і макросередовище, в якому б синтезувалися індивідуальні й групові види діяльності» [3, с. 9].

Завдання формування орієнтацій сучасних студентів на цінності, зокрема цінності музичної культури, не може бути розв'язаним тільки за умов оптимізації навчально-виховної сфери закладів освіти й культури, бо багато в чому ефективність цього процесу залежить від використання молодими людьми свого вільного часу, організації власного дозвілля. Саме тому, сьогодні у системі вищих освітніх закладів постає питання створення сприятливих умов для підтримки обдарованої студентської молоді, активізації творчої самостійної діяльності майбутнього фахівця, окреслення технологій, механізмів розвитку обдарувань молоді людини тощо.

Слід зазначити, що сьогодні освітня місія комплексу музично-естетичних навчальних дисциплін – *посилити* науково-педагогічні принципи виховання сучасної молоді, а саме: принцип високої духовності (розвиток творчих потенцій особистості – «творче начало», «сумління», «професійна гідність» тощо); принцип культуровідповідності (органічний зв'язок з історією народу, культурними традиціями, звичаями, обрядами, народними ремеслами і промислами тощо); принцип пріоритету духовно-

практичної діяльності (створення таких технологій виховання, які активізують духовний пошук особистості та її творчу діяльність); принцип естетизації виховуючого середовища (створення такої естетики інфраструктури вищого закладу освіти, що забезпечує розвиток благородних почуттів, відносин і поведінки особистості); принцип демократизації (співробітництво, співтворчість педагогів та студентів, віра в творчі сили студента); принцип добровільності (право вибору в забезпеченні потреб особистості майбутнього вчителя у самореалізації, самовдосконаленні, здобутті професійної освіти і підготовки до активної педагогічної та громадської діяльності засобами аудиторної та дозвілєвої діяльності студентів).

Отже, для підвищення рівня музично-ціннісного орієнтування молоді необхідною умовою є урахування різних форм залучення молоді до музичних цінностей. Тому ми вважаємо, що треба вдосконалювати всю систему музично-виховної роботи зі студентською молоддю, де важливо підвищувати ціннісно-орієнтуючу виховну функцію і роль музичного мистецтва й музичної творчості; вдосконалювати музично-педагогічну майстерність і естетичну підготовку майбутніх вчителів музики; координувати взаємодію вищого навчального закладу з формами масового музичного виховання студентів музично-педагогічних спеціальностей із організацією цілеспрямованого дозвілля для студентської молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дем'янюк Т. Виховний процес у вищому закладі освіти. / Т. Дем'янюк. – К., 2003. – 227 с.
2. Негребецька О. Формування музичної культури як чинник соціалізації студентів музичних спеціальностей / О. Негребецька // Вісник Луган. нац. ун-т. ім. Г. Шевченка. Педагогічні науки. – 2010. № 6 (193) – С. 115-121.
3. Палеха Н.В. Формирование творческой активности будущих учителей музыки в процессе педагогической практики: дис. на соиск. уч. степени канд. пед. наук : 13.00.01 / Палеха Надежда Васильевна. – Харьков, 1992. – 293 с.
4. Тельчарова Р.А. Музыка и культура / Р.А. Тельчарова. – М. : Знание, 1996. – 64 с.

А.Л. Никифорова,
методист по ткачеству
музея традиционной культуры
(г. Браслав, Беларусь)

РЕДКИЕ ТЕХНОЛОГИИ НА БРАСЛАВЩИНЕ. СИНЕЛЬКА

Одним из популярных на сегодняшний момент видов ткачества на Браславщине является техника «синелька». В словаре Брокгауза «синель» описывается так: (chenille) – мохнатый шнурок, скрученный из нескольких нитей, между которыми захвачен ряд коротких кончиков шелковой нити, образующих торчащий во все стороны ворс. Изготавливали «синель» из шелка, хлопчатобумажных основных нитей с шелковым верхом или же целиком из хлопчатобумажной пряжи.

Данная техника широко употреблялась в производстве при выделке бахромы, бордюра, кистей, а также в виде утка при изготовлении особого рода мохнатой ткани (shawls). На ткацком станке ткалась специальная лента, шириной 80-150 мм, полотняного переплетения, основа которой состояла попеременно из групп 4-6 шелковых или иных нитей, образующих впоследствии стержень шнурка, разделяющихся некоторым числом льняных нитей. Уток этой ленты – шёлковый или хлопчатобумажный. Такая лента разрезалась вдоль посередине полосок, образованных льняными нитями, которые затем удалялись, отчего перерезанные уточные концы и формировали бахрому с каждой стороны из остающихся шелковых нитей. Затем нити скручивались для закрепления между ними кончиков утка, которые располагались по различным направлениям и придавали «синельке» вид круглого пушистого шнура.

В 1878 году существовали особые машины для непосредственного плетения синели, а в начале 19-ого века специальность «синельщик» разделилась по разрядам. Фасонная синель имела ворс неодинаковой высоты, за счет чего создавала утолщения разного вида, разделённые промежутками с низким ворсом.

Наибольшее распространение техника «синелька» получила в Европе в начале 19-ого века. Так как территория Браславского

района находится на приграничье с Литвой и Латвией, а население постоянно мигрирует в обоих направлениях, новшества в разных областях первыми появлялись чаще всего именно здесь. Так стало и с технологией ткачества «синельки». На Браславщину данная техника была завезена в конце 60-х начале 70-х годов 20-ого века браславской ткачихой Эмилией Владимировной Петюкевич, которая была родом из Прибалтики. Техника «синелька» – один из интереснейших видов ткачества, который использовался на Браславщине, в настоящее время обретает вторую жизнь благодаря мастерству браславских ткачих.

Технику «синель» ткали в два этапа. Прежде чем приступить к снованию, необходимо было рассчитать, какую длину должна иметь основа и количество нитей в ней. Например, мы решили выткать изделие длиной примерно 1-1,5 м.

1 ЭТАП. Потребуется длина основы от 6 до 9 метров, не более 4 пасм из ниток х/б №10. Наснованную основу навиваем на пряжный навой. Заправка основы двухнитовое ткачество: берём по порядку нити, разбирая их от ценовых палочек и продеваем по одной нити основы в первый нит, затем во второй. В бердо распределяем по две парочки примерно через 12 зубьев. Расстояние между полосками основы должно быть от 1 до 1,5 см. В уток прокладываем пряжу разного качества, однотонную или меланж. Использование цветной пряжи (меланж) в утке позволяет получить дорожку пёстрой расцветки. В итоге получается ткань полотняного переплетения, на которой видны полоски. Полотно разрезаем вдоль – получается лента с двухсторонней бахромой или, так называемый, «мохнатый шнурок».

2 ЭТАП. Рассчитываем длину основы. Если длина дорожки составляет примерно 1,5 м, следует добавить 1 м на подвязку и отходы. Навиваем основу из п/ш нитей, примерно длиной 3 м, 7 пасм. Наснованную основу навиваем на пряжный навой. Заправка основы двухнитовое ткачество: по одной нити в первый нит, затем во второй. В бердо распределяем по одной нити через зуб. В уток прокладываем ленту с двухсторонней бахромой из предыдущего вытканного полотна. В процессе прибавления бердом ленты с двухсторонней бахромой получается полотно в виде меха с лицевой и изнаночной стороны (*цветная вкладка, 28*).

Специалисты музея традиционной культуры в 2004 году были в этнографической экспедиции в деревне Рычаны, где от местного населения узнали о ткачихе – Эмилией Владимировне Петюкевич. В

этой экспедиции были найдены дорожки, которые она выткала. Поиски этой ткачихи привели музейных работников в Браслав, где она жила с семьёй своего сына. Здесь с ней и её изделиями познакомились ближе. Родилась Эмилия Владимировна в 1907 г. в д. Белобоки Браславского района Витебской области. В её семье воспитывалось четверо детей. Вышла замуж в 20 лет по велению отца. Выростила и воспитала двух сыновей.

Эмилия Владимировна в 12 лет села за кросна и всю свою жизнь ткала красивые покрывала, комплекты для диванов и кресел, сама красила пряжу и умела подобрать цвета так, что их сочетание напоминало живописную природу Браславского края. Её работы были выполнены в технике «дымка». Ткачиха рассказала, что эту технику ткачества показала ей сестра, которая проживала в Латвии (г. Екабпилс). Мастерница обучила ткачеству и свою сестру, ездила к ней в гости и заправляла ей станок. Дома ей помогала её невестка. Она распускала старые вязаные вещи, скручивала на коловороте шнуры для «синельки», пряла и ссучивала нитки для покрывал. В 2013 году мы опять посетили дом Эмилии Владимировны, но встретила нас её невестка. Эмилия Владимировна умерла в 2005 году. Её невестка показала много разных дорожек и покрывал, а также и приспособления для ткачества, которыми пользовалась ткачиха (*цветная вкладка, 28-29*).

После экспедиции эту редкую технику решила возродить Антонина Вячеславовна Ковалык, которая в то время работала мастером по ткачеству в Браславском музее традиционной культуры. Антонина родилась в 1967 году в городе Джамбул. После школы поехала в Ленинград, где закончила училище по специальности «ткачиха». В Ленинграде Антонина вышла замуж, родила двух детей и, неожиданно для всей семьи, они переехали в Браслав. По стечению обстоятельств, в Браславе она осталась без работы и пришла в Дом ремёсел на кружок ткачества. От Алины Ивановны Чепулёнок, известной браславской ткачихи, Антонина получила первые навыки работы с кроснами, умение заправлять станок, узнала про разные техники ручного ткачества, научилась плести пояса. Со временем она стала работать в Музее традиционной культуры мастером по ткачеству. Антонина Вячеславовна – член Союза народных мастеров Беларуси. Неоднократно принимала участие в республиканских конкурсах ткачества, где занимала разные призовые места.

В 2006 года на конкурсе «Матчыны кросны», проводившемся на фестивале искусств «Славянский базар в Витебске», в номинации «Дорожки», Анжела Ивановна Лукьянец, член клуба народных мастеров и самодеятельных художников «Ля возера» при музее традиционной культуры, заняла первое место, представив дорожку, выполненную в технике «синелька».

Анжела Ивановна Лукьянец родилась в 1976 г., в г. Браслав. По образованию швея. Ткать начала в 2005 году. Обучалась мастерству на кружке ткачества в музее традиционной культуры г. Браслава у мастера Антонины Ковалык. Изделия мастера хранятся в фондах научно-исследовательского учреждения культуры «Браславское районное объединение музеев», частных коллекциях и интерьерах жителей Браслава и других городов Беларуси (фотография 24).

В 2013 году на конкурсе «Полотняные переплетения», проводившемся в рамках фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске», в номинации «Редкие технологии» Никифорова Анна Леонидовна заняла третье место, выткав за два конкурсных дня дорожку в технике «синелька». Она пришла работать в музей традиционной культуры сразу после окончания Витебского государственного технологического колледжа по специальности «художник декоративно-прикладного искусства» в 2009 году. В музее ведёт кружок по ткачеству.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что мастерами ткачества на Браславщине проделана большая работа по реконструкции техники «синелька». Благодаря ним, в настоящее время ещё можно увидеть замечательные изделия, поражающие своей красотой и необычностью.

На данный момент мастера ткачества нашли разное применение техники «синелька» в своих работах. Так, Наталья Николаевна Парахневич, руководитель клуба народных мастеров и самодеятельных художников «Ля возера», использует эту технику при выполнении декоративных панно, которые отличаются своей необычностью (*цветная вкладка, 26-27*).

Т.Ф. Новикова,
доктор педагогических наук,
профессор кафедры русского языка
Белгородского национального
исследовательского университета
(Россия)

СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТИ О НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ В СОВРЕМЕННЫХ РЕГИОНАЛИЗМАХ

В современных исследованиях язык рассматривается не просто как орудие коммуникации, а как код нации, где каждая единица языка позволяет соотносить поверхностные структуры языка с их глубинной сущностью, с процессами познания и памяти. Каждое слово находится в сложной диалектической взаимосвязи с такими важнейшими областями познания, как общество (отношения в обществе, установки и стереотипы поведения), культура, искусство, религия и др. «Всё, что есть у народа, в его быте и понятиях, все, что народ хочет сохранить в своей памяти, выражается и сохраняется языком» – утверждает лингвокультуролог Н.И. Толстой; этот факт осознавали и подчеркивали все исследователи языка, начиная с Ф.И. Буслаева («...родной язык есть неистощимая сокровищница всего духовного бытия человеческого...») и кончая современными лингвистами, убежденными в необходимости обращения и в XXI веке при анализе языковых фактов и новых общественных явлений к истокам: к народной культуре и народному слову.

В.И. Даль во вступительном слове к своему знаменитому словарю писал: «Выражения местные, областные принадлежат народу, выросли на русском корне, много способствуют уразумению и обогащению языка. И приложены на обсуждение и выбор читателя, в коем предполагается не школьник и не немец, а любящий свой язык земляк» [1, с. 16]. Под «школьником» в данном случае следует понимать и любого наивного носителя языка, по-школярски прямолинейно относящего к предмету обсуждения: мол, не используется слово – значит, нет в нем нужды. Таких «школьников» и в наше время достаточно, и основания для их суждений имеются: длительное время языковая политика в стране была направлена на нивелирование языка, велась настоящая «борьба» с диалектной речью, и это повлияло на то, что в обществе сформировалось скорее

негативное, чем просто нейтральное, отношение к «областным словечкам» и народному (только кажущемуся «неправильным») языку.

Всегда были, разумеется, и противники подобной «официальной линии». О провинциализмах, диалектизмах, метких народных словах и их праве на присутствие в современном литературном языке много писал во 2-й половине XX века А.К. Югов: «У нас вошло в дурной лексикографический обычай пятнать словарь <...> запретительными пометами: простонародное, областное, разговорное...», а между тем «народный словарь – это настоящие россыпи и самородки русской речи», дающие возможность почувствовать «прелесть живого языка» [6, с. 63].

Народные (диалектные, региональные) слова сохраняют память о былом, об основах жизнеустройства наших предков; потерять эти слова – значит, выбросить значительную часть того, что составляло содержание жизни миллионов людей в течение столетий. Изучение диалектов помогает глубже вникнуть в многообразие слов, форм и звуков современного языка, способствует более глубокому пониманию художественной литературы, т.к. писатели в стилистических целях используют диалектные слова и формы. Возьмем только один пример: в «Записках охотника» И.С. Тургенева можно обнаружить много диалектных и местных слов, однако трудно оспорить мнение, что эта книга написана хорошим литературным языком. В тургеневских рассказах *площадь* – это большие сплошные массивы леса; *орёл*, *орёлик* – это старьевщик, закупщик тряпок для бумажной фабрики; *казюли* – змеи; *бучило* – яма с весенней водой, *сугибель* – поворот в овраге, *ссечки* – вырубки и т.д.

Иногда диалектное/региональное слово ярче и выразительнее, чем его литературный синоним, обозначает окружающие реалии и надолго закрепляется в речи, переходя из поколения в поколение, занимая свое место в речи городского населения. В частности, в говорах нашего Белгородского края это такие выразительные слова, как *жменя* – горсть, *кавун* – арбуз, *ляда* – дверь, *шмойда* – бойкая, шустрая женщина, *улица* – вечёрки, посиделки, *невдалый* – неуклюжий, *растрынькать* – бессмысленно потратить и мн.др.

В каждом регионе можно обнаружить наличие этих «особых» слов - слов с регионально актуальным и с позиций регионального культурного фона объяснимым компонентом значения – так мы понимаем языковое явление, названное выше *регионализмами* [2].

Попутно следует отметить, что по сравнению с другими терминами (безэквивалентная лексика, диалектизмы, этнографизмы, топонимы и др.) регионализмы пока не получили «прописки» в лингвистическом дискурсе, чаще их отождествляют с диалектизмами [5]. Определение *регионализма* не обнаружено нами в большинстве активно используемых специальных и толковых словарей. Можно предположить, что термин *регионализм* возник как современный эквивалент ушедшего в пассив термина *провинциализм*.

В репринтном издании «Словаря гуманитария» Н.К. Рамзевича имеется определение *провинциализмов* как «слов и оборотов речи областного происхождения, необычных для литературного языка» [3, с. 198]. В настоящее время, когда можно с уверенностью говорить о возрождении исследовательского интереса к народной речи, возрастает актуальность формирования необходимого для работы в этом направлении терминологического аппарата. В данном тексте мы хотели бы обратиться к регионализмам как языковым единицам, в которых аккумулирована историко-культурная информация, связанная с определенным регионом, однако не входящих в определенную диалектную систему.

Могут ли быть квалифицированы как диалектизмы такие «местные слова», как *тремпель* – «вешалка для одежды» (предположительно по фамилии местного мебельного фабриканта XIX века), *карагод* – «групповой танец», в переносном значении – «особо шумное гулянье»; *кильдим* – «кладовка, чулан, каморка» (хотя у Даля совсем иное значение: *ястребок для ловли мелкой дичи* [1, с. 319], *Богданка* (проспект им. Богдана Хмельницкого в Белгороде) и другие лексические, фразеологические, прагмалингвистические единицы? Очевидно, именно к таким фактам применимо понятие *регионализм* [2].

«Регионально маркированным» может быть не только диалектное, но и широкоупотребительное в современной речи слово или выражение. Примером присутствия «регионального фона» может также служить регионализм *Крейда*, связанный с лексемой *мел* (от нем. *Kreide* через укр. *крейда* – «мел»), – местное название городской окраины, где обычно и располагались строительные предприятия, в т.ч. по переработке мела. Безусловно, все топонимы и оттопонимические образования аккумулируют в себе исторические и культурные сведения и заслуживают специального исследования.

Одним из важнейших лингворегионоведческих направлений является работа по созданию словарей. Важную роль в этом могут

сыграть сельские школы. Вот как пишет об этой работе белгородская учительница С.В. Ефимова: «При составлении словаря диалектных слов села Нижние Пены возникли трудности, которые были связаны с толкованием понятий. К этим словам необходимо было подбирать синонимы и уточнять их толкование. Например, *калыска* (*колыска*), *люлька* – этими словами раньше называли детскую кроватку. Несмотря на общее толкование, внешне данные предметы выглядят различно. В чем же их отличие? После уточнения у старожилов стало известно, что *люлька* – «подвесная колыбель, подвешенная на бечевках». Люльку крепили к матице (потолочной балке), а *колыска* – «напольная кроватка, стоящая на полу». Когда *колыску* раскачивали во время укачивания ребенка, возникал звук «*калыс-калыс*», возможно, и давший название предмету» [7, с. 267-268]. Скорее всего, подобное толкование может быть отнесено к области народной этимологии: «*колыска*» – скорее всего от глагола *колыхать*, но здесь важен сам факт неумирающего интереса человека к истокам слова.

Результатом наблюдения над местным говором стало создание «Словаря диалектных слов жителей села Нижние Пены»: всего учениками было собрано 421 слово! Думается, народное слово лучше любого учебника может рассказать новому поколению об основах и красках русской народной культуры.

Естественная русская речь позволяет не только насладиться «прелестью живого языка», но и восполнить пробелы в знаниях о былой жизни народа, его обычаях и традициях.

В этнографическом музее Щетиновской средней школы Белгородского района хранится необычное полотнище, сотканное на ручном ткацком станке. Длина этого полотенца около 6 метров, и называлось оно раньше «*родник*». Старожилы говорят, что в приданом каждой девушки непременно должно было быть такое полотенце. На свадьбе молодых сажали посередине длинной части стола и клали «*родник*» на колени жениха, невесты и всех самых близких родственников справа и слева от молодых, то есть *роднили рушником* [7, с. 256].

Вышесказанное позволяет обозначить еще один аспект рассматриваемой проблемы – дидактический.

Языковые единицы с национально-культурным компонентом значения и регионализмы в их составе обладают несомненным воспитательным, нравственным потенциалом. Эксклюзивный языковой материал представлен в методических работах белгородца

Н.М. Рухленко [4]. Автор приводить приклади діалектизмів і регіоналізмів, зустрічаються в прислів'ях, поговірках, образних вираженнях, характерних для нашого краю: «Без прикраски і слово не баско», «Без перевиєсла і веник рассыпался», «Съездить в Харьковскую губернию, в город Рильск» (що являється перифразою глагола *ударить*) і др.

Н.М. Рухленко пише: «На уроках ми часто звертаємося до народному слову, досліджуємо його, привертаючи увагу до його поетическим, образотворчим багатствам, говорячи про його ролі в духовній житті народу. Учасься «приносять» в клас виявлені в мові близьких народні слова, а потім ми всі разом прагнемо зрозуміти їх. Чи не цікаві народні назви квітки колокольчика: *балаболки, звонцы, звоночки, котелки, бубны, голубки, орлики*? Чи синоніми ромашки: *белюшка, лесная марьяша, белоголовник, белица-трава, солнечник, Иванов цвет, девичник, невесточка, стоцвет, краляка, воровжка?* <...> В кропотливій роботі над словом нам допомагає і шкільний музей етнографії, де бережно зберігаються предмети побуту, інструменти праці, а значить, і слова, їх називають, а в це цілий пласт нашої культури. Музей етнографії дозволяє переконати учасься в тому, що мова – це живе явище...» [4, с. 15].

Упевненість в тому, що вивчення діалектного і культурно-мовного матеріалу сприяє не тільки вихованню свідомого ставлення до рідної мови, але й мовній і інтелектуальній розробці школярів, змусило нас спочатку звернутися до розробки програми курсу «Лінгворегіонознавство», а потім – до систематизації теоретичного і практичного матеріалу в формі підтримуючого даний курс навчального посібника, в якому представлено словниковий, текстовий діалектний (або включаючий діалектні факти) матеріал, Інтернет-факти, пропонуються питання і завдання, спрямовані на осмислення і систематизацію пропонуваних для аналізу лінгворегіональних фактів, позначаються напрями дослідницької і проектної роботи учасься і студентів по вивченню мови і культури регіону [2]. Багато актуальні проблеми, пов'язані з вивченням народного слова і народної культури як на Белгородщині, так і в інших регіонах, були обговорені на недавно минулому в нашому університеті конференції «Мова і культура регіону як складові освітнього простору» [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль В.И. Толковый словарь русского языка. Современная версия / В.И. Даль. – М.: Изд-во Эксмо, 2005
2. Новикова Т.Ф. Лингворегионоведение: программа и программно-методические материалы/ Т.Ф. Новикова. – Белгород, 2010
3. Рамзевич Н.К. Словарь гуманитария/Сост. М.И. Лепихов / Отв. ред. В.К. Журавлев / Н.К. Рамзевич. – М.: Былина, 1998
4. Рухленко Н.М. Работа с диалектным материалом на уроке русского языка Н.М. Рухленко //Русский язык в школе. – 2005.- №6. – С. 12-16
5. Словарь русской лингвистической терминологии / под общ. рук. проф. А.Н. Абрегова. – Майкоп, 2004
6. Югов А.К. Думы о русском слове / А.К. Югов. – М.: Современник, 1975
7. Язык и культура региона как составляющие образовательного пространства: материалы Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Т.Ф. Новикова. – Белгород: ИД «Белгород», 2014.

Н.І. Олійник,
старший викладач Черкаського національного
університету ім. Б. Хмельницького,
аспірантка Львівської національної академії мистецтв,
(м. Черкаси)

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО МАЙСТРА НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ МАКАРА МУХИ

Народне мистецтво XVIII-XIX століття надало стартових можливостей для розвитку самодіяльного та професійного мистецтва Черкащини. Одним із класиків народного розпису, який сприяв розвитку мистецтва декоративного малювання, що використовувалося в оздобленні предметів побуту та живопису,

кераміки, різьблення по дереву, ткацтва, був Макар Корнійович Муха.

Окремі штрихи до біографії, записані зі слів самого М.К. Мухи, подає К. Шумило у праці «Самородок із Михайлівки» [9, с. 2], де дізнаємося, що народився М. Муха в селі Пруси (яке в 1915 році було перейменоване на Михайлівку) Кам'янського району, Черкаської області. В два роки він залишився круглим сиротою. У вісім уже наймитував, сам навчився робити фарби і розмальовував комини, стіни, віконниці. Невтомно вишукував і доповнював свою палітру новими переливами барв. Вже з дитинства він сам виготовляв пензлі (з пір'я та шерсті різних тварин), фарби, барвники для ниток. Із кори дерев, коріння трав, листя і пелюсток квітів отримував до 30 кольорів. На прохання сусідів розписував в оселях комини, стіни, писанки до Великодня.

Важливу інформацію про майстра народної творчості містять каталоги, музейні альманахи та оглядові статті виставок [1-4; 6]. Відомості про цього унікального майстра знаходимо також у повісті С. Носаня «Пір'їна з крила жар-птиці»[8].

Перша виставка творчих робіт майстра відбулася восени 1926 року в с. Жаботині, на якій твори М.К. Мухи здобули високу оцінку. А міжрайонна виставка народних митців в Шполі в 1936 році, де було представлено 300 робіт художника: казкові барвисті орнаменти, ескізи до килимів, вази з ліпним орнаментом, різьблення по дереву, яскраво засвідчила, що в українське мистецтво прийшов всебічно обдарований майстер. Макару Корнійовичу було присуджено диплом Першого ступеня, половину творів відібрано на республіканську виставку [7, с. 49].

Художнє обдарування Макара Корнійовича різностороннє: від малюнків – до вишитих сорочок і килимів, але, передусім, він майстер декоративного розпису.

Макар Муха був запрошений одночасно і учнем, і викладачем у Київ, в школу майстрів народної творчості в 1936 р. [2, с. 5]. Під час навчання він познайомився з відомими майстрами декоративно-прикладного мистецтва України – Парасковією Власенко, Марфою Медяник, Вірою та Ганною Павленками, Поліною Глущенко, Василем Вовком. Художник працював інтенсивно та різноманітно: виготовляв орнаментальні тарелі, ліпні вази з барельєфами, gobelени, настінні розписи, численні ескізи [1, с. 70].

Навесні 1946-го року Макар Корнійович отримав дозвіл на створення у Михайлівці школи народного декоративно-прикладного

мистецтва, на допомогу йому прибув ширший друг, добре знаний ще з Києва, – Юрій Тихонюк. Вже в наступному, 1947-му з усіх кінців Київщини з'їхалися талановиті учні [6, с. 4-6]. У школі викладалося ліплення, малювання, теорія мистецтва, вишивка, вибійка. Десятки чудових різьбярів по дереву, ткаць, вишивальниць, майстрів розпису та килимарства підготував художник.

У щоденнику М. Мухи є такий запис: «Свою любов, своє вміння, свій талант людина зобов'язана передати іншим. Все життя вона повинна думати, як краще зробити це. Наша любов і здібності не повинні піти з життя разом із нами. Ми їх повинні залишити тут, на землі, в серцях і думках наших дітей» [7, с. 51].

Багато років прожив Макар Муха в Кам'янці. Мотиви рідного краю пройшли через усю його творчість. Кожна робота вражає різнобарв'ям квітів, невичерпною фантазією, приваблює бездоганною композицією. Художник ілюстрував твори Т.Г. Шевченка, І.С. Нечуя-Левицького, О.С. Пушкіна, П.І. Чайковського [3]. Найвідоміші його роботи – «Жар-птиця з червоним хвостом», «Жар-птиця», «Півонії», «Павич та метелик», «Півники», ілюстрації до творів Т.Г. Шевченка «Лілея та королевий світ», «Садок вишневий коло хати» [6, с. 30-37].

Його роботи в стилі українського орнаменту експонувалися в Києві, Москві, галереях Франції, Чехії та Словаччини, Болгарії, Польщі, Канади. Вони прикрашають колекції багатьох вітчизняних музеїв [3]. 40 робіт із понад 5000 створених Макаром Мухой, зберігаються у фондах Кам'янського державного історико-культурного заповідника і представлені в експозиції його картинної галереї. Значна частина творів художника знаходиться в колекціях музеїв міста Черкас, Канева, Києва, Дніпропетровська, Львова, Санкт-Петербурга.

Із особливою любов'ю ставився М.К. Муха до Т.Г. Шевченка. Майстер створив унікальний портрет поета, який вражає колоритом і технікою виконання, використаним матеріалом [3]. Над цим твором народний художник працював близько п'яти років. Крім цього, Макар Корнійович зробив ескіз килима з портретом поета для Державного музею Т.Г. Шевченка у Києві, ескіз панно для музею в с. Шевченковому [6, с. 21].

У його творчості провідне місце займає Шевченківська тема: «Тополя», «Катерина», «Лілея», «150 років з дня народження Т.Г. Шевченка». Серед образів з творчості Лесі Українки – скульптура «Мавка», декоративне панно «Леся Українка. 100 років

від дня народження». Зразки української графіки художник експонував на міжнародних виставках у Польщі, США, Болгарії, Франції, Канаді [3].

Найбільше творів М.К. Мухи зберігається в Києві та на його рідній Черкащині: Каневі, Черкасах, Кам'янці. Його роботи логічно продовжують тематичну лінію народних розписів. Проаналізувавши твори, можна виділити кілька груп орнаментальних мотивів:

- фітоморфні;
- фітоморфно – орнітоморфні;
- фітоморфно – зооморфні;
- орнітоморфно – антропоморфні;
- орнітоморфно – зооморфні;
- історичні постаті;
- сцени із селянського побуту.

Роботи Макара Корнійовича вражають своєю витонченістю і тонким ліризмом. Колоритові його робіт, особливо тим що написані в 30-60 роках, притаманне емоційне звучання чистих і разом м'яких фарб. Більшість ранніх робіт виконано на білому тлі, що було характерно для загального традиційного стилю народного настінного розпису Наддніпрянщини. Улюблений мотив автора, в даний період, – це перев'язь найрізноманітніших квітів, що виткані єдиним орнаментом («Декоративне панно» МУНДМ, 1930 р., «Декоративний мотив» МУНДМ, 1938 р.) [3].

У творах 50-60-х років художник вдало поєднував народні традиційні мотиви з радянською символікою. Якщо в Марії Приймаченко образи химерні, наче потойбічні, то в Макара Мухи розписи яскраві, барвисті, життєстверджуючі («Декоративне панно» Др-4011, 1950, «Декоративне панно з птахом» Др-4064, 1963). Побачивши це буяння фарб, розмай квітів, хочеться ще раз зустрітися із світом радісного буття. В цей період художник створив ряд ілюстрацій до літературних творів (до поеми О.С. Пушкіна «Руслан і Людмила» ОМ-191, 1962 р.).

Вдивляючись у декоративні розписи 70-80-х років, стає зрозуміло, що улюбленим мотивом майстра в цей період були чудо-птахи – чи то невловимі жар-птиці, чи то вигадливі павичі, що їх автор зображував найчастіше на чорному тлі з використанням яскравих насичених кольорів. Саме навколо них будував М. Муха свою композицію, часто сюжетну. Чарівні декоративні птахи органічно впліталися в тканину декоративного розпису, становлячи

єдине ціле. Часто художник зображував одну («Жар-птиця» ОМ-240, 1970, «Жар-птиця на квітах» ОМ-473, 1983, «Жар-птиця» ДП-414, 1979, «Жар-птиця з гілкою горобини» ОМ-485, 1983) чи дві пташки («Закохані» ДП-408, 1979, «Жар-птиця з обручкою» ОМ-471, 1983, «Залицяння» ОМ-475, 1983). У творі «Сім'я» (ДП-345, 1977 р.), також виконаному на чорному тлі, для підкреслення вишуканої декоративності, яскраві квіти органічно переплелися вже з трьома птахами із яскравим оперенням.

У 1967 році Макар Корнійович отримав звання заслуженого майстра народної творчості України. Більше як 5000 робіт створив цей невтомний майстер. Переважно працював у жанрі станкового декоративного розпису, хоча в нього є і вишивки, витинанки, а також вироби з дерева. Твори М. Мухи є яскравим доказом тісної взаємодії народного майстра з реальною дійсністю, природою, що є ваговою складовою частиною існування та розвитку народного мистецтва, зокрема декоративного розпису.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко Т.О. Твори Макара Мухи в колекції Черкаського обласного художнього музею // Музейний альманах. Вип. 2. – ЧЕРКАСИ, 2011. – С. 69-72.
2. Глушенко А.К. У нього був талант від Бога // Черкаський край. – 2006, 25 січня. – С. 5.
3. Каталог виставки присвяченої 100-річчю від дня народження заслуженого майстра народної творчості України Макара Корнійовича Мухи. – Кам'янка, 2006.
4. Людний Б. Вшанували майстра-земляка // Українська культура, 2006. – № 8.
5. Муха М. [комплект листівок]. Упоряд. М.А. Кулішова. – К.: Мистецтво, 1977. – 15 лист.
6. Муха М.К. Каталог виставки. Упоряд. Г.М. Таран та ін. – Кам'янка: Вид. Чабаненко Ю.А., 2005. – 40 с.
7. Муха Макар Корнійович (1906-1990 рр.). [Образотворчий матеріал] //Жива традиція: майстри народного мистецтва Черкащини. – Черкаси, 2009. – С. 48-51.
8. Носань С. Пір'їна з крила жар-птиці. – К.: Веселка, 1979. – 70 с.
9. Шумило К.М. Самородок із Михайлівки // Трудова слава. – 2006, 29 березня. – С. 2.

В.М.Осадча,

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідуюча кафедрою українського народного співу
Харківської державної академії культури

НАРОДНІ ВИКОНАВЦІ – НОСІЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ ХАРКІВЩИНИ

Вивчення фольклорної спадщини на сучасному етапі, її збереження та відтворення як глибинного прояву етнічної свідомості неможливе без уваги до її носіїв, наших сучасників, учасників фольклорних колективів Харківщини. У 80 – 90-ті рр. XX ст. саме вони відкрили українській громадськості унікальний слобожанський пісенний стиль, зацікавили науковий, мистецький світ України видатними зразками розспіву слобожанських мелотипів пісень різних жанрів. Народні співаки здивували дослідників відрізненнями у манері виконання календарно-обрядових, проголосних ліричних пісень та балад, кантів і псалмів, цих зразків народної пісенності, що відображають різні часові і змістові прошарки жанрової системи фольклору Сходу України, зокрема Харківщини. Гармонійне поєднання музично-стильових особливостей виконання відображає у свою чергу полістадіальність формування співочої традиції та полішаровість збереження її у народній пам'яті.

Специфіка фольклорної манери співу, її роль як складової пісенної традиції привернула до себе увагу багатьох дослідників східноукраїнського фольклору. О.І. Стеблянко у статті «Повертаючись до статті «Чи треба виконувати народну пісню «білим звуком»?» в полемічному тоні наголошує: «Я відкидаю геть нав'язаний фахівцями з вокалу термін «білий звук» по відношенню до багатовікової виконавчої традиції переважної більшості селян та робітників нашої батьківщини. Таке типове виконання найбільш стосується гуртового співу низьких жіночих голосів із грудними тембрами. Ансамблі такого складу більш виконують (особливо верхній голос) міцним, напруженим (звуком) голосом.... Народ дуже любить свою вокальну культуру, розвиває її, там є своя вокальна школа, свої майстри, що передають із покоління в покоління своє мистецтво» [8, с. 10] Про значну історичну та художню цінність слобожанської пісенної традиції зауважує В.П. Ступницький у передмові до збірки «Пісні Слобідської України» (1929): «...через

своєрідну історію цієї частини України, музична структура місцевої народної пісні подекуди набула цікавих особливостей поруч пісень з типовими українськими мелодіями, тут часто трапляється цікаве сполучення російських та українських мелодійних зворотів у тій же пісні... У галузі чисто української народної пісні на Слобожанщині є багато цінного музичного матеріалу – збереглися мелодії в так званих старогрецьких ладах, натуральному мінорі, трапляється східне пофарбування інтервалів...» [9, с. 11]

А.І. Іваницький, аналізуючи висновки численних дослідників народної музики, формулює тезу про езотеризм обрядових наспівів [3, с. 6], збереження у пісенному тексті прадавніх смислів та захованих знань. Значного спеціального дослідження місцева манера виконання набула у статтях та методичних матеріалах викладачів кафедри українського народного співу ХДАК. В фольклорній манері виконання регіонального забарвлення криється можливість для професійного співака «...розкрити в собі рідний «мовний код», і, разом з ним, усвідомити національні особливості, ментальні риси. Для українців це лірична пісенність та кордоцентризм (прагнення все на світі осердечнювати й обігрівати душевним теплом), а ще естетизм - внутрішня необхідність творити круг себе красу (що виявляється і в народному одязі, і в рушниках, і в оздобі обійстя живими квітами, художнім розписом).» [7, с. 89].

Серед трьох базових ареалів, на які О.Г. Бенч поділяє автохтонне побутування українського фольклору, а саме: *північний* (пісенна культура Полісся), *південно-східний* (пісенна культура лівобережної й степової України) і *південно-західний* (пісенна культура Волині, Буковини, Галичини, Поділля, Закарпаття) [1, с. 59], саме південно-східний характеризує «щільне звучання грудного регістру з багатим тембровим наповненням (основа степової манери)» [7, с. 90].

Далі в статті узагальнені естетичні враження від прослуховування пісень у автентичному виконанні: «У чому сила впливу на слухача, цілковите враження органічного переконливого інтонування при сприйнятті виконання етнофорами (носіями традиції) архаїчних зразків? Секрет – у відчуттях, знаннях істинного функціонального призначення, емоційного наповнення, точно «вловленого» емоційно-змістовного імпульсу до виконання та відповідного стану.

Зразки автентичного унікального мелодичного строю ще зустрічаються у традиційному пісенному виконавстві різних регіонів

України, переважно при виспівуванні найдавніших пісень календарно-обрядових жанрів. Його характерними ознаками є: мобільність окремих тонів наспіву, наявність нейтральних інтервалів, високий останній устій наспіву. Серед особливостей народного пісенного виконавства можна назвати і підвищення загальної ладової висоти під час співу, про що самі носії традиції кажуть: «пісня сама підніметься» [7, с. 94].

Ці характеристики притаманні стилю виконання видатних осередкових традицій Харківщини, відтворених у співі аматорських **фольклорних гуртів сіл Дмитрівка Первомайського району та Кручик Богодухівського району**, які активно виступали у 80-2000-х рр. на фестивалях та святах у Харкові та Києві. У 1980 р. фольклорний колектив с. Дмитрівка став лауреатом Всеукраїнського фольклорного радіоконкурсу «Золоті ключі», кручани з успіхом виступали на Виставці досягнень сільського господарства у Києві (1986). Телепрограми за їх участі «Пісні рідного краю» (1990), а також зразки пісенної традиції с. Кручик на аудіодиску до посібника Л.І. Новикової «Пісні Слобідської України» (2007) залишили звучання неповторного гуртового співу нашого краю. Вони є яскравим прикладом південно-східного музичного діалекту: щільне звучання грудного регістру з тембром глибокого оксамитового забарвлення, вільне, ненапружене наповнення ансамблевої фактури (основа степової манери).

У традиції цих сіл, крім обрядової та протяжно-ліричної манер співу представлена кантова манера, зокрема у колядках та щедрівках із християнською тематикою, які відображають притаманне історичній Харківщині духовне сприйняття українськими селянами та козаками – слобожанами прадавнього ритуального змісту зимових свят.

Типові для слобожанського фольклору псалми «Ой там по горі сам Господь походив», «Скажи нам, учитель, последнее слово», колядки «Ой дивное народження Божого сина» та щедрівки «Ой на річці, на Йордані», «А в Єрусалимі рано задзвонили» та інші відбивають полістадіальність складання традиції співу і певні відмінності у виконанні обрядових пісень в тому вигляді, в якому вони побутували у 90-х роках ХХ ст. Достатньо порівняти манеру виконання народних псалм із канонічними співами «Роздество твое, Христе Боже наш», «Христос воскрес», «Со святыми упокой», «Отче наш», які зафіксовані у виконанні цих колективів, щоб

довести вплив церковної стилістики на кантову фактуру і стриманий, емоційно зосереджений настрій під час виконання.

Мелодико-інтонаційне відособлення колядок на християнські сюжети йшло шляхом протягування звуків перед цезурами тексту, багатоголосим розспівом цих колядок на кантовій основі. У колядках зустрічається і найбільш поширений християнський сюжет «Ой, дивное народження Божого Сина». Його розспів має характерний помірний темп, однорядкову трисегментну строфу з межиспівом, що наближає колядку за структурою до ліричних пісень. На той же наспів у традиції с. Кручик розспіваний унікальний текст української псалми «Ой ходила Діва Марія по крутій горі». Цей текстовий варіант теж має пізнє походження і побутує як колядка. Згідно з традицією співати псалми не під час служіння, цей текст прийшов в Україну від польських «кантівок» XVIII сторіччя. Пізніше він закріпився у східнослов'янському фольклорі (зокрема – російському) як духовний вірш «Ходіння Богородиці», і мав багато варіантів та описів у літературі [2, с. 176-178]. Зміст цієї колядки виявляє елементи двовір'я через образ «мирового дерева» (першодерева), в якому «церковка стоїть» та асоціювання образу Діви Марії з квіткою, з якої «та й вилетів птах». Залежність конкретної ладової висоти тонів наспіву від поспівкової логіки, кварто-квінтова змінність та чергування в фактурі наспіву унісонних і кантових відтінків підтверджує думку про походження цього наспіву від архаїчних колядок [5].

Варіантність стильових проявів слобожанської обрядової традиції обумовлює розподіл пісенних текстів на дві великі групи. До першої можна зарахувати пісенні тексти, які в умовах слобожанської традиції не виявили схильності до жанрових трансформацій. Вони в цілому зберігають структурні особливості місць колишнього проживання сучасних слобожан. Друга умовна група об'єднує фольклорні тексти, які можна віднести до розвинених зразків слобожанського розспіву, своєрідного музичного діалекту. В деяких фольклорних осередках зустрічаються і збережені, і змінені наспіви, але можливо окреслити територію побутування переважно змінених наспівів – центральну та південну Харківщину, а також підвести до цих висновків особливості мовних говірок на Слобожанщині.

Так, територією північного заходу сучасної Харківщини та суміжних районів Сумщини проходить діалектний кордон між *північно-східною*, більш архаїчною та сталою за лінгвістичним типом

говіркою, і *південно-східною*, яка на території історичної Харківщини набуває вигляду слобідсько-українського наріччя. [4] Відмінність мовно-стильових особливостей у типах слобожанських говірок впливає і на музичну стилістику обрядових наспівів, яким притаманно домінування **автохтонних рис північно-східного діалекту**. Це можна прослідкувати на прикладі ладової будови, архаїчного поспівкового типу мислення, який у свою чергу впливає на формотворення, характер розспіву колядок і щедрівок.

У обрядовому фольклорі центральної зони історичної Харківщини переважають риси **південно-східного діалекту з його схильністю до інтегративних процесів**, наближених до сучасної літературної мови. У структурі народнописенної традиції ці інтегративні процеси виявляються у жанрових трансформаціях, ладо-інтонаційних узагальненнях, притаманних слобожанському музичному діалекту. В обрядовому фольклорі він проявляється у створенні мелодійно відмінних варіантів наспіву, інтонаційний зміст яких разом із характером виконання яскраво виражає християнську ідею такою, як її розуміє народна художня уява.

Побутування обрядового фольклору сучасного слобожанського села спирається на помітне узагальнення слобожанського традиційного розспіву, яке характеризується *ліризацією* місцевої фольклорної традиції.

Саме жанрами ліричних пісень та баладами представлена творчість аматорського гурту «Журавка» Нововодолазького РБК, який уявляє собою інший тип творчого вияву. Якщо колективи Кручика і Дмитрівки складаються з мешканців цих сіл – носіїв осередкової традиції, то учасники гурту «Журавка» походять з різних сіл – українського Рябухіно, російського Староверовка, селища Нова Водолага. Колектив плідно працював протягом 90-2000-х рр., виступав на обласних святах, у теле- та радіопрограмах, зокрема у програмі «Пісні рідного краю», «Захоплення – творчість» (1997-1998). П'ять учасниць «Журавки» – талановиті особистості, багато років брали участь у хорах, виступали як солістки в аматорських концертах. Їх, активних учасників самодіяльності, надихнула до відтворення місцевих пісень участь у Міжнародному фестивалі традиційної народної культури «Покуть» (1996). Народних співачок об'єднала в новий колектив «Журавка» ідея мистецького відтворення місцевого фольклору в автентичному звучанні. Лідія Трохимівна Чалиш родом із с. Рябухіно, пам'ятає багато обрядів та звичаїв, чудово вишиває, навчає інших учасників місцевих

обрядових, ліричних та жартівливих пісень, володіє манерою розспіву, допомагає згадувати призабуті зразки. Віра Степанівна Семенко володіє високим голосом дзвінкого, яскравого забарвлення, невимушено веде сольний голос – «горяк» в піснях, її називають «дзвіночком колективу». Наталія Тимофіївна Нартова – мешканка с. Староверовка, керівник на той час народного колективу російської пісні III Староверівського СК, не виконує сольних партій, бо розмовляє російською мовою на південно-російському діалекті, але підтримує основний, нижній голос в піснях – «басує».

Контраст музичних діалектів добре відчувається в інтонаційній своєрідності її мовлення і у виконанні старовинних пісень, які їй передала мати. Фольклорний колектив російської пісні села III Староверовка першим на Харківщині і одним з перших в Україні отримав почесне звання «народний самодіяльний» (1983). Галина Іванівна Матюшенко заспівує в колективі, гарно шиє, вишиває, кроїла і шила костюми колективу, відтворені за місцевими взірцями. Також учасники колективу зібрали та частково реконструювали старовинні домоткані сорочки. Ансамбль костюмів, що складається з спідниць, керсеток і фартухів, не протирічить їх традиційному крою і вишивці на рукавах чорною і червоною заплочкою, має риси як побутового традиційного, так і сценічного костюму, вирішений в загальній червоно-вишневій гамі. Людмила Ващук, методист РБК, випускниця Харківського училища культури, бандуристка і співачка, – керівник колективу, виконувала не тільки організаторські функції, але й «басувала» в ансамблі, переймала пісні, формувала репертуар на місцевому фольклорі.

Найбільш вражає в співі цього аматорського колективу влучність занурення у традицію, повноцінне відтворення слобожанського гуртового звучання, темброво насиченого, з контрастом партії басів та горяка. Ці якості виконавського стилю найбільш яскраво проявляються у виконанні ліричних пісень з елементами протяжної форми: «Ой у понеділок та буйний вітер віє» (в традиції с. Рябухіно вона контамінована з жартівливою «У неділю п'ю, п'ю»), «Ой чого травка зелена», «Ой по горі барвіночок слався», «Ой у лузі та ще при березі червона калина». Багато років колектив «Журавка» співпрацював із народним фольклорно-етнографічним колективом «Вербиченька» Нововодолазького будинку дитячої та юнацької творчості. Народні співачки передавали пісні, навчали дітей – учасників «Вербиченьки» манері розспіву обрядових та ліричних пісень Нововодолажчини.

Для характеристики виконавського стилю в складних сучасних умовах побутування традиції, на нашу думку, є плідним аналіз факторів:

- «...побутування фольклорних творів відповідно до їх функції в жанровій системі із збереженням сталих стилістичних ознак певного жанру;
- спрямованість на збереження музичної традиції в її найбільш узагальнених проявах, з метою утримання єдності музичної культури усної традиції, притаманній окремому осередку;
- звернення до витоків, корінна зміна відношення до фольклорного спадку як до провідного напрямку естетичного і патріотичного виховання. Це не сирий матеріал для обробки і інтерпретацій, а самодостатній в семантичному відношенні культурний прояв, з відмінними визначеннями структури і музичної стилістики. Саме в фольклорних текстах збережені етнічні коди, знакова система нашої етнокультури. Але щоб це вивчити, необхідно вслухатися у живе, традиційно передане звучання цього оригіналу, і зробити саме його еталоном національної культури, а досягнення професійної музики писемної традиції – похідними, але такими, що мають власні закони виразу та інтерпретації, бо розвиваються за законами мистецтва» [6, с. 90-91].

Підтримка традиції гуртового співу і нині є одним з основних напрямів діяльності Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва, підтримка аматорських колективів української, російської пісні здійснюється завдяки їх участі у фольклорних вітальнях, тематичних заходах та щорічних фестивалях та святах, зокрема «Святовид», «Покуть», «Печенізьке поле», «Сьогодні Купала-завтра Івана» та інших. Перспективним напрямком такої роботи можна вважати серію публікацій про видатні фольклорні колективи носіїв традиції, якими і нині багата Харківщина, а також про таких видатних знавців і виконавців місцевого фольклору, як Петро Григорович Жадан, Поліна Андріївна Криничанська, Любов Тимофіївна Калюжна та багато інших, які складають славу пісенної спадщини нашого краю – Слобожанщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. / О.Г. Бенч-Шокало. – К.: Укр. Світ, 2002. – 440 с.

2. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI-XIX вв. Сост. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокоша. М.: «Московский рабочий», 1991. – 352 с.

3. Іваницький А.І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації / А. І. Іваницький. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. – 520 с.

4. Німчук В. Проблема українського етногенезу / Проблеми сучасної археології / АН України, Ін-т укр. мови, відпов. ред. П.Ю. Грищенко. К.: Наук. думка, 1994. – С. 25-46.

5. Осадча В.М. Християнські колядки і щедрівки Слобожанщини / В.М. Осадча // Наук. зап. Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. – 2000. – №2 (5). – С. 66-77.

6. Осадча В.М. Регіональний аспект збереження та мистецького втілення традиційної музичної культури на Слобожанщині / Народознавчі студії пам'яті В.Т. Скуратівського: зб. наук. праць [Редкол. С.М. Садовенко – голова редкол., упоряд., відпов. за вип., О.А. Босик – упор., відп. ред.], Київ, 24-25 жовтня 2013 р. – К. : НАКККиМ, 2013. – С.83-91.

7. Осадча В.М., Осипенко В.В. Методологічні засади та практика підготовки співаків народного спрямування / Культура України. Вип. 42 У 2 ч. 4.1: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. Держ. Акад.. культури: за заг. ред. В.М. Шейка. – Х.: ХДАК, 2013. – С. 87-97.

8. В. Ступницький. Пісні Слобідської України. Передмова В.М. Осадча – Харків: Майдан, 2007.–52 с. (Студії з фольклору та етнографії Слобожанщини. Випуск 1).

9. Стеблянка О.І. Повертаючись до статті «Чи треба виконувати народну пісню «білим звуком» / Пісні Слобідської України: Фонографіч. зб. Вип. 2. Пісні Лебединщини / Збирацька робота, нотація, автобіогр, ст. О.І.Стеблянка, примітки, вступ та упоряд. Л. Новикової. – Х.: Майдан, 1998. – 200 с.

О.Г. Павлова,
кандидат історичних наук, доцент
Харківського національного університету
імені В.Н. Каразіна

ТРАДИЦІЇ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА В ТВОРЧОСТІ Р.Я. ПЕТРОВОЇ

Краснокутчина – один із мальовничих куточків Слобожанщини, славиться своїми давніми духовними традиціями. Паростки прекрасного зародилися і розвивалися у творчості багатьох художників, які тут або народилися і отримали перші уроки життя, або проживали весь час і своєю натхненною творчістю прославляють свій край, даруючи своїм землякам хвилини радості й натхнення.

Саме в цьому краї народилося мистецтво самодіяльної художниці Раїси Яківни Петрової. Вона працює в техніці декоративного розпису, використовуючи традиції і мотиви українського народного живопису.

Ім'я Р.Я. Петрової відоме не лише жителям Краснокутчини. З її творами шанувальники мистецтва могли познайомитися на обласних та районних виставках і конкурсах народної творчості у Харкові та Краснокутську [5]. Вона неодноразово демонструвала свої роботи на персональних та колективних виставках народного мистецтва у Пархомівському художньому музеї імені А.Ф. Луньова [2, с. 26]; [4, с. 217–218]. У Козіївці, де вона мешкає, її оселя гостинно відкрита для бажаючих познайомитися з новими творами.

Про неї писали Харківські часописи та Краснокутська районна газета [3; 5], її ім'я згадане в узагальнюючому нарисі про Краснокутчину [6, с. 346]. Однак, її творчість не стала ще предметом узагальнюючого аналізу, а її внесок у розвиток народного мистецтва Харківщини необхідно вписати в суцвіття художньої панорами народної творчості краю.

Народилася місткinya 29 серпня 1937 року в с. Зубівці Краснокутського району [5]. Шкільну освіту отримувала в сусідніх селах Комарівці та в 1952 р. закінчила семирічну школу в Колонтаєві.

З 1952 р. проживала у с. Марітурек Марійської АРСР, де працювала в місцевому будинку піонерів. Навчала дітей різним

ремеслам: вишивати, малювати, виготовляти різні вироби з природного матеріалу.

З 1973 по 1975 рр. проживала в м. Ургенчі Хорезмської області, де також вела дитячу ізоустудію при міському будинку піонерів. Займалася переважно ліпкою та вишивкою. У 1975 р. повернулася до Колонтаєва. З 1989 р. проживає в с. Козіївці Краснокутського району.

Із дитинства, допитлива та старанна від природи, вона пройшла довгий шлях доки мистецтво стало сенсом її життя. Довгі роки підтримувала свого чоловіка, журналіста і художника Р.П. Петрова. У Пархомівському музеї зберігається написаний ним «Портрет дружини» та живописна композиція, сюжет якої присвячений улюбленим в народній традиції темі дівчини і козака біля криниці. Радіючи його творчим досягненням своє творче буття заповнювала професійною педагогічною діяльністю, створюючи прекрасне разом із дітьми, керуючи гуртками в будинку піонерів [5]. Це дало їй можливість на практиці опанувати і техніку вишивки, і різні техніки розпису.

Раїса Яківна достатньо довго не бралася втілювати в фарбах квітучу фантазію своєї душі. Самостійною творчістю в повну міру вона зайнялася з кінця 1980-х рр. Майстриня самотужки опанувала непросте ремесло художника. Напружена праця по оволодінню таємницями мистецтва привела до відкриття власного художнього «світу» і своєрідних прийомів живопису, що характерні лише для неї.

Зверненню саме до цієї техніки сприяла і багаторічна робота з дітьми як керівника гуртка народної творчості, бажання передати свою майстерність неодноразово, уже і в зрілому житті, приводила її до організації дитячих гуртків при Козіївському будинку культури та ін.

Її творчий доробок складається із картин, вишивок, розписаних глечиків, виліплених та розписаних її дивовижними квітково-орнаментальними композиціями, фігурками птахів і тварин. У кожний витвір мистецтва вкладена частка палкої, доброї душі.

Найбільше її приваблюють олійні фарби, за допомогою яких вона вміло передає яскраве різнобарв'я квітів, які перед усім оспівує у своїх роботах[3].

Світ її творчих захоплень дуже різноманітний. Навколо себе вона примічає багато речей, до яких доклавши зусиль, своєї фантазії та майстерності, вони починають оживати і говорити. Це її бачення

відтворено в цікавих і різноманітних декоративних композиціях птахів, які вона створює із різноманітних природних матеріалів, і також прикрашає фантастичним декоративним розписом.

Основу декоративних сюжетів живописних розписів Петрової є квіти і казкові птахи. Це яскраві насичені композиції в яких поєднані традиції українського народного декоративного живопису. Її художня манера складалася на основі знайомства і вивчення традиційного народного живопису та різноманітних технік, в яких працювали народні художники відомих центрів народного мистецтва. Переосмислення цього розмаїття сприяло виробленню особистої художньої манери і композиційно-сюжетних образів

Художниця живе бажанням знайти в своєму мистецтві радість і заставити відчувати її і інших. Звідси казкові, стилізовані квіти та птахи, які спалахують на її декоративних панно яскравими кольорами.

Творчість Р.Я. Петрової пов'язана із переосмисленням і збереженням традиційних мотивів українського мистецтва. Її твори заповнені мотивами, що зустрічаються на рушниках. Наприклад, улюблений мотив «дерево життя» в її творчості захоплює зачаровуючими букетами квітів, складених із оточуючого її в повсякденному житті різноквіття.

Найбільше художниця любить маки, які асоціюються у неї з давньою традицією випікання макових пирогів, що несе в собі щедрість, гостинність, вправність українки-господині. В композиціях з квіткою маку, їй хочеться показати незвичну красу яскравої, барвистої квітки, що донедавна була поширена в нашій місцевості.

Панно Петрової вражають своєю святковістю, народністю. Її творче покликання – нести світло й радість в людські душі. До своїх творів вона відноситься як до своєрідних оберегів.

За всіма її художніми композиціями, що використані при розписах панно, картин, чи незвичних пластичних чудо-птахів, проступає народний талант. Свою самотню, оригінальну уяву, фантазію та майстерність вона передає в своїх художніх творах.

Р.Я. Петрова зуміла зберегти своє бачення світу. Вона закохана в чарівні барви квітів, фантастичний світ пернатих. Її кольори особливі: соковиті, гучні, не схожі на чийсь, як і її манера письма – лаконічна й виразна.

Визнанням таланту народної художниці є численні грамоти, отримані нею за участь у різноманітних обласних та районних конкурсах народної творчості [5].

Її роботи зберігаються в збірці-звіті Пархомівського художнього музею [1], приватних колекціях.

Раїса Яківна чуйна, відкрита людина, своєю творчістю вона намагається прикрасити буденне життя, створити відчуття душевної святковості, розбудити добрі відчуття взаємоповаги й любові до всього живого в цьому світі. В своїх творах намагається зберегти та передати кращі традиції народного живописного мистецтва. У колі шанувальників декоративного живопису вона стала визнаною майстринею, яка повністю віддається творчості, що заповонило її життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Звіт про роботу Пархомівського історико-художнього музею за 1998 рік // Архів Харківського художнього музею.
 2. Козик Л.О., Павлова О.Г. Культурно-освітня робота Пархомівського музею / Козик Л.О., Павлова О.Г. // Скарбниці національної культури. Тези доп. наук.-практич. конф. з музеєзнавства, присвяченої 40-річчю Пархомівського історико-художнього музею (жовтень 1995) – Х.–Пархомівка, 1995. – С. 25–26. [2, с. 26].
 3. Луньов П. Мистецтво... під ногами, або шедеври від Леоніда Малька / Петро Луньов // Промінь. – 2008. – 26 липня.
 4. Павлова О.Г. Выставки как один из видов просветительской деятельности музеев. (На примере деятельности Пархомовского историко-художественного музея) // Сучасні проблеми гуманізації та гармонізації управління: Мат. Конф. – Х., 2001. – С. 217–218.
 5. Савченко Н. Талант від Бога / Наталія Савченко // Промінь. – 2007. – 1 вересня.
 6. Юхно І.О. Край наш Краснокутський. Історичний нарис із найдавніших часів до сьогодення / І.О. Юхно, М.Ф. Кукса. – Полтава: Дивосвіт, 2008. – С. 346.
-

Х.С. Палій,
аспірантка Львівської національної академії мистецтв

ВІРТУАЛЬНІ ГАЛЕРЕЇ У МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ

У контексті розвитку інформаційних технологій значних змін зазнають традиційні принципи роботи культурних інституцій, виникають нові форми і способи існування творів мистецтва. Одним із напрямів інновацій в соціокультурній діяльності є широке використання Інтернет-ресурсів, зокрема створення віртуальних галерей. На сьогодні такий тип галерей відіграє вагомий роль в процесі розвитку галерейної діяльності в системі художнього арт-ринку. Так, за кордоном віртуальні галереї переважно представляють до уваги живопис, графіку, скульптуру. Крім інформації про авторів та їх роботи, на сайті розміщуються тези митців про власну творчість та їх світогляд. Доволі поширеним явищем є проведення персональних виставок художників в інтернет-просторі. Вивчення зарубіжного досвіду дає можливість застосовувати відповідні практики в українських умовах. Відтак, потрібно визначити особливості діяльності арт-галерей у віртуальному просторі.

Поява WEB-сайтів, експонування на них творів мистецтва та можливість продавати роботи через Інтернет відкривають перед галеристами та художниками нові перспективи. Віртуальні галереї з'явилися наприкінці ХХ ст. і сьогодні набувають все більшої популярності. Їхня специфіка полягає у відсутності у них виставкових площ – вся робота будується на спілкуванні за допомогою Інтернет-ресурсів. Основними критеріями, за якими можна визначити професійність віртуальних галерей, є наступні: регулярне проведення віртуальних виставок, швидке оновлення експозицій, представлення інформації про діяльність митця та зображення його творів на сайті, наявність форуму та архіву, надання координат для зв'язку чи отримання додаткової інформації щодо купівлі творів мистецтва.

Не дивлячись на інші форми існування і роботи з глядачами та клієнтами, віртуальні галереї виконують такі ж функції, що й реальні мистецькі галереї. Зокрема, важливою є просвітницька функція (розміщення інформації про твори мистецтва, діяльність художників, постійні анонси культурних подій міста тощо); репрезентативна

функція (організація експозиції на сайті); комерційна (продаж творів мистецтва, участь у ярмарках, аукціонах, рекламна діяльність і т.д.).

Діяльність віртуальних галерей полягає у кількох аспектах. Важливою є робота з кожним відвідувачем віртуальної галереї, що зацікавився певним художником чи твором мистецтва, оскільки, він стає потенційним покупцем. Організатор віртуальної арт-галереї повинен добре орієнтуватись у культурно-мистецькому просторі, адже популярність та імідж такого типу галереї безпосередньо залежить від репутації самого галериста. Галерист повинен бути активним учасником круглих столів, ярмарків, презентацій, що буде формувати довіру до самої галереї, що, в свою чергу, необхідно для її успішного функціонування. До того ж велику увагу потрібно приділяти оформленню сайту: важливим є дизайн та кольорове рішення, зручність у користуванні тощо.

Проте, поява такого типу галерей несе певні ризики. Зокрема, демократичність віртуального арт-ринку часто призводить до наповнення Інтернет-мережі масовим мистецтвом, що дезорієнтує покупця. Крім того, існує проблема сприйняття творів у віртуальному просторі. Відтак вважаємо, що естетичне сприйняття культурних феноменів в контексті віртуального простору поступово може перетворитись на звичайний механічний процес.

Таким чином, глобальне поширення мережі Інтернет вплинуло на виникнення віртуальних галерей, що поступово утверджують себе як перспективний напрямок арт-ринку поч. ХХІ ст., даючи змогу митцям безперешкодно презентувати свої твори широкій аудиторії. Можна стверджувати, що розвиток новітніх технологій буде сприяти вдосконаленню діяльності такого типу галерей і, таким чином, дозволить активно позиціонувати себе в контексті соціокультурного простору.

І.М. Палумбо Де Віво,
викладач кафедри образотворчого мистецтва
ім. Михайла Фіголя, здобувач
Інституту мистецтв Прикарпатського національного
університету ім. В. Стефаника
(м. Івано-Франківськ)

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕНЬ ТРАДИЦІЙНОЇ ГУЦУЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Особливе підвищення наукового інтересу на початку ХХІ століття до гуцульського етнографічного утворення пояснюється глибоким збереженням у живій формі його традиційної культури. Гуцули як частина гірського українського населення Карпат зберегли свої глибокі традиції та обряди у власному способі життя до теперішнього часу. Екологічний і культурний потенціал Гуцульського краю є цілком унікальним. Про велике бажання зрозуміти суть феномену цього краю і його людей стверджує той факт, що саме про Гуцульщину написано чи не найбільше з усіх етнографічних районів України.

Яскраво відображений він у художній літературі, образотворчому мистецтві, кіно (повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського і фільм С. Параджанова за цим твором, вірші, оповідання і повісті Ю. Федьковича, І. Франка, Г. Хоткевича, О. Кобилянської, М. Стельмаха, польського письменника С. Вінценза, дослідження В. Шухевича «Гуцульщина» в 5 томах, В. Грабовецького «Ілюстрована історія Прикарпаття», «Тисячолітній літопис Гуцульщини», В. Гнатюка «Гуцульське мистецтво» в Косові, численні картини К. Устияновича, І. Труша, О. Кульчицької, Й. Бокшая, А. Манастирського, Й. Куриласа та ін.).

Серед захоплених висловлювань про Гуцульщину багатьох відомих культурних діячів виділяємо наступне: «Я, – зауважував М. Коцюбинський, – у свій час, з головою впірнув у Гуцульщину, яка мене захопила. Який оригінальний край, який незвичайний казковий народ» [1].

Тасмнича гуцульська культура відкрила світові свою глибинну історичну, духовну та мистецьку вартісність. Коріння народного мистецтва сягають в глибоку давнину. «Усю природу давні горяни

відчували як єдину істоту, тож усі мистецтва – від хатнього начиння до ритуальних предметів – несли на собі відображення народних уявлень про походження і будову Всесвіту. Це світосприймання збереглося навіть після прийняття християнства» [3, с. 196], а протягом століть воно стало спонукою до розвитку національної свідомості народу. Свідчення такого факту: 4 листопада 2011 року в Косові відбулася Міжнародна науково-практична конференція «Гуцульський феномен: мистецтво жити і творити», формулювання назви якого розкриває сутність гуцульської духовності і культури.

Народні мистецькі пам'ятки оповідають минуле та сьогодення гуцульського краю. В. Грабовецький вважає, що значна частина населення Гуцульщини з давніх часів поступово перетворювала домашній промисел «у високохудожнє народне прикладне і декоративне мистецтво, яке в XIX-XX ст. набуло свого класичного розвитку. Той же Я. Головацький в 1878 р. підкреслював, що «це мистецтво зовсім не перейнято від німців, ні від Заходу, а все в них саморібне і по переказах зберігається і переходить із покоління в покоління від самих, може бути доісторичних часів» [4, с. 24]. Отже, гуцули знаходили спосіб відображення власних світоглядних та естетичних уявлень в таких видах народної творчості як: різьбярство, мосяжництво, писанкарство, ткацтво, кераміка, вишивка, прикраси з бісеру, художня обробка шкіри, народне малярство, вироби з рогу та сиру.

До великого культурного надбання України належать дослідження та висвітлення традиційної гуцульської культури в образотворчому мистецтві. Ця тема стає постійною в різних жанрах вітчизняного образотворчого мистецтва, починаючи з другої половини XIX століття. Про це промовисто свідчать твори двох талановитих живописців, зачинателів реалістичного напрямку на західноукраїнських землях, що вивчали культуру Гуцульщини – К. Устиновича «Гуцулка біля джерела», «Гуцул» і Т. Копистянського «Гуцул», «Гуцулка», «Коломийка». В кінці XIX – початку XX ст. тематика культури Гуцульщини знайшла більш глибоке відображення у творчості І. Труша «Процесія на Гуцульщині», «Гуцулка з дитиною», «Гайліки», Я. Пстрака – «Гуцул з люлькою», «Жаб'ївські гуцули», «Гуцули йдуть через кладку», А. Кохановської – «Повернення гуцулів з ярмарку», «Гуцул з сапою», М. Сосенка «Гуцульська пара в танку», О. Новаківського «Казка про Гуцульщину» та ін.

Гуцульщина цікавила й східноукраїнських художників кінця XIX – поч. XX ст. – В. Розвадовського («Гуцулка») та І. Северина в циклі картин і пейзажів «Гуцульщина». Значний інтерес виявили до Гуцульщини й польські художники того часу, звернувши увагу на романтичні, етнографічні й побутово-традиційні аспекти життя горян. Виділяються твори В. Вичулковського – серія літографій «Гуцульщина», Ю. Ярошинського «Гуцули в Жаб'є», «Повернення з полонини», А. Веруша-Ковальського «Гуцули на полонині», В. Шимановського «Сварка гуцулів», «За розмовою» тощо.

На початку XX ст. митці Західної України та Закарпаття досліджували і відтворювали життя, чарівну природу та народну культуру Гуцульщини у своїх полотнах. Й. Курилас «Гуцул», «Гуцулка з файкою», «Гуцульщина», А. Манастирський «Зима в Карпатах», «Міст над Прутом», О. Кульчицька «Гуцульська хата», «Ярмарок у Косові», «Легенди гір і лісів», Г. Смольський «Гуцульська хата» та ін. У 20 – 30 роках до гуцульської тематики звернувся Ф. Кричевський у традиційно-обрядовій картині «Свати» та історичному творі «Довбуш». На Закарпатті у 20-40 роках чимала когорта художників присвятила свою творчість гуцульському краю. Відомими стали картини Й. Бокшая «Село Богдан», «Струмок у горах», «Гуцульське весілля».

Душевну велич гуцулів відобразив А. Ерделі в полотнах «Гуцули», «Гуцульська ідилія» та красу карпатської природи в пейзажах «Карпати», «Річка у горах» та ін. Досліджуючи культуру та духовний світ горян, відомими стали портрети гуцулок в традиційному вбранні А. Коцка «Гуцулка з бесагами», «Гуцулка в червоній хустині» та різнопланові твори Ф. Манайло «Піп Іван», «Гуцулка», обрядові твори «На Івана Купала», «Гуцульське весілля» та ін.

У повоєнні роки зображення життя Гуцульщини, її культури, традиційного побуту, звичаїв та обрядів стає ще масштабнішим. Такими творами стали: «Лісоруби» Й. Куриласа, «Бокораші», «Зустріч на полонині» Й. Бокшая, «Лісосплав», «Гуцул з трембітою» К. Держика. Ментальний та духовний світ гуцулів, специфіку традиційного одягу прагнули передати живописці-портретисти: А. Ерделі «Гуцул», «Гуцулка-наречена», «Верховинка», А. Коцка «Гуцулка», «Гуцулка з Богдану», Й. Бокшай «Старий гуцул», «Гуцульська пара», В. Манастирський «Верховинка».

Яскраво і змістовно відображена традиційна культура Гуцульщини у творах відомих митців Прикарпаття другої половини

XX ст. – М. Варенні-старшого, П. Сахра, І. Лободи, М. Фіголя, О. Коровая, М. Варенні-молодшого.

Найбільш глибоке дослідження і відтворення традиційної гуцульської культури ми спостерігаємо в серіях та окремих полотнах М. Варенні-старшого. Творчою базою митця були Косів, Кривопілля, Верховина – «З минулого Карпат» (1965), твір присвячено епосу Гуцульщини, пейзаж з гуцульською архітектурою «Весняні візерунки» (1974); у виразних і колористичних натюрмортах: «Натюрморт з прялкою» (1972) [5, с. 16], «Гуцульський натюрморт» (1980); в портретах: «Герасимович А.Ю. – майстер гуцульської вишивки» (1956), «Портрет майстра гуцульської різьби по дереву В. Гуза» (1980).

До Полонинського свята майстер створив наступну серію полотен – «Господарі полонини» (1975), «Повернення з полонини» та ряд натюрмортів полонинського вжитку. Свято склалося на основі давніх традицій жителів Карпат, згідно з якими вигін худоби на літування проводився урочисто і супроводжувався виконанням релігійно-магічних обрядів, пісень і танців. До Свята Великого сінокоосу – «На сінокосі» (1972), «З сінокоосу» (1970), «Гроза наближається» (1984); серію весільно-обрядових творів: «На весіллі», (1994), «Через новий поріг» (1996), «Святова Верховина» (1972) – (1973 нагорода Академії мистецтв); унікальний за змістом твір «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» (1989) та полотно, присвячене народним майстрам Косова «Гуцульщина – край мистецтва» (1977); «На Великдень» (1996), «Опришок Довбуша» (1963), «Легенда. Говерла і Прут» (1996).

Гуцульська тематика пронизує й творчість П. Сахро (творча база – Косівщина). У полотнах «Іван Франко та Леся Українка серед гуцулів», «І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська слухають гуцульські мелодії» (1956), «З весілля» (1969) [5, с. 15], «Народні майстри Ю. та С. Корпанюки» (1975) [2, с. 84] він відтворив гуцульську обрядовість, народні строї. Доволі змістовними є твори про Гуцульщину І. Лобода (творча база – Кривопілля, Космач, Верховина). Художник створив ряд полотен, присвячених культурі і традиціям гуцулів: «Портрет дівчини» (1958), «Гуцул» (1960), «Гуцулочка» (1961), «Іван Франко в Карпатах» (1966), «Гуцульське весілля» (1969), «Трудівники полонин» (1975), «Довбуш» (1977-79), «Перед весіллям» (1992) [5, с.45], «Дівчина» (2001).

Захоплювався Гуцульщиною й М. Фіголь (творча база – Ворохта), що характерно відтворив вольовий дух горян та історичні моменти з життя опришків у полотні «Олекса Довбуш» (1979) [2, с. 90] та у мозаїці «На високій полонині». Відомий живописець О. Коровай (творча база – Криворівня, Верховинський район) створив вражаючий портрет Параски Харук із циклу «По Карпатах» [5, с. 39]. Епічні та романтичні полотна з гуцульської тематики П. Боечка: «Квітка з полонини», «Дума про крила», «Епос Карпат», «Воскресіння» (1970).

Культуру, обрядовість, традиції та духовність гуцулів розкрив у своїй творчості М. Варення-молодший (творча база – Кривопілля, Красник, Криворівня): «Сніданок чабанів» (1972), «3 минулого» (1973), «Весільні турботи» (1975), «Вечір в Кривопіллі» (1978), «Гроза насувається» (1979), «Гуцульські візерунки» (1979), триптих «Літо» (1979) [2, с. 110-111], «Будуємось» (1982), «Це пора сінокосу» (1984), «Вечірня мелодія» (1994), «Ватра Довбуша» (1995), «Весілля у Кривопіллі» (1996), «Дума про Карпати» (1998) [5, с. 25].

Прадавня глибока віра гуцулів у магію, надприродні сили людей, сакральні місця, чудотворні ікони та дивовижна природа Карпат стали творцями їхньої унікальної культури, яку численні науковці прагнуть зрозуміти. З плином часу гуцули почали приймати християнську релігію через призму язичництва, як домінуючого фактора.

Глибока язичницька віра, з поступовим нашаруванням християнської, трансформувалися у віру дуалістичну. Складність та багатогранність такого процесу й породили їх світосприйняття, загадковий духовний світ, особливу ментальність та цілий календар обрядових свят, традицій, народження неперевершеного народного мистецтва горян, в суцільному коловороті їх життя. Саме така яскрава різноманітність факторів та їх сукупність і містяться в традиційній культурі Гуцульщини та в понятті «Гуцульського феномену». Власне тому, широкому спектру традиційної культури та духовного багатства Гуцульщини високу оцінку дали твори образотворчого мистецтва, присвячені розмаїттю народної творчості, матеріальній культурі та духовним традиціям Гуцульщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галина Бурдуланюк. Українське образотворче мистецтво прикарпаття другої половини XIX – початку XX століть [Електронний

ресурс]. – Режим доступу: www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Us/.../36Ukrstud67_Burdulanjuk.pdf

2. Івано-Франківський художній музей: Альбом / Авт. – І-22 упоряд. М.М. Якібчук. – К.: Мистецтво, 1989. – 128 с.: іл. – (Скарби музеїв України). – Рез. рос. та англ. мовами.

3. Степанян Н. Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. – М., 1999. – С. 245.

4. Українська радянська культура у другій половині 20 століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: h.ua/story/159675/

5. Художники Івано-Франківщини. Альбом. Журнал «Образотворче мистецтво». – Київ, 2002.

Л.В. Пасічник,
аспірантка Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського
НАН України
(м. Київ)

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЮВЕЛІРНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Розвиток художньої ювелірної освіти протягом XX століття відбувався в надзвичайно складних умовах за повної відсутності на теренах України вищих навчальних закладів відповідного профілю [4, с. 53]. Лише наприкінці XX століття в Україні було організовано кафедри в двох вищих навчальних закладах у містах Києві та Львові, що забезпечували професійну підготовку в галузі художнього металу, де студенти мали змогу отримати фахову освіту та оволодіти необхідними технічними вміннями з обробки металу.

У сфері мистецької освіти України лише порівняно віднедавна з'явилася окрема спеціалізація з напрямку ювелірного мистецтва у вищому навчальному закладі художнього спрямування – Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука [6].

Кафедра художнього металу та декоративної скульптури (донедавна – кафедра художніх виробів із дерева і металу) Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука існує від 1999 року – часу реорганізації Київського художньо-промислового технікуму у вищий навчальний заклад, і хоча спеціалізацію «Художні вироби з металу» було започатковано ще з кінця 1950-х років, становлення професійної художньої підготовки ювелірів високого рівня відбулося на початку 2000-х років.

Загальна концепція створення цього вищого навчального закладу передбачає формування національної художньої школи на основі народного і професійного декоративно-прикладного мистецтва [5].

Для організації навчання зі спеціальних дисциплін була потреба в професійних художниках-практиках та викладачах. Так, у 2004 році для роботи на кафедрі викладачем із Вишницького коледжу прикладного мистецтва ім. В.Ю. Шкребляка було запрошено І. Поп'юка – художника, що працює в галузі ювелірного мистецтва та ковальства [2, с. 1]. Уже тоді було окреслено майбутнє практичне розмежування різних спрямувань у галузі художнього металу, проте, студенти навчалися за однією спільною затвердженою навчальною програмою. Вузкопрофільований поділ на спеціалізації відбувся з приходом в навчальний заклад у 2010 році випускника кафедри художнього металу Львівської національної академії мистецтв – художника-ювеліра А. Кулігіна, який, використавши власний навчально-художній досвід, зумів внести низку змін в діяльність кафедри. Саме за його ініціативи було виокремлено три фахові спеціалізації в галузі обробки металу, а також запроваджено новий принцип організації навчального процесу.

Насамперед, це стосується єдиного принципу навчання фаховим дисциплінам протягом практично всього терміну, що полягає в тому, що кожен викладач здійснює повну професійну навчально-практичну підготовку за фахом (від 1-го до 4-го курсу) окремої групи студентів – оскільки саме в цей період студенти здобувають базові компетентісні вміння, навички та формуються засади їх персонального художнього мислення як майбутніх художників. Крім того, саме за ініціативи А. Кулігіна в підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва в галузі художньої обробки металу відбувся чіткий поділ на три фахові спеціалізації: у 2010 році – з'явилася спеціалізація «художній метал» та «ювелірне

мистецтво», а з 2013 року – «декоративне оздоблення зброї» – перша на теренах України система підготовки художників за цим напрямом [3, с. 1].

А. Кулігін є автором навчальних програм зі спеціалізації «ювелірне мистецтво» та «декоративне оздоблення зброї», які затверджено кафедрою до запровадження в освітній діяльності в межах інституту [1, с. 4].

Таким чином, значення діяльності кафедри художнього металу та декоративної скульптури Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука з огляду на початок становлення професійної київської ювелірної школи є особливим і свідчить про новий етап у розвитку вищої художньої освіти в Україні в галузі ювелірного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Інтерв'ю з А. Кулігіним. Записано Л. Пасічник в м. Київ у 2014 р. – с. 16.
2. Інтерв'ю з І. Поп'юком. Записано Л. Пасічник в м. Київ у 2014 р. – 20 с.
3. Інтерв'ю з С. Устиновим. Записано Л. Пасічник в м. Київ у 2014 р. – 4 с.
4. Шоломій В. Становлення студії з художнього металу // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Л.: ЛНАМ, 1996. – № 7. – С. 52–56.
5. Интервью с деканом Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Бойчука, профессором, заслуженным деятелем народного просвещения Украины, академиком международной Академии наук Татиивским Петром Михаловичем // Ювелирный бизнес Jewerly business // ООО «Лассо-Украина»; В. М. Можаяв (ред.). – К., 2004. – № 17. – С. 31.
6. Кафедра художнього металу та скульптури [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.boychukart.kiev.ua/struktura/kafedri/kafedra-xudozhnix-virobiv-z-dereva-i-metalu>.

Н.М. Роман,

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

ІНТЕГРАЦІЯ НАРОДНОЇ МУЗИКИ В СУЧАСНУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ

Народна музика є підґрунтям та основою сучасної музичної культури витоки якої можна знайти в царині інтонаційних зворотів, гармонії та ритмічних малюнків, які, зазвичай, використовують музиканти, танцюристи та представники новітніх електронних музичних течій. Із плином часу, стрімко розвиваються технології, вдосконалюються наукові розробки в інтелектуальних, мистецьких та творчих напрямках, що знаходять своє широке застосування в усіх галузях існування й життєдіяльності людини і, безпосередньо, позначається на розвитку форм та змісту музичної культури.

Аналізуючи сучасну музичну культуру, легко прийти до висновку, що за умов удосконалення й оновлення зовнішніх та технологічних чинників, її сутність, духовна і емоційна складові залишилися незмінними. Так само сталими виявилися вічні цінності, оспівані в традиційній музичній спадщині, а саме: патріотизм, віра, надія, любов. Завдяки цьому оригінальне прочитання старовинних пісенних текстів здається цілком сучасним і відповідає вимогам сьогодення.

Позитивним прикладом цього феномену в Україні є існування значної кількості як окремих народних виконавців, так і ансамблів народної пісні або дослідницьких фольклорних гуртів. Основу репертуару таких творчих колективів і солістів складає автентична народна музика, яка віддзеркалює культурні та історичні традиції свого регіону. Зазвичай, це обрядові, ліричні або жартівливі народні пісні, танцювальна музика. Працюючи над першоджерелом музичного твору сучасний виконавець висуває перед собою завдання власної музичної інтерпретації. Деякі артисти трактують музичний матеріал буквально, досягаючи рідкісного автентичного виконання, занурюючи слухача в історичну давнину, в чому є висока пізнавальна цінність та істина глибина естетичних почуттів. Але переважна кількість народних музикантів зорієнтована на широку концертно-просвітницьку діяльність, тому вони намагаються

адаптувати народну творчість до вимог існуючої слухацької аудиторії.

Такий підхід до інтеграції народної музики в сучасну музичну культуру є тривалим і цілком професійним. Система підготовки фахівців із народної музики, сформована майже сторіччя тому, успішно працює сьогодні в Україні. Музичні школи, училища, консерваторії та університети готують кваліфікованих спеціалістів, серед яких є співаки, інструменталісти, танцюристи, теоретики, диригенти і керівники колективів народної музики. Завдяки цьому з'являється все більше музичних гуртів та фольклорних ансамблів, які на новий лад виконують українську народну музику. Подібні мистецькі проекти користуються популярністю та є достатньо актуальними й затребуваними в епоху відродження прадавніх національних традицій.

Розглядаючи інтеграцію як послідовний процес об'єднання, взаємопроникнення та зближення, в нашому випадку, народної музики та сучасної музичної культури, можна виділити пріоритетні напрями адаптації музичного першоджерела до успішного сценічного втілення. Виконавець – це співавтор та репрезентант музичного твору, який передає змістову, образно-емоційну і музичну складові через власне сприйняття, харизму, освіченість, культуру, сценічний образ. Якщо мова йде про народну пісню, то, перш за все, постає проблема редагування поетичного тексту. Пісні складені українським народом, висвітлюють будь-які аспекти життєдіяльності людини. Різні за жанрами та правдиві, вони можуть мати елементи вульгарності або некоректні мовні звороти. У деяких випадках ці особливості народної музичної творчості доречно залишити без змін, але інколи співаки змушені переінакшувати слова пісень. Крім того, українські народні пісні, передані від виконавця до виконавця, доповнені й відшліфовані століттями, мають об'ємні поетичні тексти від семи до двадцяти куплетів. У звичайному концертному виконанні доводиться скорочувати текст, щоб музичний номер мав стандартний хронометраж, прозору форму, експозицію, кульмінацію і лаконічний фінал.

Адаптація до існуючих музичних тенденцій і наближення до свідомості, смаків та естетичних уподобань молоді призвели до закономірних змін в усталених темпах і ритмічних фактурах народної музики. Такі відмінності торкнулися не лише народних пісень, а й інструментального танцювального жанру. Зберігаючи неперевершені мелодії, окремі інтонації та зміст унікального

першоджерела, нинішні виконавці створюють шедеври нової української музики. Розвиток цих тенденції ускладнив музичну форму народної музики, значно розширив інструментарій, дозволив широко використовувати високотехнологічний електронний та акустичний ресурс.

Динаміка послідовного розвитку народної музики стала потребувати професійного виконавського підходу, висунула нові вимоги до сценічного втілення, створення епатажного або, навпаки, достовірного автентичного концертного вбрання, використання світлових ефектів, реквізиту. З'явилася необхідність фахового режисерського трактування ідеї та змісту музичного твору.

Стабільна зацікавленість мистецької та патріотично спрямованої молоді українською народною музикою дозволяє успішно інтегрувати цей унікальний історико-культурний феномен в сучасну музичну культуру (*кольорова вкладка, 43-44*), зберегти його раритетний характер, зробити життєздатним, яскравим, зрозумілим і доступним для широкого загалу.

В.С. Романовський,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри культурології
та медіа-комунікацій
Харківської державної академії культури

ОРНАМЕНТИКА ПАМ'ЯТОК УКРАЇНСЬКОГО АРХІТЕКТУРНОГО МОДЕРНУ

Стиль модерн постав у країнах Європи й Америки на зламі XIX–XX ст. Особливо виразно він виявився в архітектурі завдяки застосуванню нових форм, конструкцій, будівельно-декоративних матеріалів та синтезові мистецтв.

Термін «український архітектурний модерн» (УАМ) з'явився не відразу. Тривалий час щодо національної архітектури загалом застосовували поняття «народний вкус», «український стиль» тощо.

Творці УАМ захоплювалися етнографією та пам'яткознавством. Під час проектування й будівництва нових споруд вони реалізували цей досвід на практиці у відповідності до потреб часу. Термін «український стиль» утвердився в публікаціях у зв'язку з полемікою щодо зведення будинку Полтавської губерніяльної земської управи (1903–1908 рр.) [3]. Згодом у періодиці популяризовано постання «модернізованого українського стилю» (Є. Сердюк, 1912 р. тощо) [11].

Ідея будівництва Земського дому в Полтаві в українському стилі належала харківським митцям. Архітектор-художник В.Г. Кричевський був обізнаний із народною творчістю. Він працював у підготовчому комітеті ХІІ археологічного з'їзду в Харкові (1902 р.), для етнографічної виставки якого відтворив й устаткував типову сільську хату Слободської України [9, с. 100].

Саме зі спорудженням у Полтаві показного будинку й запроваджено в декорування модерних кам'яниць українську орнаментику. У майолікових оздобах фасаду застосовано композиційну схему «глек із букетом» й елементи розписної кераміки: «виноград», «квітка», «когут». Дахівка вирає кольорами. На дверях вирізьблене Дерево Життя. У приміщеннях майоліка з візерунками прикрашає тумби й панелі сходів, колони, пілястри. Втішають око «куманці», «квітки життя», вигадливо розташовані геометричні фігури [14, с. 198; 16, с. 80-83]. Учні Миргородської ХПШ під керівництвом П.К. Вауліна виготовили поліхромні герби полтавських повітових міст, барвисті майолікові орнаментальні прикраси фасадів та інтер'єру за малюнками В. Кричевського [7, с. 282]. Різьбу на дереві виконав різьбар з Диканьщини П. Юхименко [15, с. 21].

У мистецькому оформленні будинку брали участь художники С.І. Васильківський, М.С. Самокиша (Самокиш), а також М.А. Беркос і М.М. Уваров – усі слобожане [7, с. 282; 16, с. 13, 75-86]. Саме Васильківський наполіг на реалізації проєкту в українському стилі [6, с. 14; 16, с. 75]. Внутрішнє оформлення Земського дому здійснене без догляду Кричевського. Розпис вестибюля й зали – руки Васильківського [14, с. 193-194]. Він також намалював три живописних панно на теми з української старовини. Працюючи над орнаментациєю розписів, Самокиша та Васильківський користувалися етнографічними матеріалами земського музею в Полтаві та колекцією поміщиці з Лубенщини К. Скаржинської, яку вона подарувала цьому закладові 1906 р.

1907 р. Полтавське земство видало друком альбом «Мотивы малороссийского орнамента», до якого включено зображення вишиванок зі збірки Кричевського. Завершивши працю з орнаментування будинку Полтавського земства, Самокиша та Васильківський власним коштом видали накладом у 2.400 примірників альбом «Мотивы украинского орнамента» (Ляйпціг, 1912 р.), що викликав значний попит митців і кустарів [1]. На початку ХХ ст. майстерні Полтавського губерніяльного земства виробляли різьблені меблі, прикрашені стилізованим національним орнаментом [16, с. 326–334].

До Кустарного з'їзду в Полтаві (1901 р.) художник і архітектор О. Сластіон підготував доповідь, присвячену народній орнаментіці, й ці його узагальнення вивчали у Миргородській художньо-промисловій школі [13]. Завдяки Сластіону видано альбоми орнаментів будинку Полтавського земства [16, с. 92]. Зовнішні стіни земських шкіл, споруджених за проектами Сластіона на Полтавщині, щедро орнаментовані в цеглі. Полтавські вишивки «білим по білому» правили за взірць його цегляним візерункам [16, с. 104].

Якщо Земський дім є взірцем декоративно-романтичного напрямку УАМ, або ж «народного» стилю, то двоповерхова школа ім. І.П. Котляревського в Полтаві ж (1903–1905 рр., архітектори Є.Н. Сердюк та М.Ф. Стасюков) – перша пам'ятка раціоналістичної течії. Згодом Є.Н. Сердюк спроектував, зокрема, комплекс Харківської селекційної сільськогосподарської станції (1909–1913 рр.), головний будинок якого прикрашений орнаментальними наскрізними отворами балконів і лаконічними візерунками з цегли [16, с. 115–118, 306].

1912 р. пам'яткознавці в Харкові організаційно об'єдналися, створивши український архітектурно-мистецький відділ літературно-художнього гуртка [8]. Засновником і головою відділу був майстер архітектурного пейзажу Васильківський. Секретарями – Варяницин (у 1912–1914) та Тимошенко (в 1915–1917 рр.). На другій виставці відділу (весна 1914 р.) військовий інженер і художник О.М. Варяницин представив ескізи орнаментальних розписів в українському стилі стін зали нового будинку Швидкої допомоги на вулиці Конторській, 41. На той час розписи вже були виконані за його наглядом [2].

Одним із шедеврів УАМ у Харкові є колишній особняк І.Х. Бойка по вул. Мироносицькій, 44 (архітектор С. Тимошенко; 1911–1913 рр.) Вестибюль, гол, сходові клітки, колони розписані в

м'яких кольорах за ескізами М.С. Самокиші. Ескізи були експоновані на виставці архітектурно-мистецького відділу (1914 р.) [17]. Народні розписи української оселі правили за взірць оздобленню модерної кам'яниці (*кольорова вкладка*, 32). На стінах зображені куманці та глечики з пишними букетами і кущами, маки, кручені паничі, мальви, чорнобривці, нагідки, барвінок, волові вічка, волошки. Стриманіші геометризовані орнаменти утворені з трикутників, чотирикутників, кіл. Васильківський повторив для цього інтер'єру картину «Козача левада» та створив портрет Т. Шевченка. 1930 р. полотна знищено, а монументально-декоративні розписи замазано. 1973 р. архітектор і художник В. Чепелик зі студентами КІБІ значною мірою звільнив розписи від побілки, однак вони зазнають пошкоджень без належної охорони й догляду. Збереглися невибагливі орнаментальні фігури в цегляних простінках із дворового боку й металопластика (віконні ґрати, балконні поручні над порталом, перила на східцях).

Ліплений декор фасаду примітний завдяки фітоморфним мотивам, що властиві традиційній вишивці як українців, так і народів Сходу [14, с. 396]. Згідно з інтерпретацією орнаменталіста М. Селівачова, це лотоси [10, с. 167]. Ці квіти є поширеною оздобою в мистецтві модерну. Священним лотосам індійців, як породження живої води, споріднене відоме нам біле латаття (водяні лілеї, латаття жіноче, мак водяний, водяний лопух, листопруг, лотик, русалчин цвіт) [4, с. 80; 5, с. 33]. Наукова назва – німфея – має зв'язок із грецькою мітологією (*кольорова вкладка*, 30). Подібні елементи орнаменту на фасаді кам'яниці Попова в Харкові (Полтавський шлях) поновлюють із білим кольором (*кольорова вкладка*, 34), у той час як фриз на будинку Бойка – жовтим (*кольорова вкладка*, 32). «На озері розкрились лілеї білі і зазолотіли квітки на лататті» — читаємо в «Лісовій пісні» Лесі Українки (дія I). «Стоять красуні на воді, вінки на них білі й золоті» — підкреслено ті самі ознаки в загадці.

С.П. Тимошенко вправно використовував також цеглу як декоративний матеріал, що дозволяє вимурувати як площинний, так і пластичний орнамент. Це визначило геометричні форми оздоблення стін Ведмедівської станції вокзалу в Катеринодарі (1911–1912 рр.). Будівничий інколи застосовував цеглу відразу двох кольорів: червону та білу (Харків, дім на розі вул. Іванівської та Річкової, 1914–1915 рр.) [16, с. 134, 137, 140, 145, 314].

Ризаліт прибуткового будинку на розі сучасних вулиць Полтавський шлях і Володарського в Харкові (1910-і рр.)

прикрашений геометрично-рослинним орнаментом із цегли та прозорого скла (*кольорова вкладка*, 35). Це прямокутники та хвилеподібні поєднання трикутників, що символізують Землю, Воду й поле; ромби та квадрати, сполучені в колоски, які тягнуться до Світла (розетки).

Променисті восьмикутники промовисто відтворені на Тимошенкових будівлях по вул. Полтавський шлях, Іванівській. У будинку по пров. Кравцова (Мордвинівський) у Харкові збереглися різьблені двері з солярними знаками.

Найвідомішою і наразі найкраще збереженою спорудою УАМ у Харкові є будівля колишнього Художнього училища (1911–1913 рр., проєкт фасадів К.М. Жукова; нині – корпус ХДАДМ). На головному фасаді розміщені три майолікові панно. Барвисті орнаменти оточують написи з назвою закладу («Художественное училище.») та роками знаменних подій становлення мистецької освіти в Харкові («1896 г. учреждение городской школы рисования.»; «1912 г. учреждение художественного училища»). Герб Харкова розміщений у трикутникові напівфронтону на ганкові. Рослинні орнаменти прикрашають портал, простінки, вікна та центральну башточку. Домінують жовтий, блакитний, жовтогарячий, синій, зелений кольори. Прорізи у портику трипелюсткові, а у вікна вставлені скляні прозорі чотирипелюстники.

Важливим центром УАМ був Київ, куди 1907 р. переїхав В. Кричевський. Тут він отримав декілька замовлень. У Києві будівничий обирав переважно площинне вирішення фасадів [16, с. 155-156, 171-174]. Орнаментування здійснював за переосмисленими народними взірцями (дрібні трикутні, квадратні та ромбічні чарункові ніші, заповнені різнокольоровими плитками). Стилізоване зображення квітки з трикутників за радянських часів стане відомим як цвіт каштана на гербі міста. У Києві були потужніші раціоналістичні тенденції розвитку УАМ, аніж декоративно-романтичні. Зокрема, це виявляється в геометризованому декорі цегляних стін. На Другій кустарно-промисловій виставці 1909 р. В.Г. Кричевський і кераміст з Опішні І.С. Глодеревський (Гладиревський) здобули премію за оздоблення кольоровою плиткою будинку І.І. Щітківського (1907–1908 рр.) в Києві. Кричевський мешкав у шестиповерхівці Грушевських (1908–1909 рр.) і декорував фасади, надавши їм національної своєрідності (майоліка Глодеревського).

Орнаментування кам'яниць часто вимагало віртуозного вирішення, аби уникнути нагромаджень [14, с. 194, 198; 16, с. 157, 161]. Так, М.О. Шехонін успішно зосередив попід вікнами по вертикалі оздобу прибуткового будинку Юркевича в Києві (1910 р.). Декор пожавлений у верхній частині фасаду.

На Півдні України видатною спорудою УАМ став житловий будинок В.М. Хреннікова в Катеринославі (1909–1913 рр., архітектор П.П. Фетисов). Оздоблення, зокрема, герб Війська Запорозького, продумані як свідчення про славу історію краю. Про героїчну минувшину нагадували й металеві деталі – фігури зі старовинної геральдики й фольклорні образи. Вхід до українського театру акцентований майоліковим панно з квітами й павичами. Це диво з'явилося завдяки науковому досвіду й організаційному сприянню історика Д. Яворницького, а також адвоката М. Міхновського [16, с. 198-211].

Добрим знайомим Яворницького був січеславський інженер І.М. Труба. Він спроектував будинок «Просвіти» для приміського села Мануйлівка, який спорудили селяни й робітники (1909 р.). Стіна прикрашена хрещатими нішками-зорями, розетами й цегляним пояском, хвилясто розіркненим на двох рівнях. І.М. Трубі належить також проєкт кам'яниці на вул. Пороховій, 22 в Катеринославі (1911 р.). Цегляною орнаментациєю вкрито стіну головного фасаду за мотивами хатніх розписів с. Мишурин Ріг, що викликали увагу Яворницького [16, с. 198-204, 210, 213].

В Одесі раціоналістичний напрям УАМ представлений ансамблем житлових будинків на вул. Пирогівській, 3 (1911–1916 рр.). Жваві геометричні орнаменти дахів найхарактернішого з цих будинків викладені з кольорової черепиці за мотивами подільських килимів (згідно з висновком В. Чепелика) [16, с. 208, 213]. Архітектор Я. Пономаренко лаконічно прикрасив балкони шестипроменевими знаками Сонця, квартирні двері – різьбленими квітами, залізні огратування сходів – кованими голівками соняхів.

На Галичині важливу організаційну роль у відродженні українського стилю відіграло Товариство для розвою руської штуки у Львові. Воно було засноване 1898 р., а з 1905 р. відоме як Товариство прихильників української літератури, науки і штуки. Це товариство влаштовувало мистецькі виставки, вплинувши й на архітекторів у їхньому прагненні застосовувати декоративну орнаментику в нових будовах [12, с. 156].

Серед львівських пам'яток, позначених національним колоритом, слід згадати дяківську бурсу «Колегіон» (1903–1904 рр.), банк «Дністер» (1904–1906 рр.). Стриманий фасад Колегіону (архітектор – І.І. Левинський) був прикрашений поліхромною майолікою: підвіконні вставки й надвіконні «рушнички» виконано за малюнками орнаменталіста О.О. Лушпинського [16, с. 180, 308]. Будинок страхового товариства «Дністер» зведений за проєктом групи архітекторів на чолі з І.І. Левинським (Т. Обмінський, О. Лушпинський, Л. Левинський). Елегантна колористика й орнаментальні мотиви майолікових вставок у підвіконнях та фризях запозичені з карпатської кераміки. У металопластиці втілено народні схеми на засадах сецесії (рівнораменні гратчасті хрести в колах, рослинні геометризовані елементи).

У 1913–1916 рр. архітектори О. Лушпинський, Є. Червінський, І. Левинський, Т. Обмінський, працюючи над будинком Українського музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові, звернулися до принципів раціоналістичного модерну, необароко та неокласицизму. Художник М. Сосенко виконав модернізовані орнаментальні розписи зал із постатями народних музикантів. Видатний етнограф В. Шухевич значно посприяв спорудженню цього будинку [16, с. 194–195].

Народний дім («Просвіта») у Кам'янці-Струмиловій, споруджений у 1911–1912 рр. за проєктом О.О. Лушпинського, був прикрашений вставками зеленувато-блакитних майолікових плиток [16, с. 189–190]. О.О. Лушпинський розробив також меблі, прикрашені гуцульськими орнаментами [16, с. 312].

Загалом, національний модерн Західної України розвивався під впливом народного мистецтва гуцулів і бойків, здобутків архітекторів Наддніпрянщини та Слобожанщини. У Львові сильним був відголос віденської сецесії.

Періодизацію розвитку УАМ, зокрема, зважаючи на характер декору, запропонував видатний дослідник його пам'яток В. Чепелик. На першому етапі (1903–1917 рр.) декоративно-романтичні риси, мальовничість були притаманні народностильовому напрямові. Навпаки, раціоналістичному напрямові УАМ притаманні площинна пластика фасадів, стриманіший декор. Монументальний декор розвивався від натуралістичного зображення до символу. У 20-х – на початку 30-х рр. (другий етап) раціоналістичні тенденції набули цілковитої переваги, декор став суворішим, орнаментування уникали. Проте будівлі не позбавлені мальовничості завдяки вдалій

тектоніці (житлові комплекси ХТЗ, квартали в Макіївці). Пізня стадія УАМ (1934–1941 рр.) характерна поєднанням раціоналістичних і декоративістичних тенденцій при спорудженні музеїв, виставкових павільйонів, кіосків і ресторанів. Народна орнаментика майолікових, ліплених і різьблених прикрас та розписів надавала місцевого колориту й навіть екзотичности такому звуженому колу останніх споруд УАМ. Власне, будівлям цього часу часто притаманні риси неокласицизму. У повоєнні роки київська архітектурна школа застосувала українські народні традиції, орієнтуючись на необароко та, меншою мірою, модерн [16, с. 13-17, 34].

Загалом, орнаменти на будівлях УАМ виконані як розписи, керамічні вставки, ліплення, різьблення, або ж викладені з цегли, виплавлені з металу. Інколи це вишукані панно, а також обрамлення творів живопису, гербів. Поширені рослинні та геометричні орнаменти зі стилізованими фігурами птахів, зображеннями гончарних виробів тощо. За взірць правила хатні розписи, вишивки, килими, кераміка – народне мистецтво в усьому розмаїтті.

ЛІТЕРАТУРА

1. З альбому «Мотиви українського орнаменту» Миколи Самокиша (1912) // Україна. – 1990. – № 6 (1722). – 11 лютого. – С. 25-26.
2. Зихъ И. О выставке украинского архитектурно-художественного отдела Харьковского литературно-художественного кружка // Утро. – 1914. – 14 марта.
3. [Каманин И.М., Сластиков А.Г.] К возрождению украинского архитектурного стиля / [К.] // Археологическая летопись Южной России. – 1903. – № 3–4. – С. 218-241.
4. Кондратюк А.І. З вишневого саду: наук.-худож. оповідання / передм. В.Т. Скуратівського. – К.: Молодь, 1991. – 192 с.
5. Моисеев А. Цветок из сказки // Наука и жизнь. – 2000. – № 7. – С. 33-37.
6. Ніколаєв О. Сергій Васильківський: життя й творчість (з нагоди десяти років з дня смерті маляра). 1917–1927 / Музей Слобідської України ім. Г. Сковороди. – Х.: 2 друкарня вид-ва «Пролетар», 1927. – 26 с., 11 арк. іл.
7. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: ил. справ.-каталог. – Т. 3 / отв. ред. Г.Н. Логвин. – К.: Будівельник, 1985. – 337 с.

8. Романовський В.С. Пам'ятокознавча діяльність українського архітектурно-мистецького відділу Харківського літературно-художнього гуртка (1912–1918 рр.) // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво: зб. наук.-популярних ст. – Х.: Курсор, 2004. – Число 2. – С. 3-14.
9. Рубан-Кравченко В.В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський. – К., 2004. – 704 с.
10. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / передм. М.В. Поповича. – Вид. 3. – К.: Ред. вісника «Ант»; Фенікс, 2013. – XVI, 416 с.
11. [Сердюк Є.] Український стиль у Харкові. Наші гласні / [Є. С-к] // Сніп. – 1912. – Ч. 29–30. – 30 липня. – С. 13-14.
12. Січинський В. Історія українського мистецтва. – Т. І. Архітектура. – Нью-Йорк: Наук. т-во ім. Шевченка в Америці, 1956. – 180 с.
13. Сластионов А.Г. Съезд художников по изданию народного орнамента // Археологическая летопись Южной России. – 1903. – № 1. – С. 26-27.
14. Таранушенко С. Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. / упоряд. О.О. Савчук, М.М. Красиков, С.І. Білокінь; наук. ред. М.М. Красиков. – Х.: Видавець Савчук О.О., 2011. – С. 191-198.
15. Фесик К., Сулима О. Будинок Полтавського земства // Пам'ятки України. – 2014. – № 6. – С. 20-25.
16. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн / упоряд. З.В. Мойсеєнко-Чепелик. – К.: КНУБА, 2000. – 378 с.
17. Чепелик В. Харківські розписи академіка М.С. Самокиша // Прапор. – 1974. – № 1. – С. 109-110.

Н.Н. Саппа,

доктор социологических наук, профессор
Харьковского национального университета внутренних дел

ГУЦУЛЬЩИНА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИСТОРИЧЕСКОГО И ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО БЫТИЯ СУБЭТНОСА

Гуцульщина – историко-этнографический регион, где проживают гуцулы, расположен на юго-западе Украинских Карпат, на территории преимущественно горных районов Ивано-Франковской, Черновицкой областей, и Раховского района Закарпатской области Украины. Гуцулы – один из карпатских субэтносов украинцев, населяют в основном высокогорные долины рек региона.

Активизация национальной самоидентификации гуцулов началась в конце XIX – начале XX в. Трансформация мировоззрения и восприятия окружающей действительности, а также этноидентификация гуцулов происходили через культурно-образовательную и общественно-политическую сферы. В начале XX ст. произошел резкий рост политической и национальной активности гуцулов, свидетельством чего стала борьба за национально-политические и культурно-образовательные права. На этнизацию и политизацию гуцулов существенно повлияли изменения, которые проходили в общеукраинских национальном и культурном контекстах.

Положительную роль в процессах национального осознания и национальной идентичности сыграло создание культурологических обществ «Просвита» и «Родная школа», «Русская Беседа», «Сич» и хозяйственно-экономических обществ, открытие украинских школ и создание национальной образовательной сети. Важное значение в процессе национального осознания играла греко-католическая церковь, практическая и публицистическая деятельность местных священников и интеллигенции, просветительская работа М. Павлика, И. Франко, Ю. Федьковича. С помощью харьковского писателя и музыканта Гната Хоткевича в 1911 г. был организован любительский народный «Гуцульский театр», где селяне играли пьесы на гуцульском диалекте. Театр был очень популярен на Гуцульщине и

за её пределами – театр гастролировал в Кракове, Харькове, Одессе и Москве.

В годы I Мировой войны продолжилось становления украинской национальной идентичности. Распространение этнонимов "украинский", «украинской» способствовало росту национального сознания и углублению национальной самоидентификации среди гуцулов. Свидетельством этого стала массовая поддержка и активное участие гуцулов в практической деятельности местных органов власти Западно-Украинской Народной Республики, попытки с оружием отстоять ее независимость, в создании самоуправляемого Гуцульской Народной Рады на Закарпатской Гуцульщине в 1918 г., провозглашении в 1919 г. в с. Ясиня Гуцульской республики и в её деятельности.

В годы оккупации среди гуцулов были распространены антиоккупационные настроения, которые вылились в массовое антиправительственное Гуцульское восстание 1920 г., подготовку обще-украинского восстания в 1921-1923 гг. Однако основными направлениями национально-политической жизнедеятельности на Гуцульщине были развитие культурно-образовательных обществ, борьба за образовательные и этнокультурные права гуцулов, возрождение кооперативного движения. Вследствие этого активизировались этнокультурные факторы национальной идентичности. Это выразилось в проведении национальных праздников, чествовании выдающихся лиц и значимых дат отечественной истории. К концу 30-х годов на Гуцульщине в основном завершилось налаживание системы национального образования.

Проводя просветительскую работу, местная интеллигенция призывала гуцулов к сопротивлению ассимиляционным действиям власти, подчеркивая, что гуцулы являются неотъемлемой частью украинского народа, а гуцульский диалект – составная часть украинского языка. Так, пройдя этапы становления национального сознания, гуцулы вышли на осознание необходимости национальной консолидации в украинском государстве [1].

В настоящее время активно продолжается развитие культурного – литературного, песенно-музыкального, художественно-изобразительного, пространства гуцульского субэтноса. Для анализа этого процесса, что и является целью работы, рассмотрим культурную деятельность с. Криворивни, которое фактически представляет собой культурную столицу Гуцульщины.

Это село расположено в карпатских горах Ивано-Франковской области вблизи райцентра Верховина, которое И. Франко называл гуцульской столицей. К началу Первой мировой войны с. Криворивня было любимым местом работы и отдыха тогдашней творческой и научной элиты Украины, которая собиралась вокруг И. Франко и М. Грушевского, проводивших там летние месяцы. В гости к Франко приезжали Леся Украинка, Василий Стефаник, Ольга Кобылянская, Осип Маковей. Благодаря активной просветительской и культурной деятельности этнографа и лингвиста В. Гнатюка это горное село превратилось в место вдохновения творческой интеллигенции, за что получило пафосные названия «украинских Афин» и «летней столицы украинской культуры».

Здесь жил и работал Гнат Хоткевич, в разные годы в Криворивне отдыхали и работали писатели, поэты, художники, историки, этнографы, музыканты и общественные деятели Марко Черемшина, Лесь Курбас, Константин Станиславский, Ольга Книппер-Чехова, Александр Олесь, Юрий Федькович, Иван Труш, Иван Северин, Михаил Драгоманов, Иван Крипьякевич, Владимир Немирович-Данченко, Леопольд Суляржицкий и многие другие деятели культуры и искусства. Именно посещения Криворивни, её живописная природа, первозданный быт, обычаи и фольклор жителей края вдохновили М. Коцюбинского на создание повести «Тени забытых предков». Примечательно, что спустя полвека в Криворивне режиссером С. Параджановым был снят фильм по этой повести.

Любит приезжать в Криворивню и современная украинская интеллигенция. Криворивня является одним из старейших сел Гуцульщины и в настоящее время жители села борются за присвоение ему статуса «село-музей». В селе находятся 14 этнографо-архитектурных памятников и историко-биографических музеев. Наиболее известные из них: деревянная церковь Рождества Богородицы и колокольня, музей «Гуцульская Гражда» – жилой дом-крепость, «Музей гуцульского быта», «Литературно-мемориальный музей И. Франко» (создан в 1953 г.), «Дом-музей М. Грушевского», литературно-мемориальный музей Параски Плитки-Горыцвит. Ежегодно в Криворивне у р. Чёрный Черемош проводится культурологический фестиваль «Черемош-Фест».

Кроме спортивной и этнографической программ фестиваль включает в себя также два музыкальных вечера, на которых выступают до полутора десятков ансамблей из Украины и

зарубеж्या. Причем каждый из вечеров открывается выступлениями аутентичных гуцульских исполнителей.

Особенностью этих мест, как и собственно всей Гуцульщины, является присущая им культурно-этническая атмосфера, проявляющаяся в единении высокогорных ландшафтов и специфике быта, культуры, проявлений национального характера, легенд, музыки, песен и языка гуцулов. Характерно, что сохранением и изучением гуцульского диалекта, сбережением его от ассимиляции занимаются не только учёные, но и сельские жители Гуцульщины.

Среди наиболее выдающихся из них 93-летняя криворивнянская писательница и поэтесса Теодозия Плитка-Сорохан. Родилась она летом далёкого 1920 года, закончила всего один класс школы, а дальше занималась самообразованием. Преимущественно жанр её литературной деятельности следует отнести к поэтическому и песенному творчеству. За свою жизнь пани Одосия – так зовут её в селе, написала бесчисленное количество гуцульських спиванок (они включают достаточно широкий спектр песенных призывов – от частушек до дум на исторические темы) и колядок. Свои спиванки Теодозия Плитка-Сорохан исполняет под аккомпанемент гитары. За деньги, отложенные с мизерной пенсии, она издала три книжки спиванок, колядок и воспоминаний о своей жизни: «На струнах душі і серця», «Криворівнянське розмаїття» і «Від Черемоша до Колими». (Свои книги автор не продавала, а раздавала колядникам и библиотекам).

Многие её произведения ещё не увидели свет. В рукописях пани Одосии хранятся спиванки, колядки, воспоминания своей жизни, жизни села. Ожидают своих исследователей и её тетради с фольклорными записями. А на сельских вечерниках, которые она проводила совместно со своей родственницей Параской Плиткою-Горыщвит, ими были записаны на 18-ти аудиокассетах гуцульские спиванки и их мелодии, колядки и молитвы.

Криворивнянскую писательницу и художницу Параску Плитку (1927-1998 гг.) – псевдоним Горыщвит, порой называют гуцульским Гомером, имея ввиду, что всё, созданное ею, это эпос гуцульской жизни.

Параска Степановна (*цветная вкладка, 38*) оставила величественное творческое наследие в области литературы, поэзии, этнографии, богословия, философии, живописи, иконописи, музыки, фотографии, лепки, искусствах вышивки и вытынанки. Она играла на нескольких музыкальных инструментах, собирала, слагала и пела

народные песни и колядки. Те, кто глубоко знаком с жизненным и творческим путём Параски Плитки-Горыцвит, утверждают, что она повторила подвижническую жизнь Григория Сковороды – свет также ловил её и не поймал, она всегда была верна своим убеждениям, говорила и писала только то, о чём думала.

Вначале, когда ещё молодой женщиной Параска Плитка после «десятилетки» сталинских лагерей вернулась в родное село, она активно участвует в его жизни: работает художником в лесхозе, организует хор, записывает народные песни, фотографирует, начинает писать и рисовать (*цветная вкладка, 39-41*). Но затем постепенно уединяется для выполнения данного ею ещё в заключении обета – славить Мир Божий.

С тех пор, став «монахиней в миру», которая сама себе выбрала послушание – творческое служение людям, она ведет аскетический образ жизни. Параска Степановна не имела огорода и скотины, не получала пенсии, жила с того, что собирала в лесу, и из того, что приносили ей односельчане и люди, которые съезжались к ней со всей Украины, – за этнографическим материалом, за ее словом, за ее мудростью [2, с.143-144]. Последние годы она прожила в страшной бедности, немощи, почти потеряв зрение.

Всё писательское наследие Параски Плитки-Горыцвит – это 46 больших рукописных книг объемом порядка 500 страниц каждая, объединенных под общим названием «Подарок родному краю», а также около сотни маленьких книг, рукописных и напечатанных на машинке. Условно её произведения можно разделить на три направления: духовные тексты (авторские неканонические молитвы, перепевы житий святых, духовные и философские размышления, записи по философии йоги); этнографические студии (легенды, народные рассказы, народные и авторские колядки, сказки и т.д.); лирическая поэзия, верлибры и проза, среди них – приключенческий роман о жизни гуцулов в Индии «Индийские зарева», дневники. Кроме этого Параска Степановна оставила два тома «Писем без отправки», где адресатами были и живые люди, и те, что остались только в воспоминаниях, с кем была в лагерях.

Не надеясь на публикацию своих произведений в советской Украине, Плитка-Горыцвит делала свои книги самостоятельно. Писала тексты каллиграфическими буквами на отдельных листах бумаги, а когда появилась печатная машинка, то печатала. Каждый лист она украшала орнаментами и рисунками, нарисованными цветными карандашами и фломастерами, и обязательно, как во

всяком издании, портретом автора. Затем сшивала листы, скрепляла их мебельными гвоздями, а обложки изготовляла из бумаги и полотна на клейстере. «Мои дети», – так обращалась Параска Степановна к своим изданиям.

В постсоветские годы произведения писательницы стали появляться в журналах «Дзвін», «Гуцульщина», газетах «Голос України», «Зірка», «Верховинські вісті» и др. А уже после её смерти были изданы две книги «З наймолодших років моїх», «Старовіцькі повісторьке» и альбом икон. В доме, где жила Параска Плитка-Горыцвит, сейчас создан мемориальный музей. И это не только памятник выдающемуся человеку, а символ развивающейся гуцульской литературы и культуры.

ЛІТЕРАТУРА

1. Костючок П.Л. Етнополітичні та національно-культурні процеси на Гуцульщині в контексті становлення української нації (кінець XIX ст. – 1939 р.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец. 07.00.05 – етнологія / П.Л. Костючок. - Івано-Франківськ, 2006. – 20 с.
 2. Качкан В. Листи Параски Плитки як етнокультурне джерело / Володимир Качкан // Фольклористичні зошити. – 2008. – В. 11. – С. 143-157.
-

М.О. Семенова,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри педагогіки та психології
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

ФОРМУВАННЯ ЗНАНЬ У ШКОЛЯРІВ ПРО ТРАДИЦІЙНУ НАРОДНУ КУЛЬТУРУ

*«Сократ переконався, що він знає лише про своє
незнання; премудрий Соломон стверджував, що всі речі
є складними й незрозумілими в словах.
Аристотель писав у «Першій філософії»,... що
все, чого ми бажаємо пізнати, це є нашим незнанням.
Усякий виявиться тим ученишим, чим повніше
побачить своє незнання»
Н. Кузанський*

Актуальність роботи полягає в тому, що зміст освіти в суспільно-культурному й економічному сенсі має відповідати не лише потребам сьогодення, а й дня прийдешнього. Проблеми формування змісту освіти лежать у площині розуміння належного й суцього, традиційного й інноваційного, історичного й перспективного. Знання, що отримує молоде покоління в процесі навчання у загальноосвітній школі, мають сприяти формуванню творчої людини, яка засвоїла культурно-історичний досвід і здатна не лише до самореалізації, але й до активного суспільного життя. Проблема засвоєння учнями знань як досвіду своїх попередників з необхідністю зачіпає й залучення їх до явищ традиційної народної культури, кращих зразків народної творчості. Зауважимо, що згідно з рекомендацією ЮНЕСКО, *традиційна народна культура* (ТНК) визначається як культура безписьмової традиції (її трансляція відбувається шляхом усного та невербального спілкування), що протягом багатьох століть виробляла, головним чином, селянська громада, втілюючи самобутній світогляд, світосприйняття, соціальний досвід своїх носіїв [6, с. 3].

В основі залучення молодого покоління до культурної спадщини лежить принцип культуровідповідності. Необхідність використання надбань народної культури у процесі виховання обґрунтували Г.С. Виноградов, М.Ю. Костриця, В.В. Обозний,

Ю.Д. Руденко, С.Ф. Русова, О.С. Смоляк, М.Г. Стельмахович, В.О. Сухомлинський, Є.І. Сявавко, К.Д. Ушинський, Г.Г. Філіпчук та інші. Виховні можливості різних видів народної культури, зокрема фольклору, вивчали сучасні педагоги-дослідники (О.С. Аліксійчук, Г.В. Карась, Ю.В. Ледняк, Г.Я. Майборода, Ю.Б. Мандрик, В.О. Стрельчук, І.М. Таран, Т.П. Турсунов, Т.І. Чернігівець та ін.). Однак оновлення змісту освіти змушує уточнювати як поняття «знання», так і його зміст з погляду необхідності й користі здобутків традиційної культури, що майже відійшла в минуле.

Метою статті є аналіз поняття «знання» в контексті вивчення й засвоєння школярами традиційної народної культури та висвітлення підходів до вирішення проблеми ролі й місця ТНК у змісті сучасної шкільної й позашкільної освіти, просвітницької діяльності громадських організацій. Фактично за допомогою досвіду гурткової роботи з дітьми та актуального прочитання філософської літератури нашою метою є вироблення знань про знання основ ТНК, що транслюються через освіту.

Щодо етимології слова «знання», воно є спорідненим для багатьох мов. Р. Фасмер подає слово «знати» як спільне слов'янське поняття («знаю, укр. знáти, блр. знаць, др.-руск., ст.-слав. знати, γνῶσκω «узнаю», γνῶρίζω «делаюизвестным, об'ясняю» (Клоц., Супр.), болг. знáя, сербохорв. знáти, знáм, словен. znáti, znám, др.-чеш. znáti, znaju, чеш. znáti, словц. znat', польск. znać, в.-луж. znać, н.-луж. znaś.»), як споріднене литовському, латиському, давньо-прусському та багатьом іншим («ст.-слав. знатель: др.-инд. jñātár-, авест. žnātar- «знаток»). Чимало дослідників, зокрема В.Я. Трубачов, вважає тотожними поняттями ġen- «знати» та ġen- «народжувати(ся)», від якого походить «знати» [10]. Таким чином, знанням є те нове, що народилося в розумінні людиною себе, довкілля, світу.

Поняття «знання» як результат процесу пізнання залежить від теорії пізнання (гносеології, епістемології) і знаходиться в полі зору кількох наук. Воно належить як до категорій філософії, в тому числі й до філософії освіти, так і до різноманітних методик і практик його здобуття. Цим поняттям оперують психологи й культурологи. Його часто використовують поряд з поняттями «інформація», «дані». Знання є складовою процесу пізнання, що є предметом філософського аналізу. При цьому найгострішою проблемою, яку піднімали філософи ще з часів Давньої Греції було питання про спроможність свідомості (рос. со-знания) у формі мислення,

відчуттів, уявлень давати адекватне відображення дійсності. Сумніви щодо можливостей людини об'єктивно сприймати дійсність породили різні форми агностицизму (від грец. ἀγνωστος – незнаний, а – не, гносис – знання). Причому пізнання й практика існують в діалектичній єдності, бо практика належить до матеріально-предметної діяльності, а пізнання – до ідеально-образної діяльності з виробництва ідей, знань, моральних норм тощо.

Визначення категорії знання змінювалося з розвитком науки. З погляду філософії науки, за В.С. Стьопіним, в історичному розвитку науки, починаючи з XVIII ст. виникло три типи наукової раціональності й відповідно три значних етапи еволюції науки, що в межах розвитку техногенної цивілізації змінили одна одну: класична наука, некласична наука, постнекласична наука [9, с. 3]. Кожен новий етап не відкидав попередніх досягнень, а різко розширював поле завдань за рахунок розвитку нових засобів і методів. При цьому змінювалися відносини між об'єктом і суб'єктом від не залежності до впливу суб'єкта на об'єкт. Досвід польової етнографії переконує в тому, що існує вплив записувача фольклорно-етнографічної інформації на носіїв традиційної народної культури.

За філософським словником Л.Ф. Ільчова (прибічник діалектичного та історичного матеріалізму), «знання – це перевірений суспільно-історичною практикою і засвідчений логікою результат процесу пізнання дійсності, адекватне її відображення в свідомості людини у вигляді уявлень (розуміння, знання), понять, суджень, теорій. Знання володіють різним ступенем достовірності, відображаючи діалектику абсолютної та відносної істини. За генезисом і способом функціонування знання є соціальним феноменом. Воно фіксується у формі знаків природних і штучних мов» [12, с. 192]. Тут слід додати, що саме через знакову систему, зокрема через мову, відбувається соціальна комунікація й трансляція знання. Тому базовий стандарт загальноосвітньої школи передбачає обов'язкове набуття знань з державної (української як засобу громадянської консолідації) та англійської (мови глобального спілкування) мов. Так, предмет «українська література» містить багатожанрову тематику усної народної творчості, з історії України діти можуть дізнатися про соціальні умови, в яких формувалася етнічна спільнота, що впливало на народну творчість. На уроках естетичної спрямованості школярі навчаються співати народні пісні, залучаються до художньо-практичної діяльності. Однак є спеціальні науки (етнографія, фольклористика, мистецтвознавство), предметом

яких є різні грані ТНК, що не входять до навчального плану загальноосвітніх шкіл. Тому школярі мають фрагментарне уявлення про звичаї, традиції, розмаїття народної творчості й головне, про світосприймання людини традиційної культури. У такому разі саме робота гуртків і студій може ліквідувати цю прогалину.

Оскільки знання є результатом пізнання й оволодіння людиною дійсності, знання та дія тісно переплетені. Дії з предметами дають одночасно знання про їхні властивості та про можливість використання цих предметів. Так, для М. Полані, який наголошує на особистій участі людини в актах розуміння в процесі пізнання, знання – це «активне осягнення пізнаваних речей, дія, що вимагає особливого мистецтва». У кожному акті пізнання міститься пристрасний внесок особистості, яка пізнає, і він є конче необхідним елементом знання [5, с. 18-19]. Тому може йтися про «особистісне знання». М. Полані уважав, що особистісну компоненту всіх наукових тверджень спричиняє прояв загальної активності всіх живих істот, що спрямована на дослідження середовища, «осмислення ситуації» [5, с. 193]. Тут слід підкреслити, що творче ставлення людини до дійсності в акті пізнання є емоційним і захопливим процесом. Однак той, що переймає вже набуті знання, йде торованим шляхом. Так, школяр має відкривати для себе те, що вже є відкритим і опрацьованим іншими. А «пристрасний внесок особистості, яка пізнає», до структури знання значною мірою залежатиме від транслятора знань – учителя, від його педагогічної майстерності – захоплювати учнів процесом пізнання. Щодо змісту набутих людством наукових знань, то на відміну від природничих і математичних наук гуманітарні науки зосереджені на людині й на її пристрасних реакціях на виклики життя. Повною мірою це стосується вивчення ТНК. Так, фольклорні тексти, дають уявлення про почуття, надії й сподівання селянина в межах традиції (ідеї, звичаї, норми, що передаються від покоління до покоління).

У традиційних суспільствах у духовній сфері панували релігійно-міфологічні уявлення й канонізовані стилі мислення, зорієнтовані перш за все на збереження ладу соціального життя. У процесі історичної еволюції в європейському регіоні виник особливий техногенний тип цивілізації, що мав інший рівень соціальної динаміки й дивовижну здатність до прогресу. Сфера знань, породжена традиційною культурою, здебільшого відійшла в минуле, але не зникла остаточно. Ці знання виявляють себе у різних жанрах народної творчості, побутових звичаях, традиціях,

породжених міфологічним світосприйнянням. Очевидно, що вироблення і трансляція знань про ТНК є складовою масиву наукових знань про розвиток культури і діяльності зі збереження значущих її здобутків.

Наприкінці 80-х років XX ст. в СРСР велася дискусія щодо філософської категорії «знання» й розмаїття позанаукового знання. І.Т. Касавін поставив питання, пов'язане з певною невизначеністю загальноновизнаного на той час (за К. Марксом) визначення категорії «знання» – якщо знання є суб'єктивним образом об'єктивного світу, то як розрізняти істинні наукові знання й ті, що не є знаннями, хоча мають форму знання, бо виникли внаслідок опанування дійсності (міфи, вірування, переконання, забобони й повсякденні уявлення, емоції й моральні настанови) як розмаїття пізнавальної культури в її історичному розвитку. І.Т. Касавін зробив висновок про те, що знання породжуються не лише пізнавальною діяльністю і, скориставшись типологією діяльності людини – практичною, духовно-практичною й теоретизованою. Він запропонував розрізняти знання за основними їх видами, як-от:

- *практичні знання* (ПЗ), пов'язані з виробничими й політичними практиками. Накопичення й розповсюдження соціального досвіду здійснюється як за допомогою некогнитивних засобів, так і в формі спеціалізованого знання. Багато практик (в нашому контексті спів, музикування, побутові й художні ремесла тощо) передаються за допомогою особистого прикладу, невербалізованого спілкування. «Учнівство є необхідним інститутом формування практичного знання, але досвід учителя, лідера, вихователя має бути особисто опрацьовано в діяльності, щоб стати по-справжньому ефективним знанням» [1, с. 22];

- *до духовно-практичного типу знання* (ДПЗ), що також виникає в непізнавальному контексті, можна віднести знання про спілкування (фіксує не регульовані правом норми співжиття), побутове (пов'язане із забезпеченням життєдіяльності людей), культово-регулятивне (міфічне, релігійне, містичне, магічне), художнє (не обмежене власне мистецтвом, але таке, що обіймає взагалі креативно-образне самовираження) знання. Єдиним об'єктом цього знання виявляється процес і результати людської діяльності, що відокремлена чи протиставлена практиці, та спілкування (особисте, міжгрупове, соціальні відносини людей) [1, с. 23]. Засобом трансляції цього типу знання є не стільки особистий приклад, скільки переконання внаслідок соціально-психологічних

стереотипів, морального й естетичного почуття. Якщо володіння ПЗ підказує людині, як діяти, то ДПЗ – як ставитися до себе, людей і світу. Для трансляції ДПЗ є характерними наочно-образні засоби: казка, легенда, приповідь, ритуал, культове зображення тощо;

- *теоретичне знання* (ТЗ) спричинено дослідницькою діяльністю людини й існує у формах ідеології, філософії, теології, магії, науки. Дослідницька діяльність обмежена метою, що свідомо формулюється, – виробництвом знання. ТЗ є одночасно і формою теоретичної свідомості. «Теоретичне знання начебто містить у собі протилежності ПЗ та ДПЗ із освоєння світу. З одного боку, воно є операційним і конструктивним, подібно ПЗ, а з іншого – споглядальним і нормативним, подібно ДПЗ. Прагнучи дати відповіді на запитання, поставлені самою реальністю, теоретика цікавить не образ світу, але винахід інструментів для адаптації до нього» [1, с. 25].

Якщо І.Т. Касавін зробив спробу розширити розуміння суті знання, включивши в це поняття знання, що не пов'язані з наукою, В.П. Кохановський дає визначення «знання як рецептурної конотації», що принципово відрізняється від віри, погляду, фантазії, міфу. Тобто йдеться про знання як про науковий здобуток. Таке розуміння знання народилося в Європі в Новий час разом з виникненням науки насамперед пов'язаною з раціональністю. Історично ж раціоналістична традиція сягає часів давньогрецької філософії.

На думку В.П. Кохановського, «знання – це зміст мислення про об'єкт, побудований за типом технологічної ідеї: його можна перетворити на річ, процес, прибор, тобто безкінечну кількість разів і контролювано відтворити у формі об'єкта» [8, с. 27]. Ця «рецептурність» спричинена експериментальним методом дослідження, що виявив величезну плідність, однак не в усіх галузях науки його можна використовувати (астрономія, геологія, суспільствознавство тощо). А в соціології, педагогіці на основі відомих фактів можна тільки «проорокувати», передбачати на основі законів статистики і логіки вірогідності.

Таким чином, різні тлумачення поняття «знання», здобуті в процесі пізнання, у науковому тезаурусі пропонується поділяти на наукові й ненаукові, хоча існує проблема розрізнення наукового й ненаукового пізнання. До ненаукових методів пізнання відносять художнє, релігійне, міфологічне, езотеричне, демонологічне, філософське (екзистенціалізм) пізнання. Ці форми досягнення

дійсності не мають чітких раціональних критеріїв істинності, доказовості, обґрунтованості на відміну від наукових методів.

За М.К. Мамардашвілі, для наукового пізнання є характерним внутрішній етос: істина вища над усе, тому плагіат заборонено; не прийнятними є навмисні фальсифікації, поклоніння авторитетам у науці. Вироблення методу як умови відтворення об'єкта, що досліджується, у науковому пізнанні є обов'язковим. К.Р. Поппер для вирішення проблеми демаркації – розрізнення наукового знання від ненаукового запропонував критерій фальсифікування. За А.П. Назаретяном, наука – це спосіб пізнання реальності об'єктивної і реальності суб'єктивної, що ґрунтується на критичному мисленні та доведенні [4, с. 331]. Таким чином, наука як філософська категорія – це творча діяльність, спрямована на отримання нового знання, і результат цієї діяльності: сукупність знань, що зведена в цілісну систему на основі певних принципів.

Культурологія також впливає на розуміння категорії «знання». Так, Р. Рорті, теоретик постмодернізму, говорить про витискування герменевтикою традиційної епістемологічної проблематики, тобто йдеться про інтерпретацію текстів. Простежується домінування засобів аудіовізуального пізнання світу. Сучасна людина, яка бажає прилучитися до народної творчості, певною мірою повертається до аудіовізуальних засобів комунікації, що панували в традиційних соціумах, однак не природних, а штучних, високотехнологічних.

Психологія пов'язує знання з пам'яттю, мисленням, розглядає знання як продукти певного виду діяльності, аналізує закономірності функціонування знань, їх засвоєння індивідом (групою), вплив оволодіння знаннями на психічний розвиток людей, засоби обміну знаннями. Емпіричні й теоретичні знання відрізняються різним ступенем узагальнення конкретних фактів.

Філософія освіти в теоретичній і практичній площині приділяє значну увагу поняттю «знання». Так, дидактика як теорія освіти і навчання покликана теоретично обґрунтувати принципи навчання та озброїти вчителя методами навчання. Ще Я.А. Коменський у «Великій дидактиці» пропонував робити процес навчання успішним, щоб діти засвоювали знання легко, швидко, міцно, ґрунтовно, не формально, за допомогою доказів (ratio), «посуваючи учнів до істинних знань, добрих вдач і глибокого благочестя».

Враховуючи світський характер вітчизняної освіти, при залученні дітей до явищ і взірців традиційної культури доречно послідовно проходити етапи пізнання дійсності людиною, як

онтогенез повторює філогенез. Молодші школярі із захопленням слухають народні казки, оповідання з демонології, що збуджують фантазію, збагачують знаннями про традиції й вірування, формують ставлення до людей і довкілля. Для них важливо малювати, зображувати образи, що виникають в уяві при поясненні вчителем фольклорних текстів (колядок, веснянок, казок тощо). Вважаємо за потрібне дітям доступно науково пояснювати походження образів і сюжетів фольклорних творів для формування критичного мислення, подавати навчальний матеріал структуровано за народним календарем для розуміння світосприймання людини традиційної народної культури. Старшокласники мають можливість за допомогою наукового керівника або вчителя здійснювати науково-дослідницьку роботу в галузі фольклористики та етнографії.

У навчальному посібнику «Дидактика» І.В. Малафіїк зазначає, що знання є відносно завершеним продуктом пізнання, інваріантом деякої впорядкованої різноманітності предметних ситуацій. «Це спосіб відтворення у свідомості суб'єкта пізнавального об'єкта, це єдність об'єктивного й суб'єктивного, чуттєвого й раціонального, це спосіб існування суті предмета (об'єкта), явища поза самим предметом (об'єктом), явищем. Знання – це осмислена суб'єктом і зафіксована в його пам'яті сприйнята ним інформація про світ, це інформація, присвоєна особистістю» [3, с. 206]. Знання є системою категорій (відчуття, сприймання, уявлення, поняття, судження, теорія, наукова картина світу), через які його виражають. Через відчуття людина набуває досвід, наприклад, на основі слухових відчуттів здатність сприймати силу, висоту, тривалість і тембр звучання фольклорної пісні. Отримані через відчуття знання про якість предмета (пісні) формують сприймання його цілісного образу – уявлення.

Традиція як передача соціальних норм, духовних цінностей, спадкоємність, історична стійкість елементів соціального життя обумовлюється соціальними обставинами. Оскільки обставини з часом змінюються, зазнають змін і традиції. Набуття знань про ТНК є доречним у порівняльному аспекті, щоб переконатися в більш високому гуманістичному потенціалі сучасної культури, до переваг якої належить визнання цінності людського життя. Багато практичних знань, набутих у процесі розвитку ТНК, відійшли в минуле. Нешкідливих традицій сучасна людина може дотримуватися, коли вважає їх корисними, наприклад, звичай присісти перед дорогою дозволяє людині зосередитися, згадати про

забуте, морально підготуватися до подорожі. Вивчення фольклору, зокрема його найкращих музичних зразків, може дати сучасній людині естетичну насолоду. Однак для цього потрібно набути знання про світосприйняття людини ТНК, розуміти зміст текстів пісень, що супроводжували обрядове життя селян, їхнє ставлення до людей, міжлюдських стосунків, соціальних подій, залучитися до етномузикології. Невербальна складова фольклору може дивувати досконалістю й милозвучністю багатоголосного співу, довершеністю сольного виконання. При цьому, якщо науковець має вивчати традиційну культуру в усій повноті, педагог має вичленувати для трансляції лише найкращі зразки, зміст яких не суперечить сучасній гуманістичній моралі. М. Полані приділяв увагу «неявному знанню». Таке знання присутнє в мистецтві будь-якої сфери людської практики, у тому числі і в науці: «Мистецтво, процедури якого залишаються прихованими, не можна передати за допомогою приписів, бо таких не існує. Воно може передаватися тільки за допомогою особистого прикладу від вчителя до учня» [5, с. 86], що є природним механізмом трансляції ТНК й осягнення її школярами в позаурочній та позашкільній діяльності.

Сучасна педагогічна думка пропонує розглядати навчальний процес як складову загального процесу виховання всебічно розвиненої особистості, що покликаний забезпечувати потреби суспільства через реалізацію освітньої, розвивальної та виховної функцій. Якраз освітня функція ґрунтується на категорії «знання» – головному компоненті освіти. Зазвичай педагогіка оперує тріадою понять: знання, вміння, навички. В узагальненому вигляді педагогіка подає таку сукупність як теоретичні, методологічні й практичні знання.

Будь-який підручник подає структуровану сукупність наукових знань, поглядів, теорій, що подаються з певної авторської позиції. Оскільки знання ТНК формуються переважно засобами позашкільної освіти при відсутності єдиного спеціалізованого підручника, викладання різних аспектів ТНК залежить виключно від авторської позиції учителя. Якщо в курсі української літератури пісенний фольклор подається у вигляді текстів, у позашкільній освіті акцентується увага на виконавських особливостях музичного фольклору.

В.О. Лекторський пропонує різноманітні знання поділяти на *колективні*, або суспільні й *особисті*. Колективні знання є загальним здобутком суспільства, вони обговорюються, повідомляються

різними людьми, передаються через навчання за допомогою особливого засобу – мови. «Саме мова створює особливий світ, в якому думки різних людей взаємодіють і породжують нові думки» [2, с. 56]. При чому в мові виражається тільки колективне знання. Тому під час стихійних лих рятувати треба насамперед тексти, в яких сконцентровано зафіксований життєвий досвід цивілізації, а також фахівців, які вміють використовувати ці тексти. У контексті нашої роботи пильної уваги заслуговує діяльність тих фахівців, які перейняли досвід носіїв ТНК, розуміються на її текстах, передають її кращі здобутки молодому поколінню. Вони вміють здійснювати порівняльний аналіз соціальної цінності старого знання, яке нашаровується на реальність, що потребує його конструктивної перебудови. Кожна культура, в тому числі й традиційна, має власну мову, яку треба опанувати, щоб перекласти на сучасну мову й світосприйняття. Складності виникають внаслідок невідповідності культур, бо в традиційній є такі предмети й явища, яких вже немає в культурі техногенної цивілізації. Особисте знання набувається завдяки власному досвіду діяльності.

Отже, категорія «знання» є складною, її визначення змінювалося з розвитком науки і залежить від тлумачення в межах окремих дисциплін (філософії, психології, педагогіки, культурології). Оскільки автор статті є прибічником формування в школярів наукової картини світу, набуття знань про ТНК вважає підготовкою до практичної етнокультурної діяльності. Щодо практичних знань школярі мають оволодіти народною манерою співу, набути навички виконавської (гуртовий спів, сольне виконання) та художньо-практичної діяльності.

До духовно-практичних знань належить насамперед шанобливе ставлення до культурних надбань ТНК, що передбачає діалог культур, формування культури спілкування, поведінки, художнього сприйняття світу на основі цінностей ТНК. Теоретичні знання школярі набувають у процесі засвоєння основ етнології та фольклористики, залучаючись до науково-дослідницької діяльності. Щодо викладання ТНК школярам, погоджуємося з Р. Рорті, який вважав, що «наша робота полягає в примиренні старого і нового, а наша професійна функція – бути чесними посередниками між поколіннями, між сферами культурної активності та між традиціями» [7, с. 56].

ЛІТЕРАТУРА

1. Заблуждающийся разум?: Многообразие вненаучного знания / Отв. ред. и сост. И.Т. Касавин. – М.: Политиздат, 1990. – 464 с.
2. Лекторский В.А. Эпистемология классическая и неклассическая / В.А. Лекторский. – М.: Єдиториал УРСС, 2001. – 256 с.
3. Малафійк І.В. Дидактика: Навчальний посібник / І.В. Малафійк. – К.: Кондор, 2009. – 406 с.
4. Назаретян А.П. Цивилизационные кризисы в контексте Универсальной истории. (Синергетика – психология – прогнозирование) / А.П. Назаретян. – М.: Мир, 2004. – 367 с.
5. Полани М. Личностное знание: На пути к посткритической философии / М. Полани / Пер. с англ. М.Б. Гнедовского, Н.М. Смирновой, Б.А. Старостина. – М.: Прогресс, 1985. – 344 с.
6. Рекомендація ЮНЕСКО державам-членам про збереження фольклору // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 2 (222). – С. 3-7.
7. Рорти Р. Философия и будущее // Вопросы философии. – 1994. – № 6. – С. 6-12.
8. Современная философия: Словарь и хрестоматия/ Отв. ред. д. философ.н. В.П. Кохановский. – Ростов-на-Дону, Феникс, 1995. – 511 с.
9. Степин В.С. Научное познание и ценности техногенной цивилизации // Вопросы философии. – 1989. – №10. – С. 3-18.
10. Фасмер М.Р. Этимологический словарь русского языка. – М.: Прогресс 1964-1973. – Режим доступа: <http://enc-dic.com/fasmer/Znat-4749.html>
11. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.

В.В. Сиромятнікова,
старший викладач кафедри
музично-теоретичної та художньої підготовки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ НАРОДНОЇ МУЗИКИ У РОЗВИТКУ ДУХОВНОСТІ МОЛОДОГО ПОКОЛІННЯ: ОГЛЯД ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ

Сьогодні соціально-політичні події в Україні актуалізують дослідження проблем формування духовності людини, виховання толерантного ставлення один до одного, розвитку взаєморозуміння та солідарності українського народу. Вважаємо, що важливим засобом розвитку духовності дітей і молоді є народне мистецтво, зокрема музичне, що, на думку прогресивних педагогів, діячів науки та мистецтва минулого Г. Ващенко, М. Леонтовича, С. Миропольського, В. Острогорського, М. Сумцова, К. Ушинського та багатьох інших, здатне пробуджувати у людині найшляхетніші почуття.

У науковому доробку знаного вітчизняного композитора та педагога В. Верховинця народне мистецтво розкривалося як таке, що віддзеркалює духовний світ, традиції, звичаї, характер народу, відзначається яскравим національним колоритом і тому є незамінним джерелом виховання. Аналізуючи погляди М. Сумцова, бачимо, що засоби народного мистецтва відтворюють і відображують особливості культурного й духовного життя народу, тому молоде покоління необхідно виховувати на матеріалі рідної творчості, краси та розуму, естетика яких є простою й зрозумілою для дитини, а тому пробуджує в неї впевненість у власних творчих силах. «Естетична творчість народу виявляється в словесних творах, у пісні, в орнаменті, в будівництві – і цей фактор має впливати на розвиток наших дітей, щоб найкраще викликати у них творчі сили в цьому ж напрямі», – зазначала відомий педагог С. Русова [2, с. 275].

Серед різних видів мистецтва особливу роль у вихованні духовності особистості вітчизняні педагоги та митці відводили музиці, особливо народній, вважаючи, що саме засобами музичного виховання можна вплинути на культурний розвиток усього народу. Видатний композитор К. Стеценко підкреслював, що саме музика

здатна ушляхетнити людину, а «велика скарбниця української народної творчості», до якої педагог відносив народні пісні, ігри, колядки, щедрівки, пісні з рухами, хороводи, містить цінний невичерпний потенціал краси [1, с. 38].

Розуміючи велике виховне значення народного музичного мистецтва, відомі українські діячі видавали орієнтовані на дитячу аудиторію книги, що містили багатий естетичний фольклорний матеріал у високохудожній композиторській обробці – збірки дитячих народних пісень, ігор і веснянок: «Весняночка» (В. Верховинець), «Молодощі» (М. Лисенко), «Пролісок» (В. Сокальський), «Малим дітям» (Я. Степовий), «Луна» (К. Стеценко), «Сонечко» (Л. Ревуцький). Усі вони одноставно наголошували на необхідності формування у педагогів знань із фольклористики та умінь використовувати народну пісенну скарбницю у вихованні дітей і молоді.

У цілому ж, спираючись на думку видатних педагогів та митців XIX – початку XX ст., вважаємо, що народне музичне мистецтво має значний виховний потенціал щодо сприяння розвитку духовності дітей та молоді у нинішніх умовах, можливості використання якого в сучасній системі освіти необхідно вивчати у подальших наукових дослідженнях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стеценко К.Г. Луна: збірник пісень для сім'ї і школи / К.Г. Стеценко. – К., 1907. – 48 с.
2. Хрестоматія з історії дошкільної педагогіки: навч. посібник / ред. З.Н. Борисова. – К.: Вища школа, 2004. – 511 с.

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

РОЛЬ НАРОДНИХ РЕМЕСЕЛ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВИХОВАТЕЛІВ ДИТЯЧОГО САДКА

Твори народних майстрів завжди несуть у собі любов до рідного краю, вміння бачити й розуміти навколишній світ. Вони характеризуються самотутністю та сприймаються як носії цілісної художньої культури. Народне мистецтво зберігає тепло рук майстра, розуміння природи, тонке відчуття кольору та композиції. У виробках народних майстрів відображені національні цінності.

Національна культура поступово повертається в наш побут, знаходить своє відображення у творах багатьох сучасних митців. Завдяки мистецькій досконалості та вишуканості форм народне мистецтво приваблює багатьох людей. У сучасній музиці, дизайні одягу дуже широко використовуються етнічні мотиви, люди поступово починають повертатися до свого коріння. Саме тому вкрай необхідним є відновлення українських художніх традицій, яке може здійснюватись, зокрема, через використання народних ремесел у системі професійної підготовки майбутніх вихователів дитячого садка.

Організація навчання має спиратися на принципи науковості, систематичності й системності, зв'язку навчання з життям. Необхідно сформувати у майбутніх вихователів здатність до естетичного сприйняття різних видів народних ремесел, виробити необхідні уміння і навички. Студенти повинні усвідомити, що народні ремесла є одним із дієвих засобів морального, трудового і естетичного виховання дошкільників. Завдяки прилученню до народних ремесел можна викликати інтерес до історії та традицій свого краю, бажання оволодіти прийомами виготовлення виробів із різних матеріалів, виховати повагу до результатів людської праці.

Використання народних ремесел у системі професійної підготовки майбутніх вихователів дитячого садка створює умови для розвитку таких елементів творчого мислення як уява, фантазія, здатність до створення виразних образів. У процесі спілкування з

творами народного мистецтва студенти засвоюють особливості композиційної побудови виробів, особливості ритму, ліній, орнаментів.

Заняття з декоративно-ужиткового мистецтва та художньої праці повинні бути спрямовані на розширення знань про ремісничкі традиції народу, процес і послідовність виготовлення виробів, властивості матеріалів, оволодіння практичними вміннями та навичками, виховання культури та естетики праці.

Важливим елементом підготовки до сприйняття студентами образотворчої спадщини є відбір творів народних майстрів. Безпосереднє естетичне почуття, що виникає при сприйманні того чи іншого виробу, впливає на ставлення до національного мистецтва в цілому. Зацікавленість викликають справді оригінальні твори, що уособлюють найкращі здобутки етнокультури. До них можна віднести твори таких народних майстрів як М. Приймаченко, П. Власенко, Т. Пата, Є. Миронова, І. Сколозdra, Ф. Панко. Твори цих майстрів характеризуються тонким відчуттям кольору та композиції, у них відбилися естетичні смаки народу, реалії побуту, соціальні мотиви, розуміння явищ навколишнього світу. Тут органічно поєдналося реальне з фантастичним, казка з правдою життя.

Народне мистецтво, національне за змістом, здатне активно впливати на духовний розвиток студента, формування його громадянських якостей та почуттів. У процесі взаємодії з творами національного мистецтва засвоюється певна інформація, з'являється досвід естетичного сприйняття, чому сприяє універсальність художньої мови творів. Отже, використання народних ремесел у системі професійної підготовки майбутніх вихователів дитячого садка має стати дієвим засобом упровадження традиційних культурних норм та цінностей, естетичних уявлень та переконань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богуш А.М., Лисенко Н.В. Українське народознавство в дошкільному закладі. – К.: Вища школа, 1994. – 398 с.
2. Калуська Л.В. Народні ремесла у дитячому садку. – Харків: Ранок, 2004. – 64 с.

Ю.А. Степанченко,
викладач, керівник ансамблю гітаристів
дитячої музичної школи №3
(м. Полтава)

ФОЛЬКЛОР У СТАНОВЛЕННІ ДИТИНИ ЯК СВІДОМОГО ГРОМАДЯНИНА УКРАЇНИ НА УРОКАХ З МУЗИКИ

Головною метою концепції національного виховання є набуття молодим поколінням соціального досвіду, успадкування духовних надбань українського народу, досягнення високої культури міжнаціональних взаємин, формування у молоді, незалежно від національної приналежності, рис громадянина Української держави, розвиненої духовності, моральної, художньо-естетичної, правової, трудової, екологічної культури.

У цей нелегкий для країни час становлення національної свідомості українського народу, особливого значення набуває питання поглибленого вивчення культурної спадщини. Це можливо досягти лише через виховання дитини в душі поваги до своєї мови, культурних традицій та її невід'ємної складової – музичного фольклору. В. Сухомлинський писав, що музичне виховання це насамперед виховання не музиканта, а людини [6].

Виховання школярів на основі музичного фольклору має бути одним із провідних завдань вчителя музики. Любов до народної музики – найприродніше і найглибінніше духовне начало людського життя.

Кожна дитина генетично несе в собі початки тієї музичної свідомості, на якій в далекому минулому зросла могутня стихія музичного фольклору.

«Народна музика, – писав Б. Асаф'єв, – повинна увійти до загальної музичної свідомості як безпосередньо живе, хвилююче і цілісне явище, а не як романтична спадщина, перед якою усі повинні беззаперечно вклонятися» [1, с. 24].

Необхідно забезпечувати навчальний процес сучасними обробками, збірниками та добірками творів, аудіо- та відеозаписами, нотним матеріалом. Підбираючи репертуар учням та музичним колективам необхідно поряд із класичними та сучасними творами використовувати обробки фольклорних пісень.

Особливу увагу в роботі з репертуаром потрібно приділяти пісенному спадку українського народу. Саме народні пісні розкривають перед слухачами правдиву драматичну історію України, її боротьбу за незалежність, неповторну красу людських почуттів.

Народна пісня розцвітає нев'янучим цвітом любові до життя, рідної землі, її природи. У пісні розкриваються найкращі якості людини: патріотизм, любов, працьовитість, щирість, доброта, повага.

Видатний український композитор К. Стеценко казав: «На перлах багатой народної української творчості, на її думках та піснях повинні, перш за все, виховувати себе вчителі української школи і збірники цієї народної творчості повинні бути у них під руками, щоб на їхній вічно прекрасній красі будувати виховання дітей...» [5, с. 3].

Щоб досягти вагомих успіхів у музичному вихованні учнів, викладач має бути глибоко переконаним у життєдайній силі народної творчості, любити і насолоджуватися народною музикою, добре розуміти ту специфіку, яка вирізняє народну творчість з-поміж творів професійних композиторів, музики інших народів. Він повинен розуміти, що інтерес сучасної педагогіки до народних джерел це не ностальгія чи модна ретроспектива, а усвідомлення і пошана тих колосальних духовних зусиль сотень попередніх поколінь, які зумовили сьогоdnішній рівень культури нашого суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. Музична форма як процес. – Л. Музика. – 1971. – 148 с.
2. Кучко В.Ф. Роль фольклору в професійній підготовці вчителів музики.
3. Історія української музики в 6-ти томах. – Т.2. – Наукова думка, 1989. – с. 144.
4. Концепція національного виховання // Рідна школа. – 1995. – №6.
5. Стеценко К. Українська пісня в народній школі. – В., 1917. – С.3-4.
6. Сухомлинський В.О. Вибрані твори: в 5-ти томах. – К.: Радянська школа, 1976-1977.

В.Н. Суручану,
менеджер колекції сучасної скульптури
і декоративного мистецтва
Національного музею мистецтв,
председатель Національного комітету ИКОМ
(г. Кишинев, Молдова)

РОЛЬ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В РАЗВИТТІ СУЧАСНОГО ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Ідея спільного проекту в області сучасного декоративного мистецтва між представниками культурно художньої середовища з обох берегів Дністра зародилася спонтанно, але, тим не менше, має під собою багаторічну історію співпраці художників, викладачів і музейних співробітників в існуючому когось єдиному культурно-художньому просторі.

Розділені нині спільноти двох берегів Дністра зв'язують багатовікові культурні традиції. Починаючи з другої половини 20-го століття, художники різних національностей, отримували професійну освіту в художніх закладах Росії, України, країнах Прибалтики, Молдови і інших колишніх радянських республік були активними учасниками сучасних художніх процесів. Вони брали участь в численних республіканських, союзних і зарубіжних виставках, а також працювали спільно на творчих базисах в Литві, Латвії, Естонії, Україні, Росії, Грузії і т. д.

Всі ці фактори сприяли розвитку творчих ініціатив і позитивно вплинули на розвиток сучасного мистецтва. І тепер багато творів талановитих молдавських художників зберігаються в колекціях музеїв і галерей Кишинева, Тирасполя, Бендер, Бухареста, Москви, Одеси і др.

Безсумнісно, економічний і політичний криза 90-х – 2000-х років важко вплинув на людей творчості і загальних культурних процесах нашої області. Насамперед, це стосувалося художників, працювали в області сучасного декоративного мистецтва. Багато талановиті молоді люди емігрували, деякі відійшли від творчої діяльності, а старші

поколение, стоявшее у истоков современного гобелена и декоративной керамики, так и не смогло приспособиться к современным рыночным условиям. И это не только отсутствие государственных заказов, дорогостоящие для работы материалы, сложные технологические процессы, но и некоторая изолированность от внешнего мира.

Долгие годы у художников не было возможности общаться и обмениваться опытом как со своими соотечественниками с обоих берегов Днестра, так и с зарубежными коллегами из бывшего постсоветского пространства. Но, не смотря на возникшие в последние годы трудности, деятелям искусства и культуры все же удалось сохранить прежние связи. Благодаря проекту «Возвращение к традициям» представители культурно-художественной среды с обоих берегов Днестра вновь получили прекрасную возможность встретиться и реализовать целый ряд совместных инициатив.

Но прежде чем перейти к самому проекту, несколько слов хочется сказать о деятельности Национального комитета ИКОМ Молдова, который инициировал и, на наш взгляд, успешно имплементировал довольно сложный в нынешних политических условиях проект.

Общественная организация Национальный комитет ИКОМ Молдова является объединением музейных специалистов и профессионалов из сферы культурного наследия и представляет интересы Международного совета музеев на территории Молдовы, основная цель которой – содействие развитию музейного дела и сохранению культурного и природного наследия. ИКОМ Молдова – организация молодая, но уже успела активно включиться в реализацию стратегий и программ Международного совета музеев по продвижению не только музейной деятельности, но и богатой художественной культуры региона.

Основная работа организации направлена на расширение взаимодействия с индивидуальными членами, партнерами, благотворителями, международными организациями, в том числе за счет активного развития проектной деятельности. Работа в последнем направлении может способствовать не только притоку дополнительных средств на обеспечение стабильного развития музейного дела в условиях экономического кризиса, но и содействовать развитию современного искусства и культуры в регионе.

Проект «Возвращение к традициям» осуществлялся в партнерстве с Союзом художников приднестровского региона, а также в сотрудничестве с Национальным музеем искусств Молдовы, факультетом изобразительных искусств Кишиневского государственного педагогического института им. И. Крянгэ, Бендерским художественным колледжем и Художественным музеем г. Бендеры при содействии Программы «Поддержка мер по укреплению доверия», которая финансируется Европейским союзом, софинансируется и внедряется Программой развития ООН в Молдове.

Период реализации проекта – с 11 декабря 2013 года по 11 ноября 2014 года. Основная цель проекта «Возвращение к традициям» – создание платформы для сотрудничества между различными представителями художественной и культурной среды с разных берегов Днестра, путем установления партнерских отношений между творческими союзами, академическими учреждениями, музеями, предприятиями творческих индустрий, общественными организациями для дальнейших совместных мероприятий в области культурного наследия и современного искусства.

Среди главных задач – повысить интерес к декоративному искусству как в академической и творческой среде, так и среди широкой музейной аудитории, повысить общий интерес населения к музеям как культурно-образовательным центрам и местам проведения досуга, а также привлечь представителей малого частного бизнеса к теме создания и развития производства декоративной текстильной и керамической продукции серийного производства с использованием творческого потенциала профессиональных художников.

Учебные визиты, воркшопы, ознакомительные туры, экскурсии, совместные выставки – это не полный список мероприятий, в которых на протяжении одного года принимали участие студенты, молодые художники, преподаватели, а также музейные сотрудники с правого и левого берегов Днестра.

В феврале 2014 года участники проекта посетили мастерские художников Валерия и Анаит Куличенко в г. Тирасполе, Художественный музей и Художественный колледж в г. Бендеры, а также памятник средневековой Молдовы XVI века – Мемориально-исторический комплекс Бендерскую крепость, что позволило им

познакомиться ближе с культурным наследием и современной художественной жизнью региона.

В марте 2014 года 38 студентов и молодых художников из Бендерского художественного колледжа и Кишиневского государственного педагогического университета им. И. Крянгэ имели замечательную возможность на протяжении одной недели работать совместно в мастерских факультета изобразительных искусств и дизайна Кишиневского государственного педагогического университета им. И. Крянгэ.

Творческие работы выполнялись на основе эскизов, разработанных на первом этапе воркшопа, который проходил в начале февраля 2014 года. Студенты и молодые художники с обоих берегов Днестра работали в мастерских по керамике, гобелену и батику под руководством опытных преподавателей кафедры декоративного искусства Екатерины Аждер, Светланы Шугжда, Олимпиады Арбуз-Спатару, Василия Грамы, Аны Семак.

Во время воркшопов в Кишиневе участники проекта из художественного колледжа г. Бендер ознакомились с художественными процессами, методикой преподавания и творческими работами студентов факультета изобразительных искусств и дизайна педагогического университета им. И. Крянгэ, а также с коллекциями современного декоративного искусства Национального музея искусств Молдовы.

Особо хотелось бы отметить молодых художников-преподавателей из Бендер Наталию Марку и Людмилу Грекул, которые с большим энтузиазмом включились как в педагогическую работу, так и в реализацию творческих работ.

Уникальная возможность для участия в проекте была предоставлена молодым художницам с ограниченными возможностями из Бендер и Тирасполя. Молодым девушкам с нарушениями слуха Д. Дорошенко и М. Мицул были созданы все необходимые условия для того, чтобы они могли на равных работать и общаться со всеми остальными участниками проекта.

В рамках воркшопа в Кишиневе состоялся мастер-класс по керамике известной художницы из г. Полтава (Украина) Светланы Пасечной, которая преподавала студентам и молодым художникам из Кишинева и Бендер авторскую технику создания и росписи современной декоративной керамики. Дружественная обстановка, сложившаяся с первых дней реализации проекта позволила участникам с большим вдохновением включиться в творческие

процессы, результатом которых стали замечательные работы, выполненные в разнообразных техниках декоративного искусства.

Во время работы у студентов была возможность поиска уникальных и неповторимых образов, новых техник и средств выражения, основанных на современных достижениях декоративного искусства и богатом наследии народного ткачества и керамики. В результате, работы начинающих художников и студентов превысили ожидания организаторов как в плане творческой изобретательности, так и с точки зрения исполнительского мастерства. Начинающие художники показали себя как зрелые мастера, способные не только имитировать классические образцы, но самостоятельно мыслить и импровизировать, воплощая в произведениях задуманные образы.

Безусловно, влияние преподавателей остается довольно ощутимым, но, тем не менее, в работах начинающих художников присутствует творческий подход и индивидуальность, которые непременно должны стать отправной точкой для дальнейших поисков, способствующих развитию и обогащению традиции данного жанра.

В результате совместной работы студенты и молодые художники создали 41-ую композицию, которые были представлены на выставках в Бендерском художественном музее в мае – июне 2014 года и в Национальном Музее искусств Молдовы в Кишиневе в августе – сентябре 2014 года.

Основная идея выставочных проектов – показать современные возможности декоративного искусства через взаимосвязи старшего поколения художников с молодежью, являющейся непосредственным участником процесса развития современного декоративного искусства. Концепция проекта предусматривала не только актуализацию и применение многовековых культурных традиций, но и преемственность поколений, передачу духовных ценностей современного и народного искусства.

Участники проекта имели уникальную возможность выставить в музеях свои работы рядом с произведениями известных мастеров современного молдавского гобелена и декоративной керамики Елены Ротару, Сильвии Врынчану, Марии Сакэ-Рэчилэ, Андрея Негурэ, Анаит и Валерия Куличенко, Эсфири Греку, Тамары Греку-Пейчевой, Светланы Пасечной, Нелли Сажиной, Юлии Коварской, Елены Могоряну, Влада Болбочану. Красота фактуры, цветовое богатство и разнообразие форм, неожиданность композиционных

решений и, главное, тот серьезный образный подтекст, обращенный к народным традициям, являются фундаментом, на котором держится молдавское современное декоративное искусство. Работы студентов и молодых художников, выполненные в разнообразных текстильных техниках и декоративной керамике, удачно вписались в общий контекст музейных экспозиции.

Выставки в Бендерах и Кишиневе явились результатом труда не только нескольких поколений художников, преподавателей и студентов, но и совместной работы экспертов и музейных сотрудников, которые участвовали в их концептуальном оформлении. И действительно, обе выставки вызвали живой интерес не только у профессиональных художников и ценителей искусства, но и у широкой музейной аудитории нашего региона.

Проект близится к своему завершению, и мы уже уверенно можем сказать, что это был действительно успешный опыт нашей организации, который, надеемся, в дальнейшем будет подхвачен нашими коллегами из других областей искусства и культуры. Хочется верить в то, что проект Национального комитета ИКОМ Молдова «Возвращение традиций» послужит хорошим поводом продолжить региональное сотрудничество как в области современного декоративного и других видах визуальных искусств, так и музейное партнерство, на базе которого возможно осуществлять дальнейшие многочисленные выставочные и обучающие проекты.

В.А. Сушко,
кандидат історичних наук,
старший викладач кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії дизайну та мистецтв

НАРОДНЕ ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО: ЕТНІЧНІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЗМ

Очевидним є факт, що до ХХ ст. говорити про народне декоративне мистецтво, саме як про мистецтво, не випадає. Мова може йти про народну творчість. Адже мистецтво, навіть за роз'ясненням Вікіпедії, це: «одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів. У широкому сенсі мистецтвом називають досконале вміння в якійсь справі, галузі; майстерність. Розвиток мистецтва як елемента духовної культури обумовлюється як загальними закономірностями буття людини й людства, так і естетично-художніми закономірностями, естетично-художніми поглядами, ідеалами й традиціями» [1].

Тож, головним чинником мистецтва є створення певної речі з метою втілення художнього образу, в той час, як річ декоративна, навіть бездоганна за втіленням, є частиною простору, мікрокосму, є елементом створення певного художнього образу цілісного – інтер'єру. Тобто, вона сама є не завершеною картиною, а – мазком, тоном, і її власні художні якості (іноді дуже значні) все ж таки на загал грають підпорядковану роль створенню загального «полотна».

Якщо народна творчість продовжує розвиватися донині (інакше й бути не може), то від кінця ХІХ ст. поступово – спочатку на базі місцевих визнаних осередків народного ремесла розвивається уже саме – МИСТЕЦТВО – створення матеріального втілення художніх образів.

Воно стає професійним, воно може бути відірваним від народного осередку навіть – створюватися НЕ етнофором (тобто не природнім носієм етнічної традиції).

Із одного боку, цей процес – цілком природній, проте, в таких умовах виникає потреба осмислити й озвучити, а що ж у такому випадку є народна творчість, народне мистецтво, національне мистецтво, які їх взаємозв'язки та взаємовпливи.

Захоплення «народним мистецтвом», яке існувало у ширшому чи вужчому вигляді завжди, стало особливо актуальним нині – в умовах війни та іноземної агресії, коли твори декоративного мистецтва стають не просто свідченням смаку, певних зацікавлень «посвячених», а проявом громадянської позиції, символом та візитівкою політичних поглядів, патріотичного почуття українців.

Це спричинює необхідність окреслити для майстра «межі» народної традиції, проговорити те, що в народній культурі такого проговорення не потребувало, адже народним ремеслом займалися – свої для своїх.

Тому, якщо мистецтво образотворче задовольняється лише критеріями художності, то для «народного» чи не важливішою категорією є відповідність / невідповідність традиції.

Звичайно, еталоном кольорової гами стає чорно-червона (без жодного політичного «бандерівського» впливу ці кольори увійшли в культуру, стали її певними символами від кінця XIX ст., від народного вишивання).

Уже декілька десятиліть знаком-маркером стала вишиванка. Вона дуже далеко відійшла від автентичної народної сорочки. І це окреслює перше коло питань, важливе для народного мистецтва взагалі: народна традиція в сучасному декоративному мистецтві – це повторення (вдаліше чи не дуже) старих зразків? Старими зразками мають стати речі XIX ст.? Але і тоді вони не завжди були такими однозначно «традиційними», тож – можна брати давніші зразки?

У результаті можна стверджувати, що на загал у різних галузях народного мистецтва за зразок обираються речі XIX ст., хоча існує тенденція звернення і до так званих «культових епох»: в українській культурі – Трипілля, доба Козацького Бароко. Ширший вихід – скоріше рідкість, таким може стати епоха Київської Русі, проте звернення до епохи Великого Князівства Литовського нам невідоме. Очевидно, тут грає роль стереотипізація певних епох у трактовці історії України. Насмілюся припустити, що і в іноетнічних народних мистецтвах звернення до певних традицій викликане часовою наближеністю чи романтизацією культури.

Питання співвідношення старого і нового в народному мистецтві, професійному декоративному мистецтві неодноразово розглядалося на наукових конференціях від 1990-х років.

Історичні перипетії призводять іноді й до масового повернення до традицій попередніх епох чи певних прошарків суспільства. Таким чином, з'являється в Німеччині явище, яке отримує назву

кітчу. Безумовно, головною ознакою кітчу уже тоді, в ХІХ ст., став несмак, намагання сліпо повторити неповторюване.

В українській культурі це явище стало називатися шароварщиною, для якої характерним є не звернення до високої народної культури, справжньої традиції, а спотворене, карикатурне, відразливе звернення до народного. Проте, проаналізувавши почуття та роздуми над шароварщиною, можна дійти висновку, що вона тому зустрічала таке несприйняття, що була не справжнім, а штучною підміною, тупою, заяложеною, антихудожньою підробкою.

Тож, ми знову повертаємося до нагального питання: звертатися до традиції – природне, питоме, важливе, те, що буде продовжуватися. Але як саме це можна робити? Де межа між надмірним і недостатнім у створенні предмета, що має репрезентувати народну культуру, продовжувати, розвивати народну традицію; що потрібно і хто може таку річ витворити?

У сучасному глобалізованому світі такі питання стають все різкішими: та ж вишивка подобається жінкам просто тому, що це привабливо та цікаво. Далекі від В'єтнаму європейки захоплюються азійською вишивкою і т. д. Замкнути мистецтво як бранку в межах етнічної культури зараз просто неможливо.

Зрозуміло, що особливості народного характеру, світосприйняття й творчості нікуди не зникають, продовжують існувати і робити нас такими цікавими в розмаїтті. Однак, те, чого нерідко прагне майстер, є набуття етнографізму, входження в певну народну культуру через її мистецтво. Цей шлях є небезпечним далеким відходом від саме традиції, але можемо сподіватися і на появу цікавих, самобутніх творів, що, можливо, започаткують щось абсолютно нове та своєрідне. Головне, щоб при цьому не втрачався ще один важливий чинник – художність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Короткий енциклопедичний словник з культури, – К., 2003.

О.М. Філіпова,
викладач по класу бандури
дитячої музичної школи № 3 імені Б. Гмирі
(м. Полтава)

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ ДО КОНЦЕРТНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ

Особливе місце у вихованні юного бандуриста відіграє колективне музикування. Це ансамблі малої форми такі як: вокальні та інструментальні дуети, тріо, квартети. А також ансамблі бандуристів, в яких учні мають перспективи творчого росту та розвитку сценічної впевненості.

Гра та спів в ансамблі сприяє виробленню специфічних навичок: під час виконання твору необхідно поступово й цілеспрямовано набувати вмінь добре чути не тільки себе, а й партнерів; узгоджувати свою партію з іншими; оволодівати основами вокально-хорового мистецтва. Участь в ансамблі бандуристів сприяє вихованню музичного слуху та пам'яті, розвитку почуття ритму. Для бандуриста, який готується бути учасником творчого колективу, дуже корисно виступати в ролі соліста, а бандуристу, який готується бути солістом, доцільно брати участь у колективному виконанні музичного твору. Отже, бандуристу, який ще навчається, треба працювати в обох напрямках, тобто, опановуючи техніку гри, накопичувати репертуар як із сольних, так і з хорових творів, сполучаючи індивідуальне навчання з практикою гри в колективі.

При створенні ансамблю бандуристів викладач, у першу чергу, звертає увагу на вік дітей та їх музичну підготовку. Згідно з цим, потім обирає програму та розподіляє ансамблеві партії. Під час роботи з ансамблем, викладач повинен приділяти увагу не тільки грі на бандурі, а й якісному хоровому співу. Необхідно враховувати індивідуальні якості кожного учасника ансамблю, партії розподіляти відповідно до виконавських можливостей учнів. Інструментальна партія не має бути занадто складною, аби не перешкоджати вільному виконанню художнього твору.

Щодо вокального звучання, слід зважувати на особливості дитячого голосу, якому притаманна природна сила звуку. Для нижніх звуків – піано, для середніх – меццо-форте, для верхніх – форте. Бажано в ансамблі використовувати лише ці динамічні відтінки, уникаючи крайніх їхніх проявів, наприклад, фортіссімо, які призводять до форсування звуку та псування голосів.

Структура народних пісень, з яких в основному складається репертуар бандуриста, обумовлює особливий характер його співу. Невеликий діапазон і куплетна форма пісень не вимагають видатних вокальних даних, але потребують чималої виконавської майстерності. Головне, щоб виконавець умів виразно розкрити зміст пісні, а для цього міцний голос широкого діапазону може бути і не потрібний.

Починаючи з перших занять, керівник колективу мусить добиватися інтонаційної чистоти й ансамблевого звучання. Особливу увагу слід звернути на сполучення співу з супроводом. Також необхідно вчити дітей співати без супроводу. Спів а cappella удосконалює слух учнів, розвиває ладогармонічне почуття.

Роботу з новим твором треба починати з ознайомлення. Дуже важливе значення має емоційне уявлення про твір в цілому. Необхідно, щоб викладач міг сам виконати будь-який твір, а також розповісти учням про композитора, автора тексту, ідейний зміст пісні, стилістичні особливості тощо. Слід проаналізувати мелодію, гармонію, ритміку, динаміку твору, попередити учнів про ті труднощі, з якими вони зустрічатимуться і вказати шляхи їх подолання.

Після вступної бесіди можна починати розспівування і переходити до вивчення вокальних партій. Під час розспівування треба звернути увагу на інтонацію, артикуляцію та дикцію учнів. Основна мета розспівування – прищеплення учням, за допомогою вправ, єдиної манери вокального виконання, тобто однакового для всіх способу дихання, утворення голосних і приголосних. Це важливо для вирівнювання звучання всіх партій. Вивчаючи вокальні партії необхідно стежити за звучанням як окремих партій, так і всіх разом. Далі йде вивчення акомпанементу, потім поєднання супроводу зі співом. Ефективність роботи значно зростає, якщо педагог проводить групові заняття, розподіляючи учнів на дві – три групи, залежно від кількості виконуваних партій.

Гра в ансамблі пов'язана з численними повтореннями окремих деталей п'єси, співвідношеннями між ними.

Останній етап роботи над твором – це втілення й розкриття художнього образу, для чого, передусім, необхідно зрозуміти авторський задум та майстерно донести його до слухача.

Репертуар ансамблю бандуристів має бути різноманітним, включати як вокальні, так і інструментальні твори, а також акомпанемент співакам та солістам на різних інструментах: сопілці, домрі, гітарі, скрипці, віолончелі, флейті тощо. Завдання викладача – добирати п'єси так, щоб вони не лише стимулювали розвиток ансамблевого співу, а й були посильними як вокально, так і технічно.

Під час виступу учні мають вільно поводитися на сцені. Для цього твори повинні бути вивчені досконало до автоматизму. Чимале значення в підготовці до публічного виступу має зовнішній вигляд учасників ансамблю. Діти зобов'язані мати охайний вигляд. Якщо це ансамбль бандуристів, то бажано, щоб вони були одягнені в національні українські костюми. Якщо це змішані ансамблі, то залежно від репертуару, костюми можуть бути класичними, або теж національними.

Кожен сценічний виступ – це свято, яке покликане приносити естетичне задоволення як слухачам так і виконавцям.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кабачок В., Юцевич Є. Школа гри на бандурі. – К., 1958. – 243 с.
2. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. – К., 1989. – 134 с.

М.І. Харламов,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри соціальних і гуманітарних дисциплін
Національного університету цивільного захисту України

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ІНФОРМАЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ СТУДЕНТСТВА

Докорінні перетворення в соціально-економічному житті країни істотним чином вплинули на вимоги, що пред'являються до випускників вищого навчального закладу. В нових умовах формування професійно значущих якостей випускника вищого навчального закладу має бути орієнтоване не стільки на обсяг і повноту конкретного знання, скільки на здатність самостійно поповнювати знання, ставити й вирішувати різноманітні завдання, висувати альтернативні рішення, виробляти критерії відбору найбільш ефективних з них.

Досягнення цієї мети значною мірою залежить від рівня інформаційної культури студентів. Усвідомлення інформаційної культури як особливого, відносно самостійного аспекту культури стало можливим в результаті становлення інформаційного підходу до пізнання дійсності, розвитку уявлень про інформаційне суспільство, в якому інформаційні ресурси за своєю значущістю не поступаються енергетичним, фінансовим та іншим стратегічним ресурсам, а сама інформація оцінюється як економічна категорія – товар, ефективно використовується в сучасному діловому світі для підвищення кваліфікації персоналу, прийняття оптимальних рішень, освоєння нової професійної сфери, отримання стратегічних переваг перед конкурентами.

У даний час відсутнє загальноприйняте тлумачення поняття «інформаційна культура». Часто під нею розуміється систематизована сукупність знань, умінь, навичок, що забезпечує оптимальне здійснення індивідуальної інформаційної діяльності, спрямованої на задоволення як професійних, так і непрофесійних потреб в інформації. Інформаційна культура відображає ступінь володіння людиною основами знань в області методів і технологій роботи з інформацією, а також наявність досвіду, навичок виконання інформаційних процедур.

Традиційно протягом багатьох століть головними установами з отримання інформації студентами і, відповідно, провідними закладами освіти, за допомогою яких формувалася інформаційна культура, були бібліотеки.

Бібліотека – одна з найдавніших культурних інституцій. За час перелому людської історії її соціальні функції зазнали істотних змін. Призначенням перших бібліотек було зберігання документів. Із часу своєї появи до сьогодні бібліотека пройшла певний етап еволюції громадської місії: від обслуговування потреб правлячої еліти до задоволення суспільних потреб. Бібліотека перетворилася на соціальний інститут, до складу якого увійшли інформаційні й культурні компоненти.

Суттєву роль у підготовці фахівця відіграє робота в бібліотеці, оскільки саме в ній сконцентрована спеціалізована наукова інформація. Бібліотека надає студентам необхідні підручники, методичну допомогу й інші навчальні та методичні матеріали. У бібліотеці виконуються домашні завдання, різні курсові і дипломні роботи. Інформаційні технології нині суттєво впливають на всі сфери життя людини. В значній мірі вони змінили й уявлення про роль бібліотеки в навчальному процесі вищого навчального закладу.

В основі самостійної роботи завжди лежить новий для студента матеріал, нові пізнавальні завдання. Дійсно самостійна робота як самостійна навчальна діяльність може виникнути на основі "інформаційного вакууму", коли у студента формується потреба дізнатися, освоїти щось нове, необхідне, важливе для себе, а засобів задовольнити таку потребу немає. Тому в самостійній роботі привабливим стає саме оволодіння новим матеріалом.

Найвищим рівнем самостійної роботи є науково-дослідна діяльність студентів. Показником готовності студентів до наукової діяльності є наявність умінь самостійного пошуку літературного матеріалу, уміння самостійно оцінювати значущість матеріалу, що вивчається, зіставляти, порівнювати, аналізувати, проявляти самостійність в узагальненні, висновках, у використанні методів пізнання. Ефективність самостійної роботи студента значною мірою залежить від рівня його інформаційної культури. Базові основи інформаційної культури закладаються ще в школі і покликані забезпечити кожному випускникові комфортне користування можливостями інформаційного суспільства.

У сучасному суспільстві з'явилися важливі інновації в процесі формування інформаційної культури студентства. Відкривається

доступ до світової культурної та наукової спадщини за допомогою Інтернет-технологій, постають нові професії в області масових комунікацій. В умовах культурного обміну та взаємодії зникають просторові, часові, соціальні та інші бар'єри, формується єдиний інформаційний простір. Відкривається нова область діяльності – електронна культура, пов'язана з електронним оцифровуванням культурної спадщини, зі створенням технологічних версій установ пам'яті, а також із народженням нових синкретичних форм художнього вираження і творчості.

Однак, це не означає виникнення нової суто інформаційної або спеціальної свідомості або мислення. Інформаційна глобалізація культури зачіпає й сферу освіти, вона прямо залежить від інтелектуального потенціалу країни, від наявності добре підготовлених, високоосвічених професіоналів. Вже не матеріальна сфера визначає собою рівень розвитку країни, а сфера інформаційних технологій, освіта та культура. Саме вони зумовлюють рівень цивілізованості різних народів, їх здатність до вирішення глобальних світових проблем, подолання світових криз. На сучасному етапі розвитку суспільства для формування інформаційної культури студентства важливі як традиційні засоби отримання інформації так і інноваційні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воронина Т.П. Образование в эпоху новых информационных технологий / Т.П. Воронина, В.П. Кашицин, О.П. Молчанова. – М., 1996. – С. 206.
2. Пасмор Н.П. Бібліотечно-інформаційне забезпечення самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів юридичного профілю: Автореф. дис... канд. пед. наук: 07.00.08 / Н.П. Пасмор; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2003. – 20 с.
3. Семеновкер Б.А. Информационная культура: от папируса до компактных оптических дисков / Б.А. Семеновкер // Библиография. – 1994. № 1. – С. 11-14.

В.Е. Чубова,
магістр філології
Харьковского национального университета
имени В.Н. Каразина

МИР ДОРОГИ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ЖИТЕЛЕЙ РУССКИХ СЁЛ ХАРЬКОВЩИНЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ЭКСПЕДИЦИИ). ЧАСТЬ 2

Очевидно, с представлениями о дороге как обиталище нечистой силы связана примета, что встреча с кошкой (чаще всего, чёрной) в пути влечет за собой неудачу. В древности кошка считалась представителем злых сил, являлась неперенным атрибутом ведьм и колдунов в мифологии и фольклоре разных народов (в русской и европейской традиции). М.М. Маковский пишет, что в архаической модели мира кошка «была символом колдовства и зла» [1, с. 106]. По сведениям, предоставленным Т.Б. Щепанской, в южно- и западнорусских поверьях облик кошки или свиньи принимают колдуны, когда они ходят тайком колдовать. Заонежане считали, что в виде кошки на дороге является домовой. Повсеместно и сейчас боятся чёрную кошку: если она перебежит дорогу – пути не будет [8, с. 157-158].

Страх исключительно перед чёрной кошкой (встреча с кошкой другой масти, в их понимании, отрицательных последствий не несёт) распространён среди жителей с. Староверовка-1: «Если чёрная кошка перебежит дорогу – плохо. Надо немного постоять. Если не постоять – беда случится. Возвращаться не нужно» [Староверовка-1: Наталья, 1964].

В с. Охочее встретить кошку в пути считается очень плохим предзнаменованием (цвет кошки, в данном случае, не имеет значения): «Если встретишь в дороге кошку любого цвета, лучше сразу разворачивайся обратно, иначе не оберёшься неприятностей» [Охочее: Анна Ивановна Воронина, 1940]; «Если встретить кошку любого цвета, надо сразу разворачиваться домой. Всё равно толку не будет» [Охочее: Дмитрий Пахомов, 1939, таксист].

Для жителей с. Терноватая имеет значение то, в какую сторону побежит кошка: «Если вправо перебежала дорогу – к счастью, если влево – наоборот. Цвет не важен. Свиней не держали» [Безродная Татьяна Ефимовна, 1926].

В данной примете имеет место оппозиция «левый – правый». Правая сторона в христианской традиции символизирует Бога, светлые силы, добро; левая – дьявола, inferнальные силы, зло. Придаётся значение половой принадлежности данного животного: «Был случай, когда чёрный кот дорогу перебежал – и проехали. Если кот – проедем. Кошка – нет» [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. Возможно, это не что иное, как отголосок неприятия женской символики в *пути*. Следует отметить, что, с точки зрения Т.Б. Щепанской, встреча с кошкой табуируется в дорожной модели русского этноса потому, что кошка, как и женщина, традиционно связана с домом: «Кошка да баба завсегда в избе, а мужик да собака завсегда во дворе» [8, с. 157; 9, 2, с. 574].

По утверждению Т.Б. Щепанской, русская традиция нередко вытесняет домашнюю символику, а женскую в первую очередь (как вредоносную и потенциально опасную). Встретить женщину в пути (особенно, женщину с пустыми вёдрами) в пензенской и псковской области, в вологодской и вятской губерниях считалось плохой приметой [8, с. 155-156]. Напротив, в Староверовке-1 плохая примета распространяется не только на женщину с пустыми вёдрами (очевидно, на мужчину с пустыми вёдрами тоже). Аналогично, в с. Терновая: какого бы пола ни был встреченный в пути обладатель пустого ведра, удачи в пути не будет, так как само по себе пустое ведро в сознании жителей данного села символизирует пустоту.

Разговаривать с женщиной, встреченной в пути, в с. Староверовка-1 допустимо [Староверовка-1: Наталья, 1964]. В с. Охочее подобная примета имеет место, но, вероятно, не у всех жителей села, а среди людей определённой профессии (таксисты, водители-дальнобойщики), так как сведения, полученные у информантов-уроженцев села на этот счёт, противоречивы: «Встретить бабу в пути – это очень плохо. Надо сразу поворачивать обратно, иначе толку не будет. Разговаривать нельзя» [Дмитрий Пахомов, 1939]; «Такое здесь не ходит» [Анна Ивановна Воронина, 1940]. В с. Терновая, по утверждению уроженцев, не маркировалась встреча в пути с женщинами вообще.

Приметы и суеверия могли быть связаны с конкретной личностью: «Была у нас женщина. Уже умерла. Чтобы путь был удачный, она обязательно должна выйти посмотреть. Специально об этом никто не просил, но, если собрался, и она вышла – дорога будет удачной» [Безродная Татьяна Ефимовна, 1926]. «Если встретится в селе Катя Косточка (была такая), не будет ни удачи, ни дороги, а

если просто какая-нибудь женщина встретится, это ни на что не влияет» [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. Напротив, более молодая жительница села, не уроженка, утверждает: «Женщину в пути встретить – плохо. Местные считают так». И тут же добавляет: «Есть такие люди, которые, если пожелают хорошего, скажут «счастливого пути», пути не будет, или, если встретятся в пути, то всё. У нас была такая соседка. Уже умерла. Но это личное качество человека» [Дягилева Людмила, 1951]. Вообще встреча с мужчиной в данном селе считается хорошей приметой [Дягилева Людмила, 1951], что, на наш взгляд, уже является отголоском если не нежелательности женского начала в пути, то предпочтительности всего мужского. По утверждению Т.Б. Щепанской, наиболее неприятной приметой в русской традиции считалось встретить беременную женщину: если она перейдёт кому-либо дорогу, то у этих людей, по поверьям, будут чирьи, а если просто встретится в пути – путь не заладится.

Беременной женщине вообще не советовали куда-либо ездить, а на поздних сроках старались не отпускать одну и даже запрещали сидеть или стоять в дверях на пороге [8, с. 156]. Напротив, в исследуемых нами русских сёлах Харьковщины (и в с. Староверовка-1, и в с. Охочее, и в с. Терновая) встреча с беременной женщиной не маркируется как опасная для путника. Совпадает то, что дорога, в понимании как жителей с. Староверовка-1, так и охочан, грозит в этом случае бедой самой женщине и её ребёнку: «Беременной уходить далеко от дома и далеко ездить нельзя» [Староверовка-1: Наталья, 1964; Алёна Владимировна, 1976]; «Это плохо для неё самой. Могут даже просто оттого, что кто-то посмотрел не так, преждевременные роды начаться, а самому путнику ничего не будет. Беременным не разрешали ходить в людные места – боялись сглаза. На позднем сроке не разрешали отходить далеко от дома, уходить далеко и надолго от дома – вдруг начнутся роды. Уезжать вообще не разрешали» [Анна Ивановна Воронина, 1940].

В с. Терновая, напротив, беременной отправляться в *путь* не запрещали [Безродная Татьяна Ефимовна 1926]. Табуизация дороги для беременной женщины, на наш взгляд, подтверждает восприятие дороги в названных русских сёлах Харьковской области как пространства смертоносного для человека и его потомства. Чтобы оградить себя от опасности, неизбежной в пути, читали заговоры и молитвы, брали с собой различного рода обереги, в качестве защиты

использовалась нередко и христианская атрибутика [8, с. 95-100]. Так и в Харьковской области: в с. Староверовка-1 непременно берут иконку, крестик и молитву «Отче наш» [Староверовка-1: Наталья, 1964].

В с. Охочее в дальний путь «берут крест и ладанку. Получают благословение сначала у священника, потом у родителей <...> Батюшка может по просьбе прочитать специальную молитву об уходящем в путь. Есть молитвы, которые читает только батюшка. Если их станет читать мирянин, ему будет плохо. Нельзя в молитве искажать слова и ударения» [с. Охочее: Ольга Николаевна Бердникова, 1955]. В с. Терновая в дорогу без креста никогда не отправляются. Крест является единственным оберегом на все случаи жизни. Его никогда не снимают; в дорогу его взять необходимо. Потерять крест считается большим несчастьем. Молитв и заговоров перед дорогой не читают, и с собой брать не обязательно, но перекреститься местная традиция требует [Безродная Татьяна Ефимовна, 1926].

Материковая традиция предполагала специальную дорожную одежду, как правило, многослойную, с множеством дополнительных элементов (рукавицы, пояс, головной убор, специальная обувь: бахилы – в Тверской области, босовики – в Медвежьегорском районе). Характерно, что аналогичные названия в данных областях носила обувь погребальная [8, с. 123], что, на наш взгляд, свидетельствует об отождествлении *дороги* с иным измерением, а уходящего в *путь* – с покойником в картине мира жителей данных областей). С точки зрения Т.Б. Щепанской, одежда в *дороге* должна была заменить дом в его функции защиты от внешних воздействий, прежде всего погодных, а также от различной нечисти [8, с. 121-124]. Было обязательным и специальное дорожное снаряжение: посох, дорожная сумка [8, с. 120]. В с. Староверовка-1 сведений о специальной дорожной одежде, принятой среди местного населения, собрать не удалось. В с. Охочее в дальнюю дорогу одевают фуфайку [Пахомов Дмитрий, 1939]. В с. Терновая Чугуевского района «перед дорогой (ходили аж до Киева) брали палочки, «костёрку» (сумку из холста или мешковины) на плечи, а на палку – сапоги или лапти. А шли босиком» [Истомин Фёдор Миронович, 1927].

Восприятие *дороги* как опасного и враждебного человеку мира, скорее всего, отразилось в таких бытующих в диалекте с. Терновая лексемах, как *чужак* и *пришлый*, которые означают: «не местный», «пришедший с дороги». В отличие от языка литературного, *чужак* в

местном наречии не несёт негативной окраски, является нейтральным словом. Напротив, *пришлый* (от слова *прийти* [откуда-то] – В.Ч.), как ни странно, выражает неприятие по отношению к пришельцу, употребляется в смысле «подозрительный, не вызывающий доверия» [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. *Чужак* (с отрицательной оценкой) пришедшего с дороги называли и в с. Охочее [Воронина Анна Ивановна, 1940; Пахомов Дмитрий, 1939]. Охочане человека «с дороги» называют также *не наши* [Пахомов Дмитрий, 1939] и *пришелец* [Воронина Анна Ивановна, 1940].

Данные слова, возможно, и не выражают резкого неприятия, враждебности, страха, тем не менее, несут в себе некий оттенок отчуждения, недоверия к незнакомой личности, явившейся извне. Не исключено, что в названных лексемах сохранилось свойственное севернорусской традиции восприятие пришедших откуда-то как личностей необычных, опасных, отождествление их с нечистой силой, приписывание им сверхъестественных способностей [8].

Как уже было отмечено выше, дорога, по утверждению Т.Б. Щепанской, – метафора и символ смерти в фольклоре. В данном случае, исследователь, в частности, ссылается на примету, зафиксированную в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля: «Если больной бредит дорогой (или о конях), то умрёт» [8, с. 41; 9, 1, с. 473]. Такого рода поверье распространено в с. Охочее. Считается, что сон о дороге (как у больного, так и у здорового человека) предвещает смерть [с.Охочее: Анна Ивановна Воронина, 1940]. Прохождение водного пути во сне, в понимании охочан, также означает скорую смерть [7, с. 272, 283]. Не исключено, что подобная трактовка снов о преодолении водного барьера является отголоском древней, мифопоэтической модели мира, в которой река, море понимается как граница между *тем и этим светом*.

По утверждению М.М. Маковского, понятие «потусторонний мир» первоначально имело значение *относящийся к воде* или *находящийся за водой / рекой*: в архаических представлениях души умерших переправлялись в загробный мир по воде [1, с. 77]. Отождествление пути, дороги с потусторонним миром, а физической смерти – с путём в другой, неплотский мир, на наш взгляд, отражено, в какой-то мере, в таких свойственных лексике жителей с. Охочее фразеологизмах, как *пошёл* (не *ушёл* и не *отправился*) *на тот свет* и *сшил себе лапти*, что значит «умер» (говорится исключительно о смерти алкоголика) [с. Охочее: Анна Ивановна

Воронина, 1940]. Ассоциация дороги с миром мёртвых в русской традиции просматривается, с точки зрения Т.Б. Щепанской, также в проводах, включающих в себя элементы похоронного обряда (плач, причитания), а порой и прямо соотносящихся с ним [8, с. 41]. Подобные элементы похоронного обряда мы наблюдаем и в проводах новобранцев в армию в с. Охочее [7, с. 283]. Проводы уходящих в армию приняты и в с. Терновая: «В армию провожали: призывник идёт по дороге – все люди цепляют ему на руку носовые платки. Устраивают проводы. Пьют, гуляют» [Дягилева Людмила, 1951]. С чем связан описанный информанткой обычай, выяснить не удалось. Возможно, платки, подаренные каждым односельчанином, выполняли функцию оберега, который, неся энергетику всего села, должен был защитить будущего солдата от бед, грозящих ему в *пути* и в армии (в незнакомом месте, среди чужих людей).

Не исключено, что для терновцев не только уходящий в армию считался временно усопшим, но и они для него, и платки, подаренные всеми остальными земляками, служили ему как бы памятью о родной стороне, ставшей для него на время миром иным, и сохраняли связь с ней. В данном обычае есть что-то сродни материковой традиции: уезжая далеко и надолго, брать с собой немного родной земли на память о доме, для сохранения связи с тем местом, где родился. Землю с собой берут и в с. Терновая [Безродная Татьяна Ефимовна, 1926], и в с. Охочее [Воронина Анна Ивановна, 1940], но только в том случае, если уезжают навсегда.

В с. Охочее, чтобы солдат вернулся домой целым и невредимым, ему необходимо получить сначала благословение священника (для охочан слово священника имеет большое значение: получение благословения от батюшки, в их понимании, обязательно не только на дальнюю дорогу, но и на любое другое серьёзное, важное дело), потом родителей. В качестве защиты от возможной гибели, увечья и других бед, которые могут постигнуть его в армии или на пути в армию новобранцу непременно дают ленточку с двумя молитвами: «Живый в помощи» и «Да воскреснет Бог». В с. Охочее очень верят в могущество и чудесную силу такого оберега [6, с 284]. В с. Терновая, по утверждению коренного жителя, «раньше в дальний путь – любой – обязательно было благословение священника» [Истомин Фёдор Миронович, 1927].

По результатам исследований Т.Б. Щепанской, в севернорусской традиции на начальном этапе *пути*, наряду с использованием в охранных целях, имела место и табуизация

християнських символів як найбільш ярих символів закону, діявального в домашньому мирі. Встреча со священнослужителем любого сана считалась очень плохим предзнаменованием [8, с. 156]. Подобная примета имеет место в рассматриваемом нами селе Терновая: «Если встретится в дороге священник – обязательно жди неприятностей» [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. При том, что в картине мира терновцев священник – фигура очень весомая, очень почитаемая, воспринимаемая в качестве пророка, Божьего человека, может быть, даже в некотором смысле, наделяемая возможностями и полномочиями Господа Бога [см. ниже, о перекрёстках]. «Батюшку в дом пустить, по местным поверьям, хорошо. Ходит по домам, крест даёт поцеловать, молитву прочитает» [Дягилева Людмила, 1951].

Зонами наибольшей концентрации отрицательной энергии, враждебных человеку сил, по утверждению Т.Б. Щепанской, в народе принято считать такие части дороги, как *перекрёстки, развилки, мосты, повороты*. Здесь чаще всего происходят трагические случаи, на перекрёстках совершаются колдовские действия, гадания, наиболее вероятны встречи с нечистой силой [8, с. 40-43].

Аналогичные представления о перекрёстках мы наблюдаем в с. Староверовка-1 и с. Охочее Нововодолажского района. В с. Староверовка-1 есть перекрёсток двух дорог, особенно мифологизированный в сознании местного населения, осмысляющийся как роковое, гибельное место. Согласно бытующему здесь поверью, ведьма, которая ночью бродит по дорогам, в основном бывает на этом перекрёстке, в связи с чем данный перекрёсток следует обходить буквой «г»: можно переходить любую из образующих его дорог, но не саму точку их пересечения. Нарушение этого запрета (неважно, в ночное или в дневное время) грозит тем, что ночью придёт ведьма и заберёт с собой или наслёт несчастье, болезнь [с. Староверовка-1: Наталья, 1964]. Указанная часть *пути* нередко используется местными жителями для колдовства, наведения порчи, избавления от различных хворей, поэтому ничего на данном перекрёстке поднимать нельзя (ни денег, ни вещей) – это повлечёт за собой потерю здоровья и даже жизни [с. Староверовка-1: Наталья, 1964; Светлана, 1967, продавец в магазине].

В с. Охочее такого сильного страха перед перекрёстками (в местном наречии также говорят: *перекрестье*) не наблюдается: в отличие от того, что зафиксировала в своей работе Т.Б. Щепанская, и

от представлений жителей с. Староверовка-1, смертельной опасности для человека эти точки *пути* не несут. Не упоминается и возможность встречи с какой-либо нежитью на дорогах, перекрёстках и развилках (которые жители села всех возрастных категорий также называют *вилками*). Однако именно перекрёстки считаются здесь местом для уничтожения порчи и для снятия с себя болезни [7, с. 269-270]. Это позволяет сделать вывод, что и в с. Охочее перекрёстки ассоциируются в народном сознании с магией, чародейством, что, возможно, является отголоском не сохранившихся старых представлений о перекрёстке как о нечистом, проклятом месте, неразрывно связанном с бедой и смертью, являющимся обиталищем различных зловредных существ и духов низшей иерархии.

В с. Терновая есть перекрёсток, имеющий свою историю: «В поле был перекрёсток. Возле него стоял крест. Там каждое лето служили молебен. Священник ходил, люди ходили. Это было и до войны, и после войны. Молебен служили, чтобы пошёл дождь. В засуху, в жару. Крест ставился очень давно, и даже не за мою память. Почему – не знаю. Креста уже нет. Наверное, и перекрёстка нет. Землю забрал колхоз. Перепахали». (Безродная Татьяна Ефимовна, 24.08.1926). «Принято говорить: «У креста» [фразеологизм, топоним – В. Ч.]. Так назывался перекрёсток. На нём стоял крест. Всегда просили священника, чтобы он со святостями в большую сушь просил Бога дать дождь – «дожил» [*дожить* – молиться о дожде, делать так, чтоб дождь пошёл – В. Ч.]. Священник говорил, в какой день сможет провести молебен. Вечером слышали: звонит церковь, чтоб люди собрались. Люди всем селом собирались, их вели к кресту, и, когда доходили до креста, священник молился – и шёл дождь. Оказалось: у священника даже в то время был барометр, немецкий, по которому он и определял, когда какая будет погода» [Истомин Фёдор Миронович, 02.03.1927].

Уже сам факт того, что священник и все жители села шли именно на *перекрёсток* просить Господа о дожде, на наш взгляд, свидетельствует о том, что в их картине мира это место является особенным, наделяется чудодейственными свойствами. Это место проявления высшей силы, способной помочь людям в их нуждах; в отличие от поверий, бытующих в двух других рассматриваемых сёлах и в материковой зоне, – силы Божьей, силы добра. Это то место, где Бог лучше всего может услышать просьбу народа (даже не церковь, дом Божий). Возможно, такое восприятие перекрёстка в

местном народном сознании связано с его крестообразной формой и водружённым на нём крестом. Но, возможно, данное место в представлении местных когда-то не было таким светлым и благополучным. Никто уже не помнит, когда и по какой причине был установлен крест на этом перекрёстке.

По утверждению Т.Б. Щепанской, согласно материковой традиции, кресты и часовни устанавливались в так называемых «узловых точках» *пути* (перекрёстках и развилках) для нейтрализации сконцентрированной там негативной энергии (и тогда «страшные места» приобретали статус «святых») и в качестве ориентира путникам [8, с. 269, 271, 274]. По сведениям, предоставленным одной из информанток, когда несут на кладбище покойника, перед перекрёстком процессия обязательно останавливается: «Остановятся, постоят немного и едут дальше. Все сорок восемь лет, что я здесь, постоянно так. Обязательно останавливаются. С чем это связано – не знаю» [Дягилева Людмила, 1951]. Наводит на мысль, что таким образом выражают почтение духам, обитающим здесь, либо приносят им извинение за то, что нарушают их покой.

Со слов той же информантки, если «подбросили порчу (заговорённое яйцо и т.д.), относят на перекрёсток или на речку. Руками не берут. Поддевают на совок» [Дягилева Людмила, 1951]. Таким образом, с заговорённым предметом поступают так же, как и в с. Охочее, с той разницей, что, если в с. Охочее считалось необходимым уничтожение порчи на месте обнаружения или на перекрёстке огненной стихией, то в с. Терновая либо относили на перекрёсток, не сжигая, либо «отдавали» противоположной, водной, стихии.

Очевидно, из-за магических свойств, которыми наделяется в русской культурно-концептуальной картине мира данная часть дороги, в России, в Вологодской области и на Севере (по Западной Двине и Пинеге), перекрёсток использовался как место для святочных гаданий девушек на суженого [8, с. 262]. В исследуемых нами русских сёлах Харьковщины (с. Староверовка-1, с. Охочее и с. Терновая) мы подобных обычаев не находим. Однако, в с. Охочее именно на перекрёстке принято знакомиться, искать свою пару [7, с. 270]. На наш взгляд, данный факт свидетельствует о том, что, в понимании охочан, перекрёсток является местом особым, значимым.

Не исключено, что подобное отношение к перекрёстку в далёком прошлом было связано с приписываемыми ему

сверхъестественными свойствами, с его соприкосновением с миром запредельным. Возможно, когда-то считалось, что потусторонние силы, сконцентрированные на перекрёстке, в этом случае, могут проявить к человеку благосклонность: поспособствовать удачному знакомству, встрече с подходящей девушкой; благоприятно повлиять на дальнейшее развитие отношений.

Об осмыслении в русской народной традиции перекрёстков как мест «роковых и нечистых», где обитают черти, совершаются колдовские чары и заговоры и гадания, хоронят самоубийц и некрещёных, пишет ещё В.И. Даль [9, 3, с. 61], из чего следует, что восприятие перекрёстков как зон повышенного риска, наиболее сильного воздействия инфернальных сил было распространено в народе ещё до революции. Вероятно, такое восприятие данной части *пути* восходит ещё к древней, мифопоэтической модели мира, в которой, по утверждению В.Н. Топорова, перекрёстки и развилки дорог, сулят опасность, являются орудийным воплощением неопределённости на пути, так называемым «дурным пространством» [4, с. 80, 341, 352]. Подобное осмысление этих участков *пути*, возможно, связано с подобием креста, который образуют дороги при пересечении (по аналогии, в ряде русских говоров перекрёстки называют *крестами*, *кресцами* [9,2, с. 191; 10, 2, с. 62]).

Крест, как пишет М.М. Маковский, наряду с кругом и центром, уже в глубокой древности почитался в качестве священной фигуры, олицетворявшей единство неба и земли и символизировавшей мировой разум. Сопоставляя значения родственных по происхождению лексем, принадлежащих разным индоевропейским языкам (к примеру: гот. *Galga* крест, но древнерусск. *глаголь* слово), учёный обнаруживает древние взаимосвязи креста с другими понятиями и явлениями: *крест* и *издавать звуки* (звук – символ творящего божества), *крест* и *солнце, свет*, с одной стороны, и *крест* и *земля*, – с другой. Крест, с точки зрения М.М. Маковского, мог осмысляться как *божественная сила, мощь*, не всегда направленная на добро. Мог символизировать жизнь, спасение и, наоборот, – смерть.

Сопоставляются также русск. *крест* и лит. *Kersinty* мстить, и.-е. **korkos* дьявол, чудовище, что наводит на мысль о вредоносной символике креста в понимании древних. Кроме того, значение «крест» соотносилось, в осмыслении М.М. Маковского, с понятием «время», «вечность». Понятие «крест», как предполагает

М.М. Маковский, может также символизировать дверь (символ связи трёх миров, символ мистического Центра, «пупа земли», неба, бездны), Вселенную: греч. σταυροϛ крест и нем. *Tur* дверь, англ. *Door* дверь; русск. крест и древнеангл. *hyrst* дерево, лес. Таким образом, разворачивается довольно обширная семантика слова *крест*: звук – земля – Свет – Солнце – Жизнь – Смерть – Судьба – Время – Вечность – Вселенная (Нижний мир – мир физический – Верхний мир) – божественная сила – сила дьяволическая. И становится ясно, какой сакральной нагруженностью обладает *крест* в архаической модели мира. Напрашивается вывод, что, возможно, именно крестообразность рассматриваемых точек пути стала причиной восприятия их в древности как мест особенных, своего рода выходов в иное измерение, где могут не действовать (или по-другому действовать) физические законы, останавливаться или смещаться время, происходить события, в то время труднообъяснимые. Очевидно, поэтому в дальнейшем перекрёстки приобрели в народе репутацию мест гибельных, которой пользуются и сейчас.

В связи с поворотами и мостами каких-либо примет в указанных русских сёлах Харьковщины не обнаружено. В с. Староверовка-1 есть дорога с крутым поворотом, где разбиваются постоянно машины (ул. Пушкина). Ходить здесь надо осторожно. Ничем сверхъестественным происходящие в этом месте аварии не объясняют [с. Староверовка-1: Наталья, 1964; Светлана, 1967]. Мосты также не сопряжены в сознании местного населения с опасностью. Существует легенда: «Была когда-то в селе речка Берестовенька. По ней плыли корабли. Пересекал её даже Пётр 1. Потом построили мост. Потом речка высохла» [с. Староверовка-1: Наталья, 1964; Алёна Владимировна, 1976].

Явной взаимосвязи *пути* со Вселенной, отчётливо прослеживаемой в материковых говорах, в диалектах исследованных нами русских сёл Слобожанщины не обнаружено. Единственным тонким намёком на отождествление *пути* с космосом в картине мира жителей с. Охочее может быть тот факт, что галактика, Вселенная на местном наречии называется, как в литературном языке «Млечный путь». Но, если в СРЛЯ это название Галактики в наше время употребляется не очень часто, в основном в книжном (возвышенном), либо научном стиле, то в речи охочан оно является вполне обиходным, широко используется в самом обычном общении: «Вселенная так «Млечный путь» и называется. На днях шла вечером домой и на небе были такие яркие звёзды! Встречаю

односельчанку, она мне говорит: «Смотри, Млечный путь какой сегодня яркий!» [Анна Ивановна Воронина, 1940]. Не найдено и восприятия *пути* как ума, толка, прока, пользы, нравственных качеств человека в речи и сознании жителей рассматриваемых нами сёл.

В отношении правил сексуального поведения в дороге: прямых запретов нет, в отличие от материковой традиции. В с. Охочее нежелательность интимных сношений в дороге может вытекать из распространённого среди дальнобойщиков поверья, что сама по себе встреча с женщиной в пути не предвещает ничего хорошего, и, если она произошла, то лучше сразу разворачиваться обратно.

Отсюда вывод: общение и тем более физическая близость со встречной в дороге вообще не допустимы. В с. Терновая половые контакты в дороге считались греховными с точки зрения христианской морали, но не табуировались и не сулили в сознании местных жителей опасность вступить в связь с представителями потустороннего мира (лешими, русалками и прочей нежитью, как в это верили в севернорусских сёлах [8, с. 197-200]). «По церкви это, конечно, грех, но, если вдруг надо – то и в дороге приходилось. Бог простит» [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. Таким образом, интимные отношения в дороге в с. Терновая не только не запрещались и не осуждались, но даже оправдывались необходимостью, считаясь такой же естественной потребностью, как принятие пищи, сон, физиологические отправления. Но этого недостаточно, чтобы утверждать, что мир дороги в представлениях терновцев является миром сексуальной свободы, в котором теряют силу все ограничения и запреты, действующие в мире домашнем, в том числе и незыблемые в русской народной традиции устои половой морали.

Именно о таком восприятии дороги в материковой зоне, наряду с репродуктивными табу в *пути*, писала Т.Б. Щепанская. Понимание *дороги* как пространства, в котором не существует нравственных запретов и происходит полное сексуальное раскрепощение, возможно, отразилось в бытующем в с. Терновая и в с. Охочее обычае, велящем женщине, отправляясь в путь, краситься, нарядно одеваться, то есть приобретать привлекательный для представителей противоположного пола облик: «Это даже обязательно. Надо краситься, причёску делать, одеваться красиво. Я даже, если из дома выхожу, обязательно кофточку, юбку или платье выбираю поновее, получше, а если за пределы села выезжаю, слегка губы

подкрашиваю» [с. Охочее: Воронина Анна Ивановна, 1940]; «В дорогу принято одеваться красиво, во всё чистое» [с. Терновая: Безродная Татьяна Ефимовна, 1926].

Немалый интерес, на наш взгляд, представляют названия дорог, бытующие в терновском наречии. Так, несмотря на то, что жители села ведут свой род от переселенцев из России и в основе местного диалекта лежит курский, все дороги исконно назывались *шляхами*: «Шляхи. Это и украинское, и русское слово. Так называлась любая прохожая стёжка» [Безродная Татьяна Ефимовна, 1926]; «Все дороги у нас всегда назывались шляхами. «Шлях – также дорога, которая идёт на город, где повозки ездили. Как сейчас – «трасса» [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. Данный факт может быть объяснён влиянием расположенных рядом украинских говоров. Но, так как диалекты, по утверждению А.А. Потебни, хранят в себе память ушедших веков [3], есть вероятность, что этот диалектизм восходит к праславянской древности. *Стёжка* – «дорога, узенькая, по которой люди ходят. В лесу, в поле, на огороде. Не заасфальтированная» [Безродная Татьяна Ефимовна, 1926; Истомин Фёдор Миронович, 1927]. Это явное наследие материковых говоров. Слово *стёжка* знакомо и русскому литературному языку как народно-поэтический синоним дорожки, тропинки (в известном выражении *стёжки-дорожки*). Также может означать «продолговатый след или цепочку следов» [11, с. 794]. Но в современном общеразговорном языке это слово малоупотребительно, чаще оно встречается в русских диалектах. В.И. Даль фиксирует такую лексему, как *стежка* (в южных, западных, рязанских, тамбовских говорах) [9, 4]. В ярославской народной речи есть слово *стёжка* – воображаемая прямая линия: *По одной стёжке меты ставь. Какой он пьяный, он по одной стёжке пройдёт* [12, с. 72].

Лесная, охотничья дорога называлась *тропа* [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. Слово *тропа* известно и СРЛЯ, но в смысле любой «путь, протоптанный людьми или животными» [11, с. 844], не только лесной или охотничий. В русских диалектах материковой зоны В.И. Даль фиксирует два значения слова *тропа* (а также *тропка*, *тропинка*): 1) протоптанная, торенная дорожка; 2) лаз животного, зверя. Приводит примеры: *Заячья тропа. Три попа, а заросла в церковь тропа...Сваха ходит собачьей тропой...* [9, 4, с. 434].

Плохая дорога в с. Терновая называлась *гадка*: «От слова «гадость». Загачивать надо. «Где ты застрял? Да там, на гадке». Там всегда промоины, вода» [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. Была, по свидетельству старожилов, дорога, так и называвшаяся Хворостяная: «Хворостяная была. Из орешника. Он покрывал воду – всё равно просачивалась вода. Раньше ничего не асфальтировали» [Истомин Фёдор Миронович, 1927].

Прямая, главная дорога, соединяющая село с селом или город с городом здесь называется *столбовая* [Истомин Фёдор Миронович, 1927]. Словосочетание *столбовая дорога* зафиксировано в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля, но в ином значении: «Мерная, с верстками» [9, 1, с. 473]. В других исследуемых нами сёлах особых обозначений дорог нет. В с. Охочее говорят *дорожка*, *тропинка* в общеупотребительном смысле: любая пешая дорожка, в том числе и лесная, и полевая, и охотничья [Воронина Анна Ивановна, 1940]. В с. Староверовка есть дорога, которая называется Каменка (имя собственное): «Выложена камнем. Отсюда название. Через неё проезжала когда-то Екатерина» [Наталя, 1964].

Отождествления *пути* с проком, пользой, умом, талантом, способностью мыслить, свойственного представлениям, бытующим в материковой зоне, в картине мира (ни в языковом, ни в культурном выражении) жителей исследуемых нами русских сёл Харьковщины (с. Староверовка-1 и с. Охочее Нововодолажского района и с. Терновая Чугуевского района) нами не обнаружено. Лексемы *путь*, *дорога* и производные от них в значении нравственности, морали, правильности действия в диалектах названных сёл не употребляются.

Таким образом, мы видим, что мир *дороги* в представлении жителей исследованных нами русских сёл Слобожанщины (с. Охочее и с. Староверовка-1 Нововодолажского района и с. Терновая Чугуевского района) довольно интересен и многогранен. В чём-то он схож с миром *дороги* в материковой культуре, в чём-то существенно отличен от него. Различия можно объяснить отчасти влиянием украинского окружения, отчасти – утратой прежних верований и традиций по прошествии немалого времени после переселения. В восприятии *пути*, *дороги* как опасного, губительного для человека мира прослеживаются остатки архаической картины мира, которая в корне отлична от современной и которую в полной мере реконструировать едва ли возможно. Изучение диалектов,

хранящих в себе, пусть в искажённом виде, наследие древности [3], а также народных обычаев и поверий позволяет хотя бы весьма приблизительно это сделать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маковский М.М. Вселенная // Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – Магадан, 2008. – С.99-121.
2. Маковский М.М. Женщина // Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. – Магадан, 2008. – С. 146-147.
3. Потебня А.А. Денаціоналізація // Потебня О.О. Мова. Національність. Денаціоналізація. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1992. – 534 с.
4. Топоров В.Н. Кот // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах / под ред. С.А. Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 11.
5. Черепанова О.А. Путь и дорога в русской ментальности и в древних текстах // Мастер и народная художественная традиция русского Севера (доклады 111 научной конференции «Рябининские чтения 99». Сборник научных докладов). – Петрозаводск, 2000. – С. 33-38.
6. Чубова В.Е. Метафорический образ дороги как путь души в иное измерение в диалектной картине мира жителей русских сёл Харьковщины // Культурна спадщина Слобожанщини. – Х.: Курсор, 2012. – С. 174-179.
7. Чубова В.Е. Фольклорные материалы как источник этнолингвистического изучения концептосферы ДОРОГА (на материале русских говоров Слобожанщины) // Пам'яткознавчі погляди молодих вчених ХХІ ст.: зб. наук. ст. з пам'яткоохоронної роботи. – Х., 2011. – Вип. 2. – С. 278-287.
8. Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX-XX вв. – М.: Индрик, 2003. – 528 с.

СЛОВАРИ

9. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. – М.: Рус. яз. – Медиа. – 2003, Т. 1, Т. 3.
10. Словарь русских старожильческих говоров средней части бассейна р. Оби // Под ред. В.В. Палагиной. – Томск: Издательство Томского университета, 1964-1967. – Т. 1-3.
11. Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – М.: Ридерз Дайджест, 2004.
12. Ярославский областной словарь. Ярославль: ЯГПИ имени

К.Д. Ушинського, 1990. – Вып. – 9.

ПОЛЕВЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Харьковская область, Нововодолажский район, с. Охочее, 2010 г.

Воронина Анна Ивановна, 1940 г. р., учитель русского языка в местной школе, на пенсии.

Воронин Пётр Егорович, 1937 г. р.

Пахомов Дмитрий, 1939 г. р., водитель такси.

Харьковская область, Нововодолажский район, с. Староверовка-1, 2010 г.

Наталья, 1964 г.р., домохозяйка.

Харьковская область, Чугуевский район, с. Терновая, 2013 г.

Безродная Татьяна Ефимовна, 1926 г. р., пенсионер.

Истомин Пётр Григорьевич, 1927 г. р., пенсионер.

Дягилева Людмила, 1951 г. р., пенсионер

Н.О. Шевченко,
старший викладач кафедри
музично-теоретичної та художньої підготовки
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди

ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО У ШКІЛЬНОМУ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ

Державна національна програма «Освіта» визначила стратегію розвитку освіти в Україні, висуваючи перед освітянами як одне з важливих завдань вдосконалення навчально-виховного процесу – необхідність естетизації освітнього простору школи через розширення можливостей для прояву творчості школярів у галузі декоративного мистецтва. Заняття декоративним мистецтвом тісно пов'язані з працею, проте не лише розвивають трудові навички у дітей, а й прищеплюють творче ставлення до справи, збагачують школяра духовно. Для цього декоративна творчість школярів

повинна тематично повно охоплювати різноманітні галузі сучасного життя, надавати учню поштовх до декоративної творчості, що, у свою чергу, збуджує фантазію, надає дитині можливість отримати яскраве оформлення власних задумів засобами мистецтва.

За своєю специфікою декоративне мистецтво є доступним та привабливим для школярів через різноманітність видів і жанрів та їх практичну спрямованість, що забезпечує отримання учнем конкретного творчого продукту. Володіючи таким потенціалом, шкільне декоративне мистецтво має чимале значення в художньому вихованні та навчанні молодого покоління й є однією з перших сходинок в досягненні естетичних закономірностей навколишнього світу.

Основними напрямками впровадження надбань декоративного мистецтва в школі можуть стати: облагороджування пришкольної території у народному стилі, оформлення та прикрашання навчальних приміщень витворами народного ужиткового мистецтва, проведення тематичних виставок, свят, створення декоративно-прикладних виробів, різноманітних наочних інформативних засобів. Використовуючи декоративно-оформлювані засоби, школярі можуть багато зробити в цьому напрямі. Необхідність залучення самих дітей до естетизації освітнього середовища відзначав ще видатний педагог Я. Коменський, який писав, що школа повинна по-можливості знаходитися в приємному місці, зеленому й тінистому, класи треба прикрашати картинами.

Естетичне національно-чуйне оздоблення школи та навчально-виховного процесу є тим більш важливим оскільки значну частину дня учень перебуває у школі, яка повинна вчити дитину жити за законами краси, виховувати бачення різноманітності життя. Фасад школи, ігрові та спортивні майданчики повинні відкривати дитині світ краси та знань.

Естетичне навантаження має бути наявним й у плануванні пришкольної ділянки, оздобленні шкільних приміщень, оформленні наочності на стінах школи. Знайомство з питаннями комплексної організації інтер'єрів та території, уміння їх прикрасити власними виробами сприяє розвитку у школярів естетичного смаку, здатності судити про художні якості окремих предметів та складних ансамблів.

Розвиток декоративного мистецтва в школі є складовою частиною подальшого вдосконалення виховної роботи. Важливо, щоб під керівництвом художника-педагога в збагаченні шкільного

світу виявлялася творча активність школярів. У зв'язку з цим відзначимо, що при залученні учнів до мистецької діяльності важливо враховувати, що декоративно-прикладне мистецтво за своїм походженням – мистецтво народне, усі мистецькі техніки та прийоми у ньому відпрацьовувалися століттями на основі збереження національних поглядів на красу та гармонію. Тож увагу дітей треба звертати на те, що у творах декоративного мистецтва можна побачити мудрість народу, його характер та життя, тому ці твори мають величезне пізнавальне значення.

Щоб зрозуміти естетичну специфіку декоративного мистецтва, необхідно використовувати надзвичайний діапазон його тем, сюжетів, художніх технік, видів творчості. Його засоби – художня чеканка, національний одяг різних народів, гобелен, іграшка, монументально-декоративний розпис стін, оформлення стіннівок, різьба на предметах меблів та багато іншого. Значний інтерес до декоративно-оформлювальних робіт з'являється в дітей під час проведення народних свят та підготовки до них.

У цілому ж, використання у навчально-виховному процесі школи засобів декоративно-прикладного мистецтва є перспективним напрямом виховання молодого покоління, а його успішність забезпечується комплексністю та ансамблевою цілісністю національних ідей, закладених в оформленні всього середовища закладу освіти, а також у навчальних та виховних заняттях зі школярами.

О.А. Шишкіна,

заслужена артистка України,
доцент кафедри українського народного співу
Харківської державної академії культури

В.В. Осипенко,

заслужена артистка України,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри українського народного співу
Харківської державної академії культури

СЦЕНІЧНЕ ВІДТВОРЕННЯ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ СЕЛА ЧЕРВОНИЙ ШАХТАР ІЗЮМСЬКОГО РАЙОНУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Проблеми дослідження та відповідного професійного сценічного відтворення народнопісенної традиції з кожним днем стають все більш складними. Це пов'язано перш за все з невинним процесом згасання фольклору як цілісної системи у природному середовищі побутування. Далеко не всі сьогоденні носії традиції усвідомлюють давню символіку і, навіть, практичний сенс співу як творчого акту (прагматичну мотивацію, пов'язану з езотеричним змістом або його художню цілеспрямованість).

Поява фольклористичних гуртів у фольклорних осередках із одного боку надає цікавий інформативний матеріал для дослідження нової (концертної) форми екзистенції народнопісенної традиції стосовно її ознак, характеру стильових нашарувань та сталих компонентів давньої культури гуртового співу, тобто міри збереження художнього еталону регіонального співу. З іншого боку – ще в ХХ ст. дослідники звернули увагу на особливе явище в народному виконавстві – феномен «самозахисту пісні». У виконанні за проханням дослідника (задля його фіксації) була наявною істотна втрата художнього рівня. Науковці відмічали, що в цьому випадку майже щезає свобода імпровізаційного виспівування, разом із тим страждає багатоваріаційна форма традиційного співу та особливо вражаюча аура гуртового звукотворення як засобу гармонізації простору.

Пісні, передані у спадок керівникові колективу її рідними, що були останніми охоронцями традиційного співу села Співаківка

(давня назва села Червоний Шахтар Ізюмського району Харківської області) нині продовжують своє життя в звуковому просторі сьогодення, наповнені душевною енергією молодих голосів учасників навчального фольклористичного гурту «Слобожаночка».

Автентичний фольклор є самодостатнім явищем, він чудово репродукує себе в будь-якому оточенні, сцена ніяк не може обмежити його виконання. До характерних *сталих ознак* народнопісенної традиції, які потребують ретельного вивчення та наслідування, належать жанрові ознаки, мовний та музичний діалект, особливості та характер інтонаційного варіювання, а також регіональний виконавський стиль. Для традиційної культури гуртового співу с. Червоний Шахтар характерною є народна манера зі щільним та доволі об'ємним «оксамитовим» звучанням грудного регістру. Місцевий діалект відрізняється єдиною близькою розмовною позицією та узагальненою формою голосних, що надає співу особливої «летючості». Ця властивість сформована традицією «озвучення» всього простору, тим самим його гармонізації (чи то спів у хаті, чи просто неба на вулиці, в полі, у гаю...).

До *специфічних прийомів* сценічного виконання зразків народнопісенної традиції є посилення музично-драматичних акцентів та побудови «рельєфу» закінченої художньої композиції. Темпоритм заспіву, загального звучання, «ферматних» звуків та кінцевих унісонів слід розраховувати у відповідності з акустичними особливостями концертної зали. Головним критерієм якісного виконання є збереження особливого єдиного емоційного стану, художньо-образного наповнення звуку та культури традиційного виспівування.

Сучасна методика сценічного відтворення автентичного фольклору, якої дотримується у власній практиці керівник фольклористичного гурту «Слобожаночка» є аналіз матеріалу, прослуховування фонографічних записів. Це дає повніше уявлення щодо функціональних і співацьких особливостей не тільки в площині регіональних відмінностей, а також сакрально-семантичних якостей. Таким чином, глибинне вивчення народнопісенної традиції в усіх її аспектах, а саме сакрального змісту твору, інтонаційної виразності, особливостей регіональної манери співу, мовного та музичного діалекту надає можливості уникнути у виконанні небезпеки концертного штампу.

Я.І. Шумська,
аспірантка Львівської національної академії мистецтв

ПОГЛЯД ОЧЕВИДЦЯ – ПРОЕКТ CROSSART В ГАЛЕРЕЇ PRIMUS У ЛЬВОВІ

Львів називають культурною столицею України. Але митці цього ж міста нарікають на те, що єдина тільки архітектура не здатна втримати цього гасла, а культура мало проявляється у магнітиках для туристів, ресторанах, кафе і вуличній музиці. Те, що носить назву галерея часто перетворюється у магазин, де продаються картини, скульптури, кераміка, котрі все більше стараються сподобатися глядачеві і його гаманцю. Але навіть ці мистецькі прояви нерідко залишаються спалахами минулого. То чи варто жити тільки тим, що вже було?

Насправді ж Львів, попри всю свою казковість має достатній потенціал для розвитку масштабних проєктів, що й періодично відбувається в рамках кількох фестивалів завдяки діяльності Дзиги (Тиждень Актуального мистецтва, Дні мистецтва перформанс у Львові), але потрібно використовувати навіть маленькі можливості для розвитку і втілення в життя нових ідей молодих митців, котрі не завжди орієнтуються на комерцію, і здатні запропонувати свіжі віяння у старих мурах.

Давнім і знаним осередком мистецького життя Львова є МО Дзига. З їхньої ініціативи вже 20 років проводяться численні фестивалі, концерти, виставки, які не втрачають своєї актуальності й являються одними з найбільш відомих в Україні. Окрім того вже третій рік існує галерея «Детенпула», котра через специфіку формату діяльності (за телефонним дзвінком) і розташування має обмежене коло відвідувачів, зате дуже широкий спектр досліджування мистецтва: тут виставляються знані українські та іноземні мистці, також молоді, починаючі художники, групи. І це надає Львову нового настрою і можливостей.

На два місяці, з 10 липня до 11 вересня активізувала свою діяльність і галерея PRIMUS у Львові через проведення щотижневих виставок і зустрічей з молодими митцями, культурними діячами та творчими людьми. Сім років існування цієї галереї в історії Львова знайшли своїх глядачів, відвідувачів, але останнім часом тут все трохи призупинилося. Тому повстала ідея проєкту Crossart –

дослівно «через/повз мистецтво», орієнтованого на створення особливого простору, місця, що охоплюють різні мистецькі аспекти, але перш за все людей, своєю відкритістю та щирістю. Мистецтво в проєкті, хоч і головна, але, все-таки, одна з багатьох точок. Мистецтво – як спосіб і причина комунікації. Мистецтво – як вихідна точка відносин для різнобічних особистостей. На даний час галерея PRIMUS – осередок постійної зміни галерейного, а також оточуючого міського простору (подвір'я, довколишні вулиці та площі). Метою проєкту є перш за все активізація діяльності галереї PRIMUS і її повернення на мистецьку арену Львова, також представлення простору міста по-новому, новими ідеями, що спостерігаємо у творчості молодих митців з України, Польщі, Франції, Бельгії. За сприяння Польського Інстуту в Києві половина виставок презентує творчість молодих польських митців з Познані, Кракова, Торуня, Гдині, а це неабиякий інформаційний обмін, що торкається проблем актуальності творчості.

Як зазначила польська художниця А. Мовчан: «У хаосі стимулів і натхнення важко знайти інноваційні, оригінальні конструкції, наставників, які порушують застарілі ідеї та визначення, що спонукають до сенсацій. Рідко з'являється щось нове – сучасний художник безпорадний при повторювальному підході у всіх варіантах «це вже було» [1]. Але така, на перший погляд, безнадійна ситуація все одно провокує пошуки, знаходиться щось ще не бачене або ж знане перетворюється у нове завдяки новому баченню.

Крім виставок молодого покоління митців, які працюють у різних напрямках мистецтва, створилася територія для творчих та цікавих особистостей, котрі можуть ділитися своїми ідеями, досвідом та вміннями. Впродовж двох місяців щотижня змінюється простір галереї, відбуваються зустрічі з авторами проєктів, майстер-класи, лекції, перегляди фільмів, концерти, літературні вечори. Така ситуація сприяє поширенню нових поглядів на мистецтво у маси. Постійно приходять нова публіка і з'являються нові зацікавлені особи. Ідеєю було дати нове життя галереї, що, мов зірка, спалахнула сім років тому на мистецькій сцені Львова і жевріла вже кілька років підряд. А зараз створена сприятлива ситуація для зацікавлення нового глядача. Все частіше випадкова публіка стає активним учасником інтерактивних пропозицій митців, долучається до творчості у просторі галереї і цікавиться її подальшим життям.

За останні два місяці в рамках проєкту Crossart відбулося вже вісім виставок, які досить неоднозначно сприймалися публікою.

Хтось заходив і виходив із запитанням «А що, тут нічого немає?», хтось довго розглядав запропоновані об'єкти, відео, фотографії, графіку, потім приходив знову.

Ще понад три сотні осіб стали очевидцями перформансів, які презентували українські, польські, французькі та бельгійські митці. А. Мовчан розчавила сорок лампочок, розбудивши всіх присутніх: одні не витримували аж ненавиділи її (як зазначали самі глядачі), інших це спровокувало на роздуми. Питання потрібності й актуальності сучасного мистецтва, що хвилює саму авторку, вона винесла на всезагальний розсуд. Порівнявши себе з метеликом, замкненим у лампочці, котрий постійно намагається з неї вилетіти.

В. Топій, зважаючи на специфіку галереї, старі стіни і тиньк, підлогу і стелю, вибудував свій перформанс як насміх над життєвими ситуаціями і, водночас, над самим собою – людиною, котра є в кожному з нас. Приголомшливим і епатажним став перформанс французько-української танцювальної групи, котра представила імпровізаційну роботу «EN SOF». Оголені чоловіки на підборах стали певним яблуком розбрату для глядача: комусь це шалено сподобалося і вмотивовано підкреслювало специфіку дійства, для когось це було суцільним абсурдом.

Ужгородський мистець П. Ряска, довго одноманітно плескаючи в долоні, все ж наголосив, що «художник має бути щасливим» – і виніс це гасло-напис на собі на вулицю, де втілив його на всі сто, розвеселивши перехожих і отримавши взаємний заряд щастя.

Тому присутність подібних акцій не лише раз в рік, восени, а періодично у просторі Львова, та й будь-якого іншого міста, є необхідною складовою повноцінного розвитку сучасного художнього середовища. Зрозуміло, що ідеальних варіантів не існує, це стосується і перформансів, і виставок, і промов, і розмов, але їх наявність сприятиме формуванню нового досвіду в глядача, розширюватиме його світогляд, будуватиме нове підґрунтя для мистецької критики. В сучасному світі «глядач» – характеристика для кожного, як автора так і публіки, змінюється тільки сфера сприйняття та розуміння, на скільки кожен дозволить увійти собі у сферу тієї чи іншої пропозиції.

Важливою особливістю проекту CrossART є поширення сучасного мистецтва через донесення його до публіки не лише візуально, а й через розмову з глядачем, при його бажанні. Сучасне мистецтво цікаве, але справді не завжди зрозуміле: «як тільки відступаєш від гармонії – втрачаєш аудиторію» (Цитата з фільму

Дж. Паркера «Без назви / Untitled». США – 2009). У постмодерністичних напрямках існує специфіка додатковості: часто важливим є претекст, котрий підводить до розуміння появи певного твору.

Тексти-описи, як показує практика, мало хто читає, зате розмова з особою, котра може дати відповіді на певні запитання на виставці чи після показу, нерідко ставить крапки над «і» й дозволяє зорієнтуватися у напрямку думки автора. Завданням осіб, котрі займаються поширенням сучасного мистецтва, є не тільки представлення робіт, а й надання публіці можливості їх зрозуміти. Період «прийшов – подивився – гарно» тепер існує поряд з «прийшов – подивися – думай», та глядач переважно або не готовий таке сприймати, або, банально, не хоче.

Все ж варто пам'ятати, що розваги ніколи не створюють проблем, яких не можливо розв'язати, а мистецтво на таке здатне, що дає нагоду розвиватися безперервно і постійно шукати нові відповіді на питання, напрямки, шляхи та творити нові історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Інтерв'ю з Мовчан А. Львів: 09. 07. 2014. Архів автора Шумської Я.

ЗМІСТ

Е.А. Аблязімова Музична культура вірмен Криму.....	3
Г.А. Абрамова Популяризація українських культурних надбань в умовах масових бібліотек.....	8
Н.Л. Акімова Творчий проект на факультативних заняттях із предмету «Художня культура»	11
Д.В. Бадаев Роль традиционной культуры в становлении молодёжных субкультур или несостоявшаяся субкультура «толкинистов»	20
О.В. Бакун Концепт «ДОБРО» у фольклорі як виді соціальної комунікації	26
Р.Р. Баран, К.Г. Каркадим Музей та молодь.....	30
Л.М. Білоус Великодня народно-обрядова творчість на території Рогатинського опілля (Івано-Франківська область)	42
Г.М. Бреславець Поезії Т.Г. Шевченка в творчості Ю.Б. Алжнєва	47
М.П. Верхівська Вплив музейної освітньої функції на формування національної свідомості у молоді (на прикладі музеїв Західної Європи)	51
О.Ю. Волох Традиціоналізм як ідейно-ціннісна парадигма доби глобалізації (в контексті формування предметно-дослідницького поля філософської глобалістики)	60
Ю.С. Голуб, Т.В. Оглобліна Слобожанська берегиня на основі традиційної української ляльки	66

В.Л. Григоренко

Культурно-історичні чинники розвитку мистецьких та освітніх традицій Слобожанщини 72

Г.П. Гринь

Народні художні промисли України: до питання функціонування та збереження 74

Н.П. Грицаненко

Використання народної музики в роботі молодіжних самодіяльних музичних колективів 77

О.І. Дацко

Етнокультура як основа розвитку держави у ХХІ столітті 79

М.В. Дяків

Столярні конструкції музичних інструментів ХІХ-ХХ ст. 84

О.Є. Євсєєва

Колекціонування предметів народної культури на Слобожанщині 89

Т.В. Єлагіна

Педагогічна цінність Петрівочних пісень 93

О.В. Єрошенко

Українські жартівливі народні пісні як педагогічний репертуар у вокальному навчанні студентів-акторів (на прикладі ХДАК) 98

В.П. Жуков

Принципи роботи з шкільним оркестром народних інструментів 101

В.П. Жукова

Организация досуга читателей библиотек на основе декоративно-прикладной деятельности 103

Д.Л. Загайська

Символ як форма візуальної комунікації 105

Г.Н. Карнаушенко

Лексика народної музики в руских говорах Сумської області (етнолінгвістический аспект) 109

Г.Н. Карнаушенко, Л.О. Панасенко

Мовні ідіоми як засіб збереження й трансляції культур в умовах глобалізації 114

Л.М. Кириченко

Національно-патріотичне виховання учнів на уроках трудового навчання 120

Н.С. Корабльова, О.Ю Волох

Українське суспільство: трансформації у процесах культурної глобалізації (в контексті формування предметно-дослідницького поля філософської глобалістики) 124

Е.А. Корнейко

Пути и формы приобщения школьников к традиционной народной культуре 134

Т.М. Костова

Г. Сковорода. Трактовка образу оленя (коня) в його творах і в народній вишивці 138

І.М. Кошавець

Місце обрядового українського танцю у формуванні національної свідомості українців 144

Н.Д. Кравченко

Педагогічні аспекти навчання й виховання дітей та молоді на прикладах традиційної культури народу 149

М.М. Красиков

Твори декоративно-ужиткового мистецтва у зібранні етнографічного музею імені Г. Хоткевича НТУ «ХПІ» 154

С.М. Куделко, О.І. Вовк

Народна музика у творчому доробку композиторів та музикознавців Харківського класичного університету 161

І.Р. Куровська

Культуротворча діяльність народної капели бандуристок імені Степана Руданського Кримського гуманітарного університету (до 50-річного ювілею колективу) 167

І.О. Ларіна, Ю.В. Доля

Застосування інтеграційного підходу у викладанні професійно орієнтованих дисциплін у процесі підготовки дошкільних працівників 172

П.Ю. Леньо

Особливості традиційного ложкарства українців Закарпаття 175

О.В. Лиманська

До вивчення особливостей молодіжної традиційної танцювальної культури Слобожанщини 181

В.А. Личковах

Естетика Саснківського декоративізму (до 115-річчя від дня народження О. Саєнка) 186

Л.В. Лісунова

Педагогічні аспекти навчання й виховання дітей та молоді на прикладах традиційного декоративно-прикладного мистецтва 193

Ю.І. Лошков

Фольклор у творчості вокально-інструментальних ансамблів України 198

С.В. Луць

Мотиви фольклору як засіб ідентифікації мистецтва класичного ювелірного дому «Лобортас» 200

М.М. Міщенко

Фольклорний рух у культурному просторі незалежної України ... 202

О.А. Мкртічян

Деякі аспекти музично-ціннісного орієнтування студентської молоді 205

А.Л. Никифорова

Редкие технологии на Браславщине. Синелька 208

Т.Ф. Новикова

Сохранение памяти о народной культуре в современных регионализмах 212

Н.І. Олійник

Декоративне мистецтво майстра народної творчості

Макара Мухи 217

В.М.Осадча

Народні виконавці – носії фольклорної традиції Харківщини 222

О.Г. Павлова

Традиції народного мистецтва в творчості Р.Я. Петрової 230

Х.С. Палій

Віртуальні галереї у мистецьких практиках 234

І.М. Палумбо Де Віво

Теоретичні основи досліджень традиційної гуцульської
культури та її відтворення в образотворчому мистецтві 236

Л.В. Пасічник

Особливості сучасної художньої ювелірної освіти в Україні 241

Н.М. Роман

Інтеграція народної музики в сучасну музичну культуру 244

В.С. Романовський

Орнаментика пам'яток українського архітектурного модерну 246

Н.Н. Саппа

Гуцульщина: культурологічний аспект исторического и
этнографического бытия субэтноса 255

М.О. Семенова

Формування знань у школярів про традиційну
народну культуру..... 261

В.В. Сиромятнікова

Виховний потенціал народної музики у розвитку духовності
молодого покоління: огляд історико-педагогічної думки 272

Ю.О. Соловйова

Роль народних ремесел у професійній підготовці майбутніх
вихователів дитячого садка 274

Ю.А. Степанченко

Фольклор у становленні дитини як свідомого громадянина
України на уроках з музики 276

В.Н. Суручану

Роль проектной деятельности в развитии современного
декоративного искусства 278

В.А. Сушко

Народне декоративне мистецтво: етнічність та етнографізм 284

О.М. Філіпова

Особливості підготовки ансамбля бандуристів до концертно-
просвітницької діяльності в умовах музичної школи 287

М.І. Харламов

Традиції та інновації в інформаційній культурі студентства 290

В.Е. Чубова

Мир дороги в представлениях жителей русских сёл
Харьковщины (на материале этнолингвистической экспедиции).
Часть 2 293

Н.О. Шевченко

Декоративне мистецтво у шкільному навчально-виховному
процесі 308

О.А. Шишкіна, В.В. Осипенко

Сценічне відтворення народнопісенної традиції села
Червоний Шахтар Ізюмського району Харківської області 311

Я.І. Шумська

Погляд очевидця – проект Crossart в галереї
Primus у Львові 313

Наукове видання

**ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ:
НАРОДНА МУЗІКА ТА ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО
В СВІТОВОМУ ЦИВІЛІЗАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ**

*Матеріали науково-практичної конференції
22-23 серпня 2014 року*

(Українською та російською мовами)

Матеріали подаються в авторській редакції

Відповідальна за випуск О.Г. Бугайченко
Дизайнер А.В. Зоркіна