

Полтавський національний педагогічний університет імені  
В. Г. Короленка

Факультет технологій та дизайну

Кафедра культурології та методики викладання культурологічних  
дисциплін

**Збірник матеріалів**

студентського круглого столу

# **«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ»**

**29 квітня 2020 року**



**АКТУАЛЬНІ  
ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

*Збірник матеріалів  
студентського круглого столу*

**29 квітня 2020 року**

Полтава-2020

УДК 008:001(062)

А43

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
Полтавського національного педагогічного університету  
імені В.Г.Короленка  
(протокол №12 від 04 травня 2020 р.)

**Редакційна колегія:**

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

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

**Лук'яненко О. В.** — доктор історичних наук, доцент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Рецензенти: *Петренко І. М.* — доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки та суспільних наук ВНЗ Укоопспілки «Полтавський університет економіки та торгівлі».

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

**А 43** Актуальні проблеми культурології: Збірник матеріалів студентського круглого столу (29 квітня 2020 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. 90 с.

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

УДК 008:001(062)

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

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020

© Автори статей, 2020

## ЗМІСТ

Передмова.....	6
<b><i>Авраменко Дарина</i></b>	
Модульні технології у процесі художнього макетування .....	8
<b><i>Гаджега Іванна</i></b>	
П'єтро Берретіні да Кортонна — представник «високого бароко» Італії XVII століття .....	10
<b><i>Горденко Сергій</i></b>	
Медійний проєкт «Родина на гостину» (із досвіду діяльності сучасного культуролога) .....	12
<b><i>Данилюк Анна</i></b>	
Книги Вадима Крищенка у фондах бібліотеки Першотравенського ліцею .....	14
<b><i>Драч Галина</i></b>	
Графіка як вид мистецтва.....	17
<b><i>Дубина Валентина</i></b>	
Особливості графічних технік у мистецтві .....	19
<b><i>Єременко Яна</i></b>	
«Київський синопсис» у контексті барокової літератури.....	20
<b><i>Жимуренко Сергій</i></b>	
Вплив Золотої орди на культуру руських князівств (середина XIII — XV століття).....	24
<b><i>Закладна Валентина</i></b>	
Місто та міська культура Японії другої половини XVI — XIX століть .....	26
<b><i>Зубченко Олександр</i></b>	
Символіка японської поезії епох Нара та Хейан .....	28
<b><i>Кириченко Анастасія</i></b>	
Семантика орнаменту в художній культурі світу.....	31
<b><i>Кірсанова Анастасія</i></b>	
Квілінг з українським колоритом.....	33
<b><i>Климович Ірина</i></b>	
Українська гілка роду Лятошинських: генеалогічно-біографічний аспект .....	37
<b><i>Коваленко Тетяна</i></b>	
Сучасний стан та перспективи розвитку туристичної галузі в Україні .....	40
<b><i>Кузьміна Юлія</i></b>	
Антоній Жмійовський та український провінційний театр першої половини XIX століття .....	42

<b>Лоза Микола</b>	
«Жертвоприношення Авраама» Рембрандта ван Рейна: суб'єктивна площина у мистецькому аналізі полотна.....	44
<b>Лучкова Вікторія</b>	
Особливості підготовки зодчих Греції у V–II століттях до нашої ери .....	46
<b>Ляхман Наталія</b>	
Діяльність першого постійного театру російської драми «Соловцов» .....	50
<b>Найденко Тарас</b>	
Порівняльний аналіз образу вчителя у радянському плакаті 1940–1980-х років	54
<b>Новицька Ірина</b>	
«Ідилія» Миколи Пимоненка — нариси до аналізу полотна.....	59
<b>Окара Інна</b>	
Особливості проведення квест-екскурсій .....	60
<b>Рубан Сергій</b>	
Особливості культури античної Греції .....	63
<b>Рудецька Лілія</b>	
Естетичні канони жіночності в первісній культурі .....	65
<b>Сивовол Олена</b>	
Символіка образів у мистецтві стародавнього Китаю .....	69
<b>Сінчук Галина</b>	
Зміни в духовній культурі Європи як наслідок контрреформаційної діяльності католицької церкви .....	71
<b>Слізко Наталія</b>	
«Родинне місце відпочинку моєї мрії» — проєкт культурного-дозвілєвого комплексу на Полтавщині.....	75
<b>Тарасовська Таїсія</b>	
«Веселка» Джорджа Інеса та «Пекло» Вільяма-Адольфа Бугро: два полюси містичного у нарисах мистецького аналізу полотен .....	78
<b>Тюжина Аліна</b>	
Розвиток етнофестивального руху в Україні .....	81
<b>Федоровський Михайло</b>	
Діяльність «Малого театру» Олександра Крамського .....	84
<b>Шевченко Руслан</b>	
Дозвілля як особливість проведення вільного часу .....	87

## ПЕРЕДМОВА

У сучасних умовах здобувачам гуманітарних спеціальностей доводиться вирішувати багато життєво важливих завдань. Як адаптуватися до викликів сьогодення і розширювати свої професійні можливості? Як популяризувати набуті знання і досвід з фаху? Як бути конкурентоспроможним і затребуваним на ринку праці? Ці та інші питання стали предметом обговорення учасників другого студентського круглого столу «Актуальні проблеми культурології», який відбувся на факультеті технологій та дизайну 29 квітня 2020 року. Захід організували та провели викладачі й студенти кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Цьогоріч учасники семінару мали змогу ділитися результатами своїх наукових пошуків онлайн на платформі Zoom.

У роботі круглого столу взяли участь здобувачі Київського національного університету імені Тараса Шевченка, Рівненського державного гуманітарного університету, Житомирського державного університету імені Івана Франка, Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, загалом — 50 учасників з різних міст України.

Обговорення актуальних завдань культурології здійснювалося за чотирма напрямки: теоретичні проблеми культурології, актуальні проблеми культурології в культурологічному дискурсі, новітні соціокультурні практики, мистецтво як чинник соціокультурної модернізації суспільства.

Особливе зацікавлення викликали доповіді: «Українська гілка роду Лятошинських: генеалогічно-біографічний аспект» студентки Житомирського державного університету імені Івана Франка Ірини Климович, «Порівняльний аналіз образу вчителя у радянському плакаті 1940–1980-х років» магістранта Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Тараса Найдена, «Особливості перекладу культурологічних термінів» студентки Київського національного університету імені Тараса Шевченка Олександри Сальнікової, «Драматургія Івана Франка як культурно-мистецький феномен (на прикладі п'єси «Украдене щастя») здобувачки Рівненського державного гуманітарного університету Ольги Кандішори, «Квілінг з українським колоритом» Анастасії Кірсанової та «Модульні технології у процесі художнього макетування» Дарини Авраменко — студенток факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Під час семінару культурологи ділилися досвідом своєї практичної діяльності з фаху. Зокрема, Вікторія Заріцька — магістрантка групи К(кд)-54 факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка презентувала роботу онлайн-курсів з ораторської майстерності, розроблених та впроваджених нею для учасників різних вікових груп.

Сергій Горденко — студент групи К(ск)-16 факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка продемонстрував результати започаткованого ним просвітницького медіа-проєкту «Родина на гостину».

Переможниця Обласного конкурсу зі створення інфраструктурних об'єктів та культурно-дозвіллевих комплексів «Бюджет участі — 2019» у Полтавській області, авторка проєкту «Родинне місце відпочинку моєї мрії» Наталія Слізко — студентка групи К(кд)-15 факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка розповіла як втілюється цей проєкт у її рідному селищі Гоголеве на Полтавщині.

Загалом, організаторам заходу вдалося досягнути своєї мети. Круглий стіл став майданчиком для вирішення актуальних проблем сьогодення та пошуку шляхів особистої самореалізації. У підсумку учасники семінару обговорили перспективи своїх майбутніх зустрічей.

*Алла Литвиненко*

**Дарина Авраменко**

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

(науковий керівник — кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри основ виробництва та дизайну

Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Савенко І. В.)

(м. Полтава)

## **МОДУЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ПРОЦЕСІ ХУДОЖНЬОГО МАКЕТУВАННЯ**

Навчання студентів створенню об'ємно-просторового макету як попереднього представлення майбутньої дизайн-розробки сприяє розвитку креативної особистості та спонукає до оволодіння сучасними методами дизайн-проектування. Процес макетування передбачає виконання робочих макетів на всіх етапах проектування і, поряд із графічним ескізуванням, стає творчим методом розробки варіантів конструкції.

Одним із найбільш доступних прийомів макетування у навчальному процесі визначено паперопластику. За допомогою цієї техніки студенти створюють проектно-пошуковий паперовий макет, у якому засобами формоутворення передають пластичне рішення форми виробу.

Обґрунтуванню актуальності макетування, об'ємного моделювання і формоутворення з паперу присвячені дослідження науковців Ю. Васерчук, Н. Калмикової та інших. Сучасний стан макетної практики розглядали С. Вергунов, Л. Звенигородський, Н. Скляренко. Серед зарубіжних публікацій можна відзначити праці Л. Лейміта, К. Ульріха, П. Хілла тощо.

Педагогічне значення паперопластики полягає у розвивальній ролі взаємозв'язку пізнавальної та художньої діяльності, що ґрунтується на загальному принципі про єдність напрямів наукового та художнього освоєння світу, які доповнюють одне одного. Педагогічною сутністю проектно-художньої творчості є особистісно орієнтована педагогічна технологія, в основі якої лежить розвиток інтелектуально-творчого потенціалу особистості та її художньо-творчих здібностей, уміння самостійно вести творчий пошук.

У творчому процесі проектно-художньої діяльності виокремлюються дві тісно пов'язані між собою стадії. На стадії створення творчого ескізу проєктованого виробу відбуваються усвідомлення студентом життєвого матеріалу та уявне створення загальної конструкції майбутнього виробу, здійснюються практичні пошуки образного вирішення теми. Наступна стадія передбачає розробку об'ємно-просторової форми виробу та реалізацію оригінальних рішень композиційної і конструктивної структури форми і її



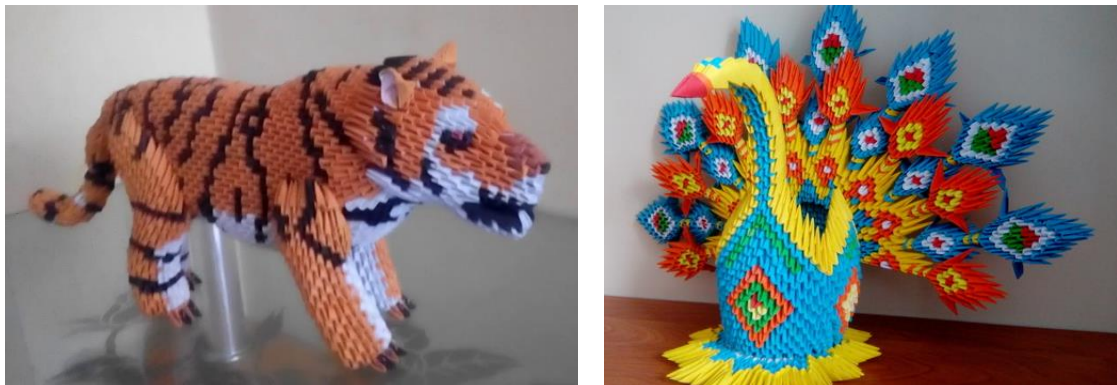
елементів. Студент, враховуючи майбутні умови естетичного сприймання задуманого виробу, прагне досягти оптимальної виразності образного втілення своїх ідей.

З паперопластики в дизайн перейшла фактура оригамі, характерними рисами якої є підкреслена та перебільшена формостійкість матеріалів (оригамі має різновиди — модульне оригамі та кіригамі).

Слово «оригамі» японського походження і складається з двох слів «орі» — складний і «камі» — папір. Це спосіб створення і конструювання з паперового квадрата різноманітних поробок та іграшок.

Модульне оригамі — це техніка складання модулів з паперу в 3D-конструкції. Відмінність цієї техніки від традиційного оригамі в тому, що виріб виконується не з одного аркуша паперу, а з декількох однакових частин-модулів. Кожен модуль складається за правилами класичного оригамі з одного аркуша паперу, а потім модулі з'єднуються шляхом вкладання їх один в одного, сила тертя, що з'являється при цьому, не дає конструкції розпастися. Роль сполучної ланки тут відіграють згини і кишеньки. Зняття обмеження на кількість аркушів дозволяє з більшою легкістю створювати великі моделі зі складною структурою. Сплеск розвитку модульного оригамі почався в 1960-х роках, коли це мистецтво стало поширюватися в усьому світі. Нині оригамі перетворилося по-справжньому на міжнародне мистецтво.

Втілення задуму в паперовій пластиці потребує певної стилізації. Тут потрібні наполегливість митця, цілісне уявлення загальної форми, вміння визначати в об'єкті головне і другорядне. Ступінь стилізації зумовлюється, з одного боку, простотою форми, лаконізмом, цілісністю, з іншого — передачею знайдених у процесі трансформації ідей засобів композиції: симетрії, пропорційного членування форми, ритмічної організації, розстановки акцентів (рис. 1).



*Рис. 1. Модульне оригамі*

Використання модульних технологій, властивостей паперу і застосування різних прийомів його обробки дає можливість виготовити просторово-композиційний макет будь-якої форми, створити будь-який об'єкт навколишнього світу в стилізованому вигляді.

### Список використаних джерел

1. Васерчук Ю. Формирование объемно-пространственных качеств печатной продукции средствами бумагопластики. *Вестник МГУП*. 2006. №6. С. 120–124.
2. Вергунов С. В. Дизайн Украины: аспекты становления и развития. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: Зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2009. №2. С. 18–31.
3. Скляренко Н. В., Пасічник О. С. Макетування: довідник для студентів напряму підготовки 6.020207 «Дизайн». Київ: Видавець Олег Філюк, 2017. 132 с.

### Іванна Гаджега

*студентка факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*  
(науковий керівник — доктор історичних наук,  
доцент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Лук'яненко О. В.)  
(м. Полтава)

## П'ЄТРО БЕРРЕТІНІ ДА КОРТОНА — ПРЕДСТАВНИК «ВИСОКОГО БАРОКО» ІТАЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ

Епоха бароко — одна з найцікавіших епох в історії світової культури. Вона характеризується своїм драматизмом, пристрастю, динамікою, контрастністю і, в той же час, гармонією, цілісністю, єдністю. Якщо поглянути, то і в наш час — бентежний, невизначений, якому необхідна стабільність і впорядкованість, епоха бароко з її мистецькими тенденціями дещо близька.

Третє десятиліття XVII ст. відкриває новий етап барокового мистецтва, охопленого поняттям «високе» або «зріле» бароко. Його найсуттєвішими особливостями є: підсилення динамізму й експресивності форм, живописності їхньої передачі, декоративності. У живописі до цих рис відноситься й інтенсивна барвистість.

Поміж живописців найпоказовішою для стилю високого бароко є творчість П'єтро Берретіні да Кортонна (1596–1669 рр.). Він відомий багатопігурними станковими картинами («Перемога Олександра Македонського над Дарієм», «Викрадення сабінянок» — 1620 р., обидві — Капітолійський музей, Рим).

Проте, головні здобутки Кортонна належать до галузі монументально-декоративних розписів. Між 1633 та 1639 рр. він виконує грандіозний плафон у Палаці Барберіні (Рим), що є яскравим зразком декоративного живопису бароко.

Плафон уславлює главу дому Барберині папу Урбана VIII. У просторі, охопленому важкою прямокутною рамою, зображена оточена багатьма алегоричними персонажами фігура Божественної Премудрості. Зліва від неї злітає до небес струнка дівчина з зоряним вінцем у піднятих руках, яка втілює Безсмертя. Ще вище — міцні фігури Муз, які є нагадуванням про поетичну діяльність Урбана Восьмого, несуть величезний вінець, у центрі якого летять три бджоли герба Барберині. По боках рами, на заокругленнях переходу до стін зображені міфологічні сцени, що в алегоричній формі розповідають про діяльність папи. Багатству живописних мотивів, різноманіттю й життєвості образів відповідає звучна барвистість цілого. Для монументального стилю Кортони характерне органічне злиття у єдину декоративну систему архітектоніки композицій, живопису й пластичної орнаменталії панно, найбільш повно виражене у розписі низки залів палацу Пітті у Флоренції (1640-ті рр.), що позначаються іменами богів Олімпу.

Прославлення дому Медичі відзначається надзвичайним різноманіттям композицій. Найбільш цікавим є плафон, що прикрашає «Залу Марса» й проголошує військові чесноти власників палацу. Властиві цьому зображенню динаміка, асиметрія побудови, ірраціональність композиції виражаються у тому, що легкі фігури амурів підтримують масивний кам'яний герб Медичі.

Дослідники вважають, що чисті форми бароко існували у Франції лише в добу короля Луї XIII. Найповніше вони проявилися в офіційних портретах і картинах на релігійну тематику. Утім, і після XVIII ст. бароко не зникло. Воно продовжилося у парадних портретах пензля митців Франції: Ларжильєра «Автопортрет з родиною» (1712), Луї Токке «Маркіз Мариньї» (1755), Кантен де Латура «Маркіза Помпадур з нотами» (1755) та інших.

### **Список використаних джерел**

1. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись / общ. ред. В. Ф. Левинсона-Лессинга; ред. Е. Ф. Кожина, Л. Л. Каганэ. Ленинград: Аврора, 1976. 343 с.
2. Даниэль С. М. Картина классической эпохи: проблемы композиции в западноевропейской живописи XVII в. Ленинград: Искусство. Ленинградское отделение, 1986. 196 с.
3. Мележик В. Н. Бароко як культурний стиль. *Зарубіжна література*. 2004. №43. С. 1–6.

## Сергій Горденко

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

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

### МЕДІЙНИЙ ПРОЄКТ «ГОДИНА НА ГОСТИНУ» (ІЗ ДОСВІДУ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРОЛОГА)



Ідея розважальної програми «Година на Гостину» виникла у лютому 2020 року майже одночасно у мене та у мого товариша — редактора обласної газети «Нова Година» Олега Решетила. Я з радістю відгукнувся на пропозицію Олега Миколайовича зняти фільм

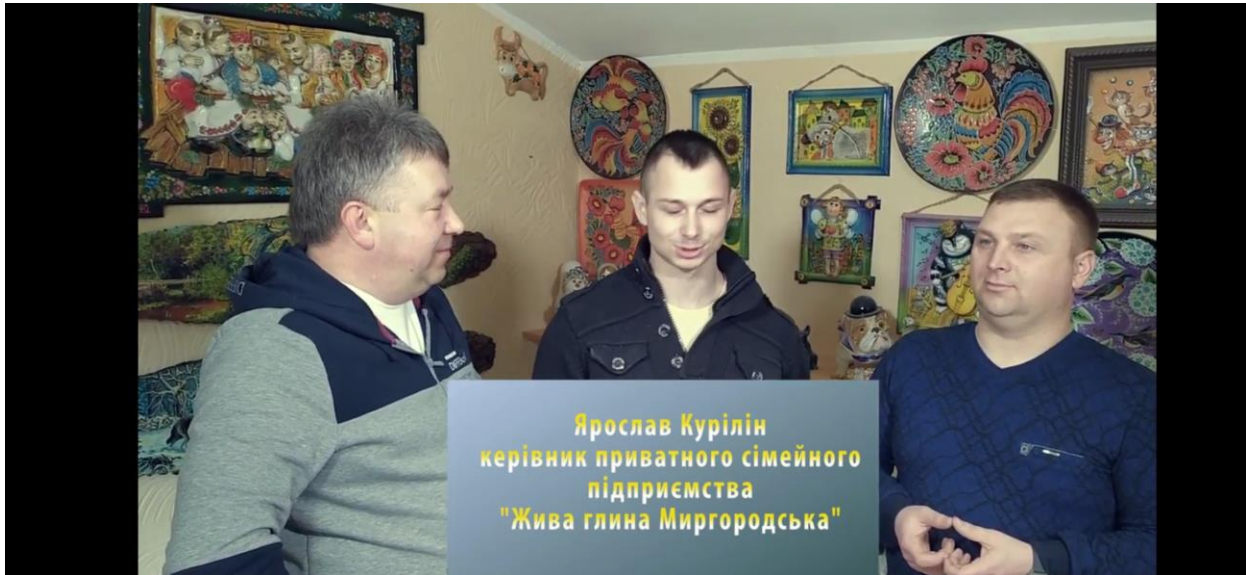
про наше сьогодні і життя цікавих людей.

Мета проєкту — популяризувати культуру Полтавщини, її сьогоднішнього; ознайомити глядачів з цікавими людьми, розповісти про їхні будні та свята, про те як вони вміють долати життєві труднощі, як намагаються розвивати свої здібності, займаються бізнесом, творчістю, просто спілкуються, вбачаючи у цьому сенс свого життя.

Із самого початку працювати над проєктом було не складно, адже герої наших передач — це наші друзі, односельці, знайомі. Кожен із них — унікальна і непересічна особистість. На сьогодні уже відзнято шість таких фільмів, чотири опубліковано на каналі *YouTube*. Серед них:



*«Секрети приготування млинців із Дніпра»*



*«Жива глина Миргородська»*



*«На гостині у Гоголя»*

Надзвичайно цікавим виявилось наше знайомство з родиною Єрмашових, яка мешкає у селі Лівобережна Сокілка Кобеляцького району Полтавської області. Голова родини — Сергій Гнатович — має багато професій: колишній моряк дальнього плавання, працював, також, на залізниці начальником потягу, потім — авіадиспетчером. Його дружина — Надія Євгенівна — росіянка за походженням, творчо обдарована особистість, хореограф за освітою, акторка, майстриня-рукодільниця, автор численних творів з бісеру, паперу; уміє гарно вишивати, займається моделюванням одягу. Досягнувши пенсійного віку, Єрмашови переїхали на Полтавщину, купили будинок у селі та почали займатися бджільництвом, а також виготовленням ліків із продуктів бджільництва.



*«Секрет родинного щастя»*

Передача «Родина на гостину» до певної міри — це розважальний проєкт; відзняті сюжети ми намагаємося подавати у невимушеній, доступній формі. Перегляд цих фільмів має відволікати глядача від життєвих негараздів, розвантажувати психологічно, створювати гарний настрій, спонукати до оптимізму, незважаючи на об'єктивні труднощі або вік. Герої наших фільмів чудовий приклад для наслідування особливо для молодих людей — тих, хто прагне якомога більше самореалізуватися у житті.

Зараз, у період вимушеного карантину в усьому світі люди почали більше цінувати спілкування один з одним, конче потребувати його. Сподіваємося, що перегляд наших фільмів стане для багатьох цікавим та змістовним дозвіллям.

**Анна Данилюк**

*студентка навчально-наукового інституту педагогіки  
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

*(науковий керівник — кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри лінгводидактики та культури фахової мови  
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

*Копоть І. Є.)  
(м. Житомир)*

**КНИГИ ВАДИМА КРИЩЕНКА  
У ФОНДАХ БІБЛІОТЕКИ ПЕРШОТРАВЕНСЬКОГО ЛІЦЕЮ**

**Актуальність теми.** Бібліотека є культурно-освітнім закладом, де зберігаються друковані та рукописні матеріали. Дослідження фондів бібліотек, які існують протягом тривалого часу, є цікавим культурологічним завданням,

адже проливають світло на джерела формування зібрання, серед яких — дарування авторів, видатних осіб, уродженців міста тощо. Такі зібрання створюють колекції, які цікаві для дослідника своїм змістом, історією надходження кожного з видань, автографами дарувальників. Бібліотека Першотравенського ліцею містить цікаву колекцію книг Вадима Крищенка — видатного українського поета-піснєра.

**Мета** пропонованого дослідження — вивчити колекцію книг Вадима Крищенка, подарованих автором бібліотеці Першотравенського ліцею. Сформульована мета роботи передбачає виконання таких завдань:

— описати колекцію;

— з'ясувати, як подарована колекція може сприяти вивченню творчості Вадима Крищенка.

У Першотравенській шкільній бібліотеці знаходиться сім авторських книг Вадима Крищенка, які поет подарував особисто, а саме:

Крищенко В. Час одкровення. Київ: Світ Успіху, 2015. 352 с. [містить 332 твори].

Крищенко В. Дзвони вечірнього слова. Київ: ПрАТ «ВПОЛ», 2018. 266 с. [містить 258 творів].

Крищенко В. Вишенька — Черешенька. Київ: КП «Редакція журналу «Дім, сад, город», 2018. 111 с. [містить 100 пісень].

Крищенко В. Спаси мене, пісне. Київ: ТОВ ВіРА ІНСАЙТ, 2015. 150 с. [містить 145 творів та автограф: «На згадку від автора. Хай щастить! 2015 рік»].

Крищенко В. Крізь дощове вікно. Київ: Євроіндекс, 1996. 144 с. [містить 138 творів].

Крищенко В. Лабіринти долі. Київ: Дніпро, 2005. 382 с. [містить 364 твори].

З опису видно, що подаровані книги містять сотні творів поета та дають достатньо широке уявлення про його творчість в цілому.

Крім того, в бібліотеці зберігається книга «Вадим Крищенко. Постскрипtum або Далі буде» з автографом: «Ігорю Леонтійовичу, директору Першотравенського ліцею, з вдячністю за популяризацію творчості Поета серед підростаючого покоління — земляків Поета». Цю книгу написала та видала 2019 р. Інна Павленко — арт-директор поета. Вона зібрала великий матеріал, провела інтерв'ю з друзями та колегами поета, серед яких ті, хто довгі роки співпрацював з ним, а саме: Анатолій Паламаренко, Юрій Мушкетик, Олександр Злотник, Павло Дворський, Юрій Рибчинський, Іво Бобул, Оксана Білозір та інші. Книга про життєвий і творчий шлях одного з кращих сучасних українських поетів-піснєрів вийшла правдивою і щирою. Книги самого ж Вадима Крищенка збирають багато відгуків від його шанувальників — співаків, артистів, поетів, представників української культури та інтелектуальної еліти.

Вадим Крищенко — автор більше 50 поетичних збірок та понад 1000 пісень. Найвідоміші — «Наливаймо, браття, кришталеві чаші», «Одна-єдина», «Хай щастить вам, люди добрі», «Родина», «Десять Господніх заповідей», «Молитва», «Хай береже усіх Господня сила», «Благослови», «Бути українцем», «Україна», «Україно, пам'ятай героїв», «Білі нарциси», «Берег любові», «Отчий край», «Лебеді кохання».

У 1963 році вийшла друком перша збірка поезій «Тепла прорість». Нині творчий доробок Вадима Крищенка становить понад тридцять видань: «Щирість»(1966), «Зустрічі з літом» (1971), «Допоки живу» (1985), «Дзвонар» (1998), «Спаси мене, пісне» (2001) та ін. Поет також багато пише для дітей.

З творчістю Вадима Крищенка можна познайомитися, слухаючи пісні у виконанні кращих українських естрадних виконавців, серед яких Раїса Кириченко, Софія Ротару, Василь Зінченко, Оксана Білозір, Віктор Шпортько, Микола Гнатюк, Іво Бобул, Лідія Сандулеса. Окремі пісні виконують відомі пісенні гурти: «Соколи», «Козацькі забави», «Явір», «Свитязь», «Дзвони».

Однак особливо важливим для заглибленого, особистісного сприйняття творчості поета може стати саме читання написаних ним творів. Для учнів Першотравенського ліцею читання віршів свого знаменитого земляка, усвідомлення його внеску до української літератури є важливим чинником виховання, досягнення глибинної сутності рідної культури.

Подарована колекція сприяє не тільки вивченню творчості В. Крищенка. Завдяки ній ліцеїсти можуть більше дізнатись про особистість поета. В ліцеї проводяться зустрічі, де можна з поспілкуватися автором особисто. Традицією є щорічні концерти та вечори, присвячені творчості В. Крищенка. Поет часто приїжджає до Першотравенського ліцею й поповнює колекцію своїх видань у бібліотеці.

Творчість поета люблять вже три покоління українців. Ліцеїсти Першотравенська — наймолодше з них. Для молодих важливо, що за віршами поета можна, образно кажучи, вчитися новітню історію українців, адже його творчість почалася у шістдесяті і продовжується досі. В його поезіях небагато слів, але багато думок і почуттів.

Таким чином, невелика колекція книг Вадима Крищенка у Першотравенській бібліотеці розкриває перед читачами світ поетичний світ письменника, до якого вони долучаються шляхом поглибленого читання та естетичного переживання прочитаного.

### **Список використаних джерел**

1. Дворський П. Його пісні утверджують українство. *Вісті*. №13. С. 12.
2. Олійник Б. Слово про друга. *Кримська світлиця*. 2007. С. 4.



**Галина Драч**

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

(науковий керівник — доктор педагогічних наук,  
професор кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Кравченко Л. М.)  
(м. Полтава)

## **ГРАФІКА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА**

Графіка (грец. γραφικός — «письмовий», від грец. Γραφω — «пишу» ) — вид образотворчого мистецтва, що використовує як основні образотворчі засоби лінії, штрихи і плями (колір також може застосовуватися, але, на відміну від живопису, тут він відіграє допоміжну роль) [1].

Графіку вважають основою всіх образотворчих мистецтв, адже основним засобом створення художнього образу у графіці виступає найпростіший для людини спосіб відтворення побаченого — лінія, штрих, що створюють контур предмету або фігури.

Найтрадиційнішим різновидом графіки є малюнок. Витоки малюнку знаходимо в наскельному живописі неоліту, в античному вазописі, середньовічній мініатюрі. Основа для малюнку — вологий пісок, пласке каміння, волога глина. З часом малюнки перенесли на керамічні вироби і тканини. В Давній Греції головними виразними якостями графіки були лінії і силуети (античний чорнофігурний вазопис, червонофігурний вазопис). З епохи Відродження малюнок набуває самостійного значення у формі ескізів, альбомних замальовок, етюдів, які виконуються із застосуванням багатьох засобів: олівця, вугілля, крейди, сангіни, пера, пензликів і різних сортів чорнил, туші, акварелі [2].

Розвиток графіки відбувався разом з винайденням нових фарб — акварелі, гуаші, пастелі, темпері. З часом ускладнилися засоби друкованої графіки — офорт, літографія, ліногравюра тощо. Інший різновид графіки — гравюра або естамп (станкова графіка). Це вид графіки, в якому зображення є друкованим відбитком рельєфного малюнку, який виконується художником на тому чи іншому матеріалі. Існує багато різновидів гравюри. Це — гравюра на дереві та лінолеумі (ксилографія та ліногравюра), гравюра на металі, пунктирна манера, м'який лак, суха голка, офорт, літографія. При цьому висока художня вартість віртуозно виконаних малюнків не втрачається [3].

Термін «графіка» спочатку застосовувався лише до листа і каліграфії. Мистецтво шрифту з давніх часів було пов'язане з графікою. Нове значення і

розуміння вона отримала наприкінці XIX — початку XX ст. Саме тоді графіка визначилася як самостійний вид мистецтва.

Одним з характерних ознак графіки є особливе ставлення зображуваного предмета до простору. Чистий білий фон аркуша умовно сприймаються як простір. Особливо наочно це можна побачити в книжковій графіці, коли зображення, поміщене на чисту сторінку, сприймається розташованим в просторі інтер'єру, вулиці, пейзажу відповідно до тексту, а не на сніговому полі.

Графіка поділяється на такі різновиди: станкова, прикладна: книжкова та газетно-журнальна, плакатна, промислова, архітектурна, комп'ютерна. Залежно від орієнтації змістовної частини, графіку можна розділити на технічну, наукову, художню, ділову тощо. Графіка в живописі поділяється на три види: монументальну, станкову і декоративну. Поширеною в графіці є техніка гравюри, тобто друкування відбитків з рисунка, вирізаного на якійсь друкарській формі (площині) з певного матеріалу.

Спадщина графічного мистецтва різноманітна. Воно відзначено роботами таких всесвітньо відомих майстрів, як Альбрехт Дюрер (1471-1528), Франсиско Гойя (1746-1828), Гюстав Доре (1832-1883), японських художників Китагава Утамаро (1753-1806), Хиросиге Андо (1797-1858) і гравера і рисувальника Хокусай Кацусика (1760-1849), чия творчість справила значний вплив на європейське мистецтво кінця XIX — початку XX ст. Із сучасних майстрів графіки найбільш відомий нідерландський художник Моріс Ешер, який почав одним з перших зображати фрактали і прославився після виходу в світ книги «Grafiek en Tekeningen», в якій він сам прокоментував 76 своїх кращих робіт [1].

Таким чином, графічне мистецтво є одним з найвідоміших серед образотворчих мистецтв. Перші контурні й силуетні зображення тварин і людей на стінах печер первісної людини були суто графічними. Важливим аспектом графічного мистецтва являються графічні техніки. Найбільш поширеними графічними техніками є: гравюра, ліногравюра, ксилографія, офорт, літографія.

### **Список використаних джерел**

1. Графіка як вид мистецтва: веб-сайт. URL: <https://sites.google.com/site/grafikaakvidmистectva/>.
2. Естетика у сучасному світі: веб-сайт. URL: <http://estetica.etica.in.ua>.
3. Живопис. Графіка та її види: веб-сайт. URL: <http://bibliograph.com.ua/isk/4.htm>.

**Валентина Дубина**

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

(науковий керівник — доктор педагогічних наук,  
професор кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Кравченко Л. М.)  
(м. Полтава)

## **ОСОБЛИВОСТІ ГРАФІЧНИХ ТЕХНІК У МИСТЕЦТВІ**

Важливим аспектом графічного мистецтва є графічні техніки. Найпоширенішими графічними техніками є: гравюра, ліногравюра, ксилографія, офорт, літографія.

Розповсюдженою у графіці є техніка гравюри, тобто друкування відбитків з рисунка, вирізаного на якійсь друкарській формі (площині) з певного матеріалу. Гравюра — це професійний вид графіки. Специфічні особливості гравюри полягають у її тиражності, тобто в можливості одержувати значне число рівноцінних відбитків, а також у її своєрідній стилістиці, пов'язаній з роботою, у більш-менш твердих матеріалах. Залежно від того, які частини дошки покриваються фарбою при друці, розрізняють опуклу і заглиблену гравюри.

Ліногравюрою називається опукла гравюра на лінолеумі («чи на подібних з ним полімерно-пластичних матеріалах»), за технікою виконання близька до ксилографії. Лінолеум — благодатний матеріал для будь-яких творчих задумів. Ліногравюра так само, як і гравюра на дереві, виконується, як правило, в чорно-білому стилі. І щоб краще уявити собі готову гравюру попередній начерк-ескіз робиться чорною тушшю.

Ксилографія. Гравюра на дереві отримала назву ксилографії, від грецького слова «ксилос» (дерево). Існує два види гравюри на дереві: обрізна (або подовжня) і торцева. Сам термін найчастіше позначає чорно-білу торцеву гравюру на дереві, рідше — подовжню, яку прийнято називати гравюра «обрізна на дереві». Кольорову гравюру так і називають: «кольорова гравюра на дереві». Для обрізної гравюри береться грушева, сливова або липова дошка подовжнього розпилу; зображення вирізається ножом або різцями і стамесками різної величини. Для торцевої гравюри береться поперечна площина дерева твердих порід, в основному кавказької пальми, при чому зображення ріжеться різцями різної конфігурації.

Офорт. Офорт включає безліч різновидів. Власне офорт — це зображення, нанесене на мідну або цинкову пластинку, покриту кислототривким грантом темного кольору. Малюнок продряпується голками різної товщини, після чого

трують кислотою. Інший вид офорту — «суха голка». Тут зображення продряпується на дошці, позбавленій ґрунту, і потім не піддається протруєнню.

Літографія — гравюра, матрицею якої є поверхня каменя. Камінь гладко полірують і знежирюють. На нього спеціальною жирною літографічною тушшю або олівцем наноситься зображення. Після цього камінь обробляється кислотою і від того стає не чутливим до жирів. Далі камінь змочується водою, заливається фарбою, котра пристає до раніше нанесеного малюнка.

Монотипія — це різновид графіки, виконаний шляхом малювання на гладкій поверхні, яка не поглинає фарби. Поверхнею (або матрицею) історично слугувала мідна пластина для гравюри, але в сучасних умовах використовуються також цинкова поверхня, скло, органічне скло тощо. Після нанесення малюнка він переноситься на лист паперу шляхом притискання, зазвичай, з використанням друкарського верстату.

Таким чином, важливим аспектом графічного мистецтва є графічні техніки. Найбільш поширеними графічними техніками є: гравюра, ліногравюра, ксилографія, офорт, літографія.

#### Список використаних джерел

1. Веселовська Г. В. Комп'ютерна графіка: Навчальний посібник для вузів. Херсон: ОЛДІ-плюс, 2004. 582 с.
2. Мистецтво графіки: веб-сайт. URL: <https://studfile.Net/preview/5484691/page:6/>.

**Яна Єременко**

*студентка факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*  
(науковий керівник — кандидат історичних наук,  
доцент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Дмитренко В. А.)  
(м. Полтава)

## «КИЇВСЬКИЙ СИНОПСИС» У КОНТЕКСТІ БАРОКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Київський «Синопис» є одним з найцікавіших українських історичних творів XVII ст. Його перші три видання видрукувано в 1674, 1678 та 1680 рр. З часом текст редагувався, змінювалася кількість розділів, додавалися нові матеріали, такі, як описи чигиринських походів 1677 та 1678 рр.

Загалом слово «синопсис» грецького походження і в перекладі українською означає «стислий виклад», «короткий курс». Його охоче використовували українські та білоруські книжники, письменники-полемісти XVI — середини XVII ст. Зокрема, під такою назвою відомі декілька творів історико-богословського змісту, що виникли в ході полеміки між православними та уніатами.

«Київський синопсис» надруковано в друкарні Києво-Печерської лаври. Ім'я автора у тексті пам'ятки не названо. Існує кілька гіпотез, згідно з якими автором «Синопсису» могли бути:

- 1) видатний український літописець, ігумен Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві, ректор Києво-Могилянської Академії, який був пов'язаний з Києво-Печерською лаврою, Феодосій Софонович;
- 2) лаврський друкар і поет Іван Армашенко;
- 3) український філософ і богослов, архімандрит Києво-Печерської лаври, ректор Києво-Могилянської Академії Інокентій Гізель;
- 4) Пантелеймон Кохановський — чернець і економ Києво-Печерської лаври, наближений до Інокентія Гізеля.

Головна увага в «Синопсисі» приділяється історії слов'ян, передусім, спільноти «русів-росів», яка також названа автором у різних місцях книги «православнороссийским народом», «славеноросским христианским народом», «славеноросским народом». Ця спільнота, з точки зору «Синопсису», об'єднана мовою, вірою, історією та метаісторичним центром, роль якого визнається за Києвом [1, с. 275].

Зазначимо, що етнічна термінологія автора іноді страждає на певну невизначеність. Він використовує поняття «славенороссийские народы» та окремо московські, волинські, чеські, болгарські та інші, включаючи ці народи до згаданої спільноти на підставі мовної єдності — «славенскош языка».

Одна з причин появи слов'ян як великої мовної спільноти близьких народів полягала, з точки зору автора (який спирався на погляди польського історика XVI ст. Мацея Стрийковського), у значенні імен їх прародителів (Ноевого сина Яфета (Афета), його шостого сина Мосоха та інших).

Такий самий підхід ми зустрічаємо і в поясненні етноніма «росси». Цей термін, поряд з «росіянами», як зазначають дослідники, був новим для свого часу і навіть чужим для московської традиції, у якій із середини XVI ст. вживалися терміни «Росія» та «російський». За автором «Синопсису», меншою в порівнянні зі слов'янською в цілому є спільнота русів-росів («русские, или паче российские народы»), об'єднаних походженням, мовою, релігією (православ'я), і, зрештою, історією. Ототожнюючи поняття «руси» та «росси», автор «Синопсису» окремо зупиняється на версіях про походження назви «россы», які є слов'янами, на підтвердження чого вони йменуються «славеноросским, или

славноросским» народом. Найбільш вірогідною автор вважає версію, що пов'язує походження назви «россы» із розселенням слов'ян по різних країнах. Ця думка підкріплюється загальним посиленням на «всіх» давніх літописців — грецьких, російських, римських та польських; ще один аргумент пов'язується з Біблією [3, с. 121]. Серед інших, відомих автору версій про походження етноніма «роси», згадуються наступні: від містечка Рось біля Новгороду; від р. Росі; від русявого волосся.

Поява слов'ян під власною назвою відбулася в певний період. Виходячи з цього, автор, широко користуючись творами польських авторів, встановлює чітку генеалогічну лінію для «славноросского християнского народа». Намагаючись встановити безперервний ланцюг народів-слов'ян у Східній Європі, автор зараховує до них і татар, і скіфів, і донців, і запорожців, і козаків, і литовців тощо, вказуючи на те, що назви ці утворювалися від природних об'єктів, від імен князів та наріччя. Зазначимо, що при цьому слов'яни розглядаються як європейський народ (народи), що підтверджує наведений у «Синописі» перелік європейських народів «Славяне, Русь, Москва, Польша, Литва, Мазовша...».

Ідея єдиної спільноти «русів-росів» у «Синописі» й сучасних йому пам'ятках апелювала передусім до досвіду Київської Русі («Руси или России» як єдиної історичної основи), до політичного зв'язку між східнослов'янськими землями в історичній перспективі на основі теорії спадкоємності самодержавства (як одноосібної влади, що спершу з'являється в Києві). Основу для свого вчення автор «Синопису» запозичив в українського літописця XVII ст. Ф. Софоновича, а також М. Стрийковського, який, наприклад, ввів в історіографію тезу про те, що Роман Мстиславич переніс з Києва до Галича «руську монаршу столицю».

Привертає увагу те, що в «Синописі» йдеться про множинність «российских» держав підуправлінням князів, що, ймовірно, створювало умови для сприйняття ідеї про існування кількох територій під назвою «Русь» [3, с. 164].

Автор «Синопису» доводить ранній початок державності слов'ян, вказує на слов'янське походження київських князів від Кия, Щека, Хорива та сестри Либеді до Олега, на належність усіх цих князів одній династії, яка завершується зі смертю «Осколда и Дира». Далі в Києві утверджується рід Рюрика, який знаходить продовження у великих московських князях.

Однією з центральних тем «Синопису» була тема православно-мусульманського протистояння в Східній Європі. Вона розглядається і в історичній перспективі як частина історії «русів-росів» (тому згадується про участь у цій боротьбі Дмитрія Донського), і як проблема тодішньої сучасності. Саме тому в текст пам'ятки було вміщено детальну інформацію про російсько-

українсько-турецьке протистояння 70-х рр. XVII ст., відоме під назвою Чигиринські походи. При описі цих подій Київ ставиться автором у центрі розповіді. Передусім, автору «Синопису» хотілося показати участь Києва як релігійного центру в подіях того часу. Тому значна увага приділяється першому відомому виносу за межі Києво-Печерської лаври ікони Пресвятої Богородиці для здійснення хресного ходу, участі в ньому київського священства, значенню заступництва Богородиці та святих Печерської обителі в одержанні перемоги й зупиненні ворога при оволодінні Києвом як сакральним центром [3, с. 143].

Отже, «Синопис» постає перед нами у двох головних аспектах. Як пам'ятка історичної думки, що стверджує давність походження слов'ян; безперервність державності «русів-росів», при цьому вводячи новий термін «роси» для позначення східних слов'ян; відстоює ідею Києва як духовного центру слов'янського світу. З іншого боку, «Синопис» є літературним твором своєї доби. Погоджуємося з думкою І. Тарнопольської, що «Синопис» має розглядатися в контексті літературних традицій центральноєвропейського бароко, започаткованих єзуїтами з метою створення релігійної, мовної та політичної єдності в багатоетнічній державі [2, с. 14]. «Синопис» є логічним продовженням ідей «могилянської доби», що започаткувала традицію використання «латинської вченості» для захисту «грецької» віри.

### **Список використаних джерел**

1. Ісіченко І. А. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII — XVIII ст.). Львів: Святогорець, 2011. 568 с.
2. Тарнопольська І. О. Київський «Синопис» в історіографічному та джерелознавчому аспектах: автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.06 / Дніпропетровський держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1998. 17 с.
3. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: Феміна, 1994.

**Сергій Жимуренко**

*студент факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*  
(науковий керівник — кандидат історичних наук, асистент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Дмитренко В. І.)  
(м. Полтава)

## **ВПЛИВ ЗОЛОТОЇ ОРДИ НА КУЛЬТУРУ РУСЬКИХ КНЯЗІВСТВ (СЕРЕДИНА XIII — XV СТОЛІТТЯ)**

Монгольські завоювання стали переломним періодом в історії багатьох країн Азії та Європи. Під ударами монгольських військ полягли кочові народи і держави Далекого Сходу й Дешт-і-Кипчаку, Середньої Азії тощо. Хвиля монгольських завоювань прокотилася і по Русі, що надовго включило її до сфери безпосереднього впливу монгольської держави — Золотої Орди. Близькість могутнього й небезпечного сусіда не могла не позначитися на давньоруському суспільстві й проявилася не тільки в політичному та економічному житті, а й у розвитку культури руських князівств [2, с. 21].

Розквіт ординської держави ознаменувався найвищими в тогочасній Європі рівнем і якістю життя. Русь і Золота Орда фактично жили в рамках єдиної державно-політичної системи й певною мірою уподібнювалися одна до одної. До позитивних наслідків золотоординського панування для Русі, замовчуваних низкою російських і радянських істориків, можна віднести ту обставину, що напруга духовної атмосфери суспільства призвела до створення високих художніх зразків у всіх сферах релігійного мистецтва (іконописі, церковній музиці, релігійній літературі).

Уособленням цих досягнень можна вважати творчість художника-іконописця Андрія Рубльова. Почуття національного приниження змінювалося в народі почуттям відданості національному ідеалу. Релігійно-національне піднесення тієї епохи на Русі стало потужним чинником національної самосвідомості та культури, чому певною мірою об'єктивно сприяла віротерпимість ординської еліти. На думку російських істориків, прихильників теорії євразійства (П. Савицького, Г. Вернадського, Л. Гумільова), русичі були врятовані від фізичного винищення та культурної асиміляції Заходу лише завдяки включеності в Монгольський улус. Зауважимо, дослідження останніх років показали, що населення Русі за час «іга» зросло вдвічі.

На думку Л. Гумільова, ординці — нейтральне культурне середовище, що дозволяло культ «різних богів» на відміну від католицької Європи. Русь почала платити данину сарайським ханам, за що мала торговельний флот на Волзі,



релігійну резиденцію в Сараї, звільнення руської православної церкви від усіх видів податків [1, с. 320].

Русь отримувала від Золотої Орди духовну і військову підтримку в численних війнах зі своїми північно-західними сусідами, такими як Шведське Королівство й німецький Тевтонський орден, Польща й Велике Князівство Литовське, Угорське Королівство, Галицька Русь, Волинь, Чернігівське та інші князівства, які стали жертвою католицької Європи, що оголосила хрестовий похід проти Русі й ординців. Таким чином, вибір князя Олександра Невського, був, очевидно, зроблений виходячи із теорії «найменшого зла» на користь симбіозу із Золотою Ордою. Цей вибір був схвалений народом і освячений руською православною церквою.

Помітним був золотоординський вплив на руську мову, що знайшло своє відображення в сучасній російській мові, де п'ята-шоста частина словникового запасу має тюркське походження.

Саме золотоординська державна система стала прообразом російської імперської державності. Це проявилось у встановленні авторитарної традиції правління, в жорстко централізованій суспільній системі, дисципліні у військовій справі і віротерпимості.

Золота Орда не змінила життя, релігію і мову підвладних народів. Опинившись у складі Золотої Орди, підвладні цій імперії народи не зупинилися у своєму розвитку. Були радикально змінені шляхи цього розвитку, що в результаті призвело Русь, наприклад, до прийняття від Золотої Орди естафети гегемонії євразійської держави, коли до кінця XV століття Русь в особі Московської держави ставала вирішальною силою у великому змаганні «царств-спадкоємців» Золотої Орди [3, с. 153].

Таким чином, Золота Орда залишила культурно-історичну спадщину, що вплинула на формування і долю багатьох корінних народів Євразії.

### **Список використаних джерел**

1. Гумилев Л. Н. Древняя Русь и великая Степь. Москва: Товарищество Клышников, Комаров и К<sup>о</sup>, 1992. 512 с.
2. Єльников М. В. Золотоординські часи на українських землях. Київ: Наш час, 2008. 192 с.
3. Чингис-хан: серія Исторический портрет. Санкт-Петербург: Лань, 1998. 254 с.

**Валентина Закладна**

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

(науковий керівник — доктор педагогічних наук,  
професор кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Кравченко Л. М.)  
(м. Полтава)

## **МІСТО ТА МІСЬКА КУЛЬТУРА ЯПОНІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI — XIX СТОЛІТЬ**

Зростання торгівлі, розвиток ремесел, утвердження централізованої держави сприяли перетворенню міст на центри політичного й економічного життя країни. Великих міст в токугавській Японії налічувалося 17. Серед них найкрупнішими були — Едо, Осака, Кіото, Сакаї, Нагасакі.

Феодалні князівства все більше втрачали замкнутий характер. У XVII ст. у різних частинах країни склалися райони, що спеціалізувалися на виробництві певного виду продукції.

Торгові компанії сприяли зміцненню зв'язків між окремими районами, втручалися в ремісниче виробництво. Купець-скупник постачав ремісників сировиною, скуповував готові вироби. Виступаючи посередником між ремісником і ринком, він диктував вид, якість, кількість продукції.

У XVII ст. в окремих галузях виробництва виникли перші мануфактури, зароджувалися початкові форми капіталістичного підприємництва. Торговий капітал завойовував все більш міцні позиції в житті міста. Особливо великим впливом користувалися гільдії оптових торговців певним видом товарів або такі, що монополізували торгові операції в певній частині країни [1, с. 112].

Токугавський уряд оголосив «боротьбу з розкішшю» в країні. Заборонялося носіння шовкового одягу, золотих і срібних прикрас, будівництво просторих будинків. Усе це сприяло нагромадженню капіталів і утворенню багатих купецьких династій.

Ремісники були організовані в цехи, які володіли монополією виробництва, мали чітку ієрархію і спадковість заняття ремеслом. Уряд надавав цехам певні привілеї і захищав їх монополію.

У цей же час формується міська інтелігенція — вихідці з різних станів: самураїв, купецтва і ремісників. Вчителі, художники, лікарі відчували постійний тиск з боку токугавського режиму, який прагнув обмежити можливості розвитку цього прошарку. Тому часто представники інтелігенції були виразниками невдоволення городян і часто очолювали виступи [3, с. 33].

До складу міського населення належали й самураї та монахи буддинських і синтоїстських храмів.

У Японії було всього кілька незалежних від феодалної влади, самоврядних міст. До них відносилися Сакаї й Хаката, що зросли і розбагатіли на зовнішній торгівлі ще в XVI ст., Нагасакі — торговий центр, який тримав всю торгівлю з іноземцями, і Осака — «кухня країни». Однак, життя цих міст також зазнавало впливу чиновників, які прагнули збільшити податки на користь Сьогуна.

Усе це населення й створювало особливу міську культуру Японії, що об'єднала елементи культур придворної аристократії, військово-феодалного дворянства, купецтва, ремісників та монахів. Культ аскетизму й сувора простота побуту, характерна для періоду становлення системи сьогунату, вже не відповідали уявленням і вимогам сучасності. Все виразніше проявляється потяг до розкоші, витонченості, що раніше були предметом осуду і навіть презирства. Значний вплив на формування естетичних принципів мало дзенське чернецтво, буддійські монастирі, багато з яких були тоді культурними, просвітницькими центрами.

Важливою рисою нового естетичного ідеалу стало вміння бачити прекрасне в малому, самому буденному і повсякденному, цінувати не зовнішню й помітну яскравість, а приглушену красу простоти, що є внутрішньою сутністю предметів. Це найяскравіше проявилось в архітектурі та мистецтві конструювання садів.

Таким чином, все це свідчило про те, що місто стає центром появи нової культури.

### **Список використаних джерел**

1. Искендеров А. А. История Японии (1800–1945). Москва: Наука, 1995.
2. Кузнецов Ю. Д., Новицкая Г. Б., Сирицин И. М. История Японии. Москва: Высшая школа, 1999.

**Олександр Зубченко**

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

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

## **СИМВОЛІКА ЯПОНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ЕПОХ НАРА ТА ХЕЙАН**

Японська поезія — унікальний світовий феномен. На початку свого становлення вона зазнала впливу китайської культури. Багатство Китаю, високий рівень освіти істотно позначилися на формуванні усього японського мистецтва. У період японізації, що розпочався в добу Нара (710–794 рр.) і продовжився в епоху Хейан (794–1185 рр.), імператорський двір і майже вся тогочасна аристократія Японії відмовилися від китайської граматики, надаючи перевагу власній писемності [4].

Першим джерелом японської літератури була антологія поезії — «Манйошю» («Збірка міриад листя», приблизно 759 р.), написана новою японською протомовою — манйоганою. Розвиток манйогани започаткував становлення сучасної японської граматики — кана [6]. На основі цієї граматики згодом виникає нова віршована форма танка (коротка пісня), нині характерна для багатьох жанрів японської поезії. Танка мала свою структуру і фіксований порядок складів: 5–7–5–7–7. Форма танки іноді змінювалася, водночас загальна кількість складів у вірші мала залишатися незмінною — 31 [5].

У японській поезії епох Нара та Хейан домінує, притаманна китайській традиції, любов до краси природи. Водночас японці внесли у свою поезію властиве лише їм відчуття невблаганної швидкоплинності часу, що зробило її особливою. Усі класичні поетичні форми «Країни сонця, що сходить», незважаючи на різницю у їх ритмі чи розмірі, мали декілька спільних рис, насамперед — це зосередженість на теперішньому моменті буття [4].

У японській поезії склалася особлива система письма із застосуванням спеціальних сезонних слів-позначок — кіго, яка згодом набула значного поширення. Найбільш відомі зібрання кіго «Сайдзікі» та «Кійосе», фактично були збірками таких висловлювань [1]. За структурою вони мали п'ятичастинну форму: чотири з них відповідали порам року, а п'ята символізувала Новий рік. Використовувалася також класифікація: тварини, рослини, людська діяльність у різні періоди року [3].

У Японії епох Нара та Хейан існував календар, що складався із 24 сезонів (せつき секкі) з поділом на мікросезони (こ ко) — загалом 72. Кожний мікросезон мав свою назву. Рік тривав від «Початку Весни», 立春 Risshun до «Великого Холоду», 大寒 Daikan. Календар відтворював усі зміни, що відбуваються у природі протягом року: як земля прокидається, цвіте, плодоносить, а потім знову занурюється в сон [1]. Наприклад:

— Весна: 梅の花 ume-no-hana — квіти сливи, 桜 sakura — сакура (японська вишня), 鶯 uguisu — соловей, 東風 kochi — східний вітер [3];

— Літо: 子規 hototogisu — зозуля, 蟬 semi — цикада, 天の川 ama-no-gawa — Небесна ріка (Чумацький шлях), 向日葵 himawari — соняшник [4];

— Осінь: 紅葉 tomoji — червоне листя, 菊 kiku — хризантема, 柿 kaki — хурма, 新酒 shin shu — sake нового врожаю [2];

— Зима: 鶯 washi — орел, 狐 kitsune — лисиця, 雪風 yukikaze — завірюха, 雪見 yukimi — споглядання снігу, який щойно випав [4].

До найяскравіших прикладів використання кіго належить 1356-й вірш із першої імператорської антології поезії «Манйошю» [5] — пісня юнака, який звертається до своєї коханої дівчини:

«Деревце момонокі,  
Що піднялося на гірській вершині,  
Чи буде давати воно плоди? —  
Одна людина запитала мене про це,  
Так, дивись, серце бережи!» [6].

У цьому вірші персикове дерево є метафорою коханої дівчини. Квіти персикового дерева — її кохання, а плоди — бажання взяти з нею шлюб. Невідомий поет не випадково застосовував таке порівняння. Описана у вірші подія відбувається навесні 11–15 березня, за японським сезонним календарем — це «Початок цвітіння персику», мікроперіод 桃始笑 Momo hajimete saku [1; 3].

Цікавим також є приклад застосування кіго у пісні поета Арівару-но-Наріхіра (825–880) [4]:

«Мисливця довгий шлях.  
Сьогодні до зірки Оріхіме  
Я попрошу дозволу на нічліг.  
У мандрах моїх неодмінно  
Прийшов я до Небесної річки» [4].

«Небесна річка», є алегорією Чумацького шляху, а зірка Оріхіме свідчить, що події відбуваються під час головного свята літньої пори — Танабат, яке проходить щорічно 7-го дня 7-го місяця за японським календарем [4].

У 172 пісні з імператорської антології поезії «Кокінвакашю» [6] автор використовує сезонні слова-позначки одразу двох пір року — літа й осені.

«Ніби тільки вчора  
садили на полі розсаду –  
швидко час пройшов,  
і вже рисові колоски  
шелестять під вітром осіннім...» [5].

Наприклад, кіго «садити на полі рис» символізує початок літа. За японським сезонним календарем це могло відбутися 25–29 квітня, коли припинялися морози і рисові саджанці починали проростати (мікросезон 霜止出苗 shimo yamete nae izuru). Фраза — «рисові колоски шелестять», навіть без згадування осені, дає зрозуміти про яку пору року йдеться [2; 4].

У японській традиційній поезії метафорам, алегоріям, порівнянням, омонімам (грі слів) завжди надавали великого значення. Висловлюючи свої почуття від споглядання циклічних змін у природі за допомогою кіго, японські поети вкладали у свої твори глибокий чуттєвий зміст і унікальність поетичного слова.

Пронизані любов'ю до кожної миті земного буття вірші епох Нара та Хейан — унікальна літературна спадщина не лише Японії, а й усього світу.

### Список використаних джерел

1. Japan's 72 Microseasons Nippon.com. URL: [https://www.nippon.com/en/features/h00124/japan%e2%80%99s-72-microseasons.html?cx\\_recs\\_click=true](https://www.nippon.com/en/features/h00124/japan%e2%80%99s-72-microseasons.html?cx_recs_click=true) (дата звернення: 20.04.2020).
2. Kiyose-AUYUMN-. URL: <https://web.archive.org/web/20110722071506/http://haiku.cc.ehime-u.ac.jp/~shiki/kukai/kiyose-autumn.html> (дата звернення: 19.04.2020).
3. Kiyose -SEASON-. URL: <https://web.archive.org/web/20110722071448/http://haiku.cc.ehime-u.ac.jp/~shiki/kukai/kiyose-spring.html> (дата звернення: 19.04.2020).
4. Повесть о прекрасной Отикубо. Записки у изголовья. Записки из кельи переклад / перев. из старояпон. В. Маркова, М. Конрад, В. Санович. Москва: Ескмо, 2014. 656 с.
5. Кокинвакасю. Собрание старых и новых песен Японии / перев. из старояпон. А. А. Долина. Санкт-Петербург: Гиперион, 2001. 432 с.
6. Манъёсю. Собрание Мириад Листьев в 3-х томах. Москва: Наука, 1971. Том 1. Перев. из япон. А. Е. Глускиной. 683 с.

**Анастасія Кириченко**

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

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

## **СЕМАНТИКА ОРНАМЕНТУ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ СВІТУ**

Орнамент — один із прадавніх видів образотворчої діяльності людини, культурний феномен, у якому закарбувалася соціальна пам'яті людства. Мистецтво орнаменту, акумулюючи досвід своїх творців, існує як розгалужена система мотивів, знаків, орнаментальних комплексів. Орнамент був і залишається способом кодування і передачі інформації.

У процесі історичного розвитку орнаментальна творчість складалася у двох напрямках. Перший — започаткував виникнення мистецтва орнаменту, другий розвинувся і став писемністю. На початковому етапі обидва ці напрями становили єдине ціле.

Мистецтво орнаменту як складна система символів, оперує різноманітними засобами художньої виразності — це колір, фактура, математичні основи орнаментальної композиції (ритм, симетрія, графічна експресія орнаментальних ліній, їх пружність і рухливість, гнучкість або незграбність), пластика (у рельєфних орнаментах), і, нарешті, виразові засоби етнічних орнаментальних мотивів. Орнаментальні мотиви становлять сутність знакової системи орнаменту. Відповідно до зображень їх можна розподілити на два великі класи: мотиви необразотворчі (геометричні і негеометричні) і мотиви образотворчі, створені на основі рослинних, тваринних, людських форм або ж на основі предметів матеріальної культури (знарядь праці, зброї, музичних інструментів тощо).

Стосовно самого поняття, орнамент — це візерунок, побудований шляхом ритмічного повторення однієї або декількох необразотворчих або художньо-узагальнених образотворчих фігур-мотивів [1, с. 280]. В основі усіх орнаментальних композицій лежить найбільш проста одиниця орнаменту — модуль. Поєднання двох і більше елементів-модулів утворюють візерунок.

Орнаментальна композиція загалом може складатися як із однієї, так і з декількох зон орнаменту. З утворенням фігури в орнаменті його декоративна функція перестає бути єдиною, і орнамент набуває семантичного значення. Аналіз семантичної функції орнаменту дозволяє виділити декілька основних її

характеристик. По-перше — це імітаційний початок (відтворення помічених у природі ознак і форм), по-друге — ритмічна основа (узагальнення спостережень за порядком і ходом подій), по-третє, — абстрактна ідеографічна основа (усвідомлення важливих законів природи і людського буття).

Серед найпоширеніших орнаментів у художній культурі багатьох народів виділяють геометричні: ромби, хрести різної конфігурації, овали, кола, зигзаги, трикутники, меандри, так звані «шеvronи», хвилясті лінії, розетки, квадрати. Різні комбіновані мотиви могли утворюватися шляхом сполучення основних символів. Ця група декоративних елементів (зокрема, свастики, гілки та інші мотиви) утворюють так званий «космічний фон» [2, с. 156]. Традиційно такі графічні малюнки є солярними знаками, символами бурі та неба. Зміст цих зображень може бути набагато ширшим, оскільки кожна історична доба накладала на орнаментику свій відбиток.

Починаючи з епохи неоліту в культурі багатьох народів світу найбільш поширеним стає ромбічний символ. Походження цього мотиву різні дослідники пояснюють по-різному, але сходяться на думці, що ромб був символом родючості, запліднення [3, с. 126]. Поширене зображення «ромб із крапками» трактують як засіяне поле, цей знак часто зустрічається на жіночих статуетках періоду енеоліту, зокрема в культурі трипільців. У традиційній українській культурі ромбовидними мотивами часто прикрашали весільний жіночий одяг та одяг жінок, які перебували у шлюбі перший рік. Ці зображення слугували оберегами і як прохання про запліднення, народження дітей, продовження роду.

«Перехрещений ромб» належить до давніх знаків, що символізували поле, ділянку, територію, власність — землею, яка могла давати врожай. У комплексі ці тлумачення призводили до виокремлення з поміж усіх символів знаку жіночого єства, — божества, яке відповідало за природні процеси: народження (смерть), весняне пробудження природи тощо. Аналогами таких символів є Мати-Сира Земля, яка народжує усе живе, дає сили людині, а також поглинає віджиле [4, с. 24].

Найпоширенішими у художній культурі світу є зображення землі і неба. Серед символів землі — це квадрата, відповідно найбільш узагальненим знаком неба було коло. Коло найчастіше сприймалося як солярний знак і символічне зображення сонця, а також вогню (атрибут сонця). До солярних символів належать також хрести, модифікації хрестів, свастики, хрести в колі. Наприклад, хрест у колі міг бути і знаком сонця, і знаком вогню або блискавки — «вогню небесного». Зображення хреста належало також до антропоморфних зображень і символізувало чоловіче начало [3, с. 108]. Із сонцем та вогнем в усіх індоевропейських народів чітко асоціюється свастика. Цей мотив у вишивках міг означати як сонце (відповідно й небо), так і чоловіче начало, мужність. У слов'янській традиції рух за сонцем (свастика), був добрим знаком, а зворотна



свастика — не добрим. Ці символи прирівнювалася до опозиції: «добро» — «зло», «чоловіче» — «жіноче» [4, с. 122].

Надзвичайно поширеними, зокрема в українських вишивках є меандрові мотиви, які ще називають «ковровими», «ромбічними», а також різного роду «безконечники», що походять від них. Ці орнаменти є дуже давніми, їх походження відносять до палеоліту, а відтак їхня символіка досить різнопланова та багатогранна. Найчастіше меандри є символами добробуту (ситості), ознакою небесного благословення, небесного дару [1, с. 129]. Водночас ці мотиви могли означати нескінченність, вічний рух від життя до смерті, лабіринт, що з'єднує «цей» і «той» світи; мандри людської душі після смерті [2, с. 29].

Орнаментальне мистецтво зародилося у первісності і поступово розвивалося, примножуючи мотиви та форми свого вияву. Особливий відбиток на характер орнаменту накладали географічні умови існування людини, її соціальний досвід, світогляд. Кожний народ виробив свої традиції орнаментального письма. Водночас, через здатність символіки накопичувати і передавати різноманітну інформацію від покоління до покоління та між представниками різних етнічних культур орнамент став універсальним видом мистецтва і мовою спілкування між людьми.

### **Список використаних джерел**

1. Зопаско Я. П., Голод І. В. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник Лівів: Афіша, 2000. 400 с.
2. Ліндсей Д. Коротка історія культури: підручник. Київ: Мистецтво, 1995. 469 с.
3. Погорілий О. І. Культурологія: навчальний посібник для ВНЗ Київ: Києво-Могилянська академія, 2005. 320 с.
4. Тюрменко І. І. Культурологія: теорія та історія Київ: Центр навчальної літератури, 2004. 368 с.

### **Анастасія Кірсанова**

*студентка факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*  
(науковий керівник — кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри основ виробництва та дизайну  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Савенко І. В.)  
(м. Полтава)

## **КВІЛІНГ З УКРАЇНСЬКИМ КОЛОРИТОМ**

Динамічні перетворення, які відбуваються останні роки в різних сферах українського суспільства актуалізують потребу в творчих, ініціативних людях,

здатних до прийняття нестандартних життєвих та професійних рішень, генерування креативних ідей, творчого самовизначення.

Основи та закономірності створення об'ємної форми, способи її використання в організації навколишнього предметного простору успішно засвоюються у процесі композиційного моделювання. Саме тому схильність до проєктно-художньої творчості, наявність просторово-конструктивного (дизайнерського) мислення і художнього чуття стають необхідними якостями висококваліфікованого фахівця з розвинутими дизайнерськими вміннями та великим творчим потенціалом. Формування таких умінь здійснюється на заняттях з художнього проєктування, у процесі художньої обробки паперу.

Питання професійної дизайнерської освіти розглядають фахівці з дизайну О. Лазарєв, В. Лесняк, О. Маторін, В. Савін, А. Чебикін, В. Шостя, М. Яковлев. Проблеми формування дизайнерських умінь і навичок майбутніх педагогів відображені у наукових працях Є. Антоновича, О. Бандера, Ю. Божка, О. Бойчука, В. Мироненка. Мистецтво створення художнього образу в техніці паперопластики завжди привертало увагу науковців, серед яких: З. Богатеева, В. Даниленко, Т. Ковальчук, В. Кузнєцов, А. Пригодій. Вивчення художніх особливостей техніки формотворення з паперу як складової проєктно-художньої творчості є одним із основних засобів формування дизайнерської культури майбутнього фахівця, його естетичного виховання в цілому.

Папір — один із найбільш доступних і простих в обробці матеріалів для занять із художнього проєктування. У процесі обробки паперу різними способами та прийомами студенти вчаться естетично осмислювати образи знайомих предметів, передавати їх у зображувальній діяльності, підкреслювати красу та колоритність зовнішнього вигляду в перетвореній формі.

Паперопластика має узагальнену назву щодо створення тривимірних скульптур, у той же час вона вважається специфічним мистецтвом моделювання паперових художніх композицій на площині. У сучасній практиці роботи з папером вирізняють квілінг, оригамі та інші види паперопластики.

Квілінг (англ. quilling — «рюш»). Походить від слова quill — пташине перо, гофрувати, пліти, паперокручення) — мистецтво виготовлення плоских або об'ємних композицій зі скручених у спіралі смужок паперу.

Суть техніки квілінг полягає в тому, що довгі паперові смужки накручуються на тонкий стрижень. Раніше для цього використовували гусяче пір'я, а сьогодні — пластмасову чи металеву паличку з розщепленим кінцем, зубочистку. Проте можна застосовувати і звичайне шило з діаметром приблизно один міліметр. Ці засоби використовуються для виготовлення паперових спіралей.

Готові нарізані смужки паперу різного кольору можна купити у спеціалізованих магазинах або зробити самим за допомогою ножиць, олівця та

лінійки. Стандартна ширина смужки приблизно 3-7 мм. Папір має бути пофарбований — обидві сторони і зріз мають бути одного кольору. Можна взяти кольоровий папір для принтера.

У XIV ст. починається історія квілінгу. Вже у XV ст. квілінг набув статусу мистецтва паперової філіграні. У II половині XIX ст. — у перших десятиліттях XX ст., у часи «великого прагматизму», квілінг став майже забутим, оскільки вважався пережитком минулого й марним проведенням дорогоцінного часу. Наприкінці XX ст. англійська королева Єлизавета захопилася цим мистецтвом. Її роботи й зараз зберігаються в одному з музеїв Лондона. З цього часу справжні поціновувачі креативного рукоділля впевнилися в тому, наскільки витонченими та захоплюючими можуть бути вироби, виконані у техніці квілінгу. З паперових спіралей та інших елементів можна створювати площинні та об'ємні композиції оригінальних сюжетів та дивної краси. Для надання міцності вироби квілінгу можна покривати лаком, тоді вони витримують достатню вагу. У техніці квілінг майстри найчастіше створюють панно з квітами, натюрморти, фоторамки, листівки.

Окрім традиційної європейської школи квілінгу існує також відповідна корейська школа. Від європейської вона відрізняється технічною та образною складністю виробів: якщо в Європі майстри воліють робити нескладні, лаконічні вироби, то на сході майстри створюють дуже складні, об'ємні, «мереживні» твори. Як хобі квілінг поширений в США, Німеччині, Англії, в багатьох європейських країнах.

В Україні в останні роки спостерігається значне зростання інтересу до даного виду мистецтва. Вивчення художніх особливостей паперової пластики як складової проєктно-художньої творчості є одним із основних засобів формування дизайнерської культури студента (рис. 1, 2).



Рис. 1. Квілінг. Роботи на тему: «Петриківський розпис»



*Рис. 2. Квілінг. Роботи на тему: «Мальовнича Україна»*

Робота над ескізами та макетами розвиває уяву, відчуття композиції, здатність мислити образами. Студент повинен дотримуватись у роботі принципу «від загального до часткового» з подальшим розробленням «від часткового до гармонійного цілісного», творчо перетворювати природні форми в стилізовані декоративні образи, зберігаючи найхарактерніші ознаки реальних об'єктів. Хоча їх складові відтворюються умовно, вони мають бути художньо виразними. Уміння втілити функціональні й конструктивні завдання в гармонійній формі виробу є ознакою справжньої майстерності майбутнього педагога.

### **Список використаних джерел**

1. Багатобарвний світ мистецтва: PAPER ART / авт.-упор. О. В. Кульчицька. Кам'янець-Подільський, 2015. 104 с.
2. Бойко Е. А. Квилінг, или бумажная филигрань. Москва: АСТ, 2012. 32 с.

**Ірина Климович**

*студентка навчально-наукового інституту педагогіки  
Житомирського державного університету імені Івана Франка*

*(науковий керівник — кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри лінгводидактики та культури фахової мови  
Житомирського державного університету імені Івана Франка Копоть І. Є.)  
(м. Житомир)*

## **УКРАЇНСЬКА ГІЛКА РОДУ ЛЯТОШИНСЬКИХ: ГЕНЕАЛОГІЧНО-БІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ**

**Актуальність дослідження.** Цього року відзначається 125-річний ювілей Бориса Миколайовича Лятошинського, видатного українського композитора. Життя митця припадає на першу половину ХХ ст., відзначену історичними катаклізмами, світовими війнами, репресіями проти особистостей та національних культур. Ці історичні реалії зумовили величезні втрати документів в державних та приватних архівах. Тому в біографіях видатних діячів української культури цього періоду чимало прогалин. Не виняток — життя Бориса Миколайовича Лятошинського.

Дослідженням його біографії та історії роду займалися І. Царевич [3], К. Шамаєва [2, 7], Е. Гілевич [4], Т. Гомон [5], І. Копоть [6], В. Остринський [6]. Зазначимо, що документальна реконструкція біографії та родоводу є надзвичайно часомісткою працею. Тому кожен з дослідників увів до наукового обігу лише певну частину доступних для нього архівних матеріалів та джерел особистого походження (епістолярії, мемуари, щоденники тощо), залишаючи перспективи продовження досліджень, актуальність яких зумовлена масштабом та значущістю особистості Бориса Миколайовича Лятошинського.

**Мета** цієї роботи полягає в тому, щоб продовжити дослідження родоводу Бориса Миколайовича Лятошинського та приступити до створення генеалогічного дерева роду.

Прізвище «Лятошинський» відноситься до числа найстаріших польських дворянських прізвищ. Можна припустити, що воно походить від назви села Лятошин (тепер — Підкарпатського воєводства, близько 120 км від Кракова), тобто відноситься до топонімічних прізвищ. Рід Лятошинських має герб «Гриф». В польській геральдиці цей герб також називається «Якса». Це пояснює, чому юнацькі твори композитор підписував подвійним прізвищем Якса-Лятошинський [3].

В «Справі Волинського дворянського зібрання щодо дворянського походження осіб роду Лятошинських» є згадка про те, що 11 листопада 1679 р. Жидачівський гродський суд реєструє Яна Лятошинського як позивача у справі про земельні кордони його спадкового маєтку — села Ясніск. Тобто,

представники гілки роду, нащадком якої є Борис Миколайович Лятошинський, мешкала на той час в Жидачеві (тепер — Львівської області, тоді — Річ Посполита). В цій самій справі є також згадки про предків композитора, які жили в Кам'янці-Подільському та Вінниці [8].

К. Шамаєва наводить дані про Михайла Лятошинського, який жив в Чернігові [7]. На теперішній час прізвище представлено на сайті «Российское Дворянское Собрание». Дві особи: Олена Петрівна (Елена Петровна) Лятошинська (Лятошинская) та Микола Миколайович (Николай Николаевич) Лятошинський є дійсними членами цієї організації [10].

Сайт «Рідні» подає карту розповсюдженості прізвища Лятошинський. Виходить, що воно зустрічається в Дрогомишлі (3), Сокільчі (2), Мені (2). Найчастіше — на Придніпров'ї. Налічує 12 носіїв [1]. Ці дані, хоча є фрагментарними і такими, що потребують перевірки, можуть стати в пригоді, коли настане час створення повного родоводу Лятошинських, як це зробив, наприклад, Кирило Ігорович Новосельський (правнук Р. М. Глієра, учителя Б. М. Лятошинського) щодо свого родоводу.

Наступний крок нашого дослідження полягав в тому, аби відобразити на генеалогічному дереві відомих нам осіб роду Лятошинських. Для цього ми скористалися матеріалами, опрацьованими Е. Гілевич та К. Шамаєвою. На генеалогічному дереві чітко простежується лінія від предка до нащадка: Ян, Григорій, Павло, брати Андрій та Афанасій. Від Андрія народився Агатон. Від Афанасія: Леон, Леонтій, Микола, Борис. Як відомо, у Бориса Миколайовича та Маргарити Олександрівни дітей не було, тому ця гілка роду переривається.

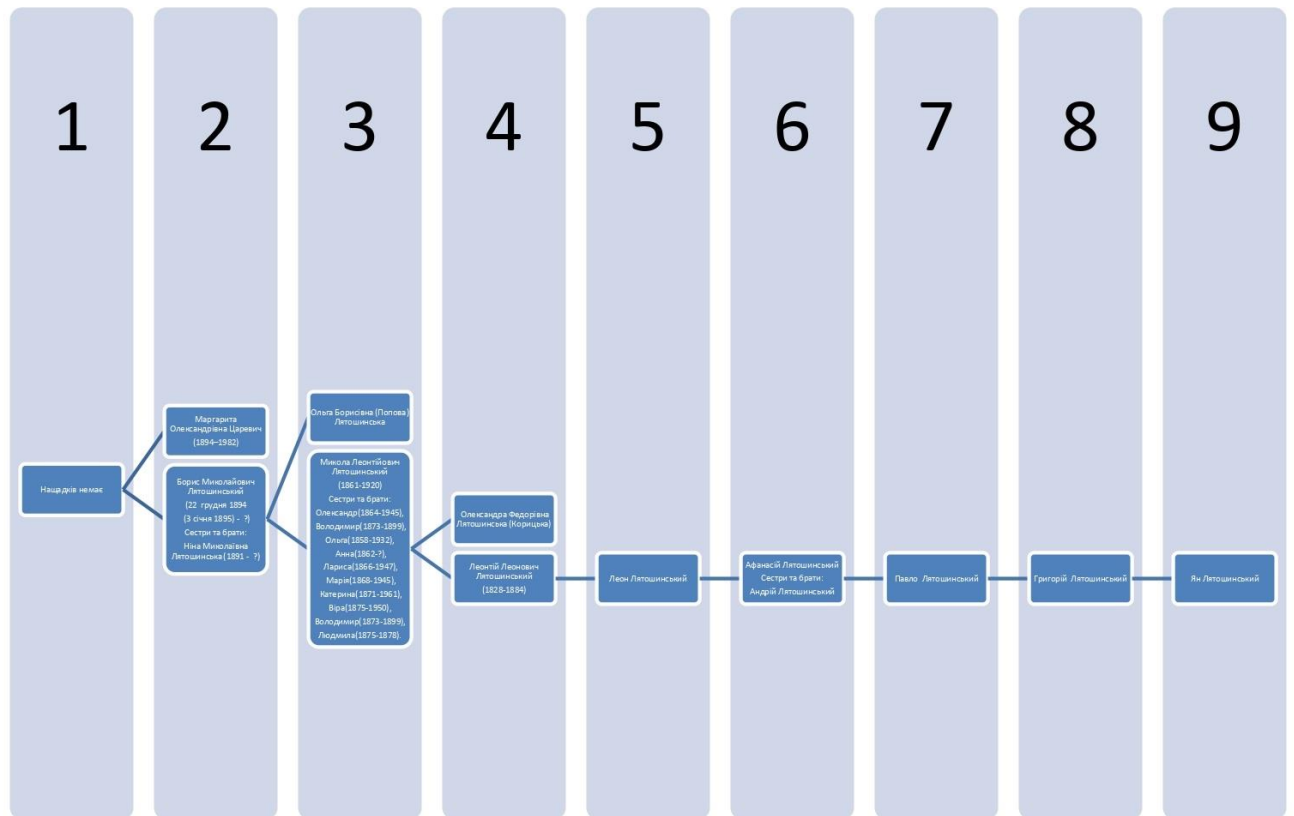
На даний момент ми не можемо простежити розвиток інших гілок роду Лятошинських. Маємо лише дані про окремих його представників. Серед них Георгій Михайлович Стабовий — український кінорежисер, сценарист і драматург. Справжнє прізвище Г. М. Стабового — Лятошинський.

К. Шамаєва, шукаючи житомирських родичів Бориса Миколайовича Лятошинського, видала друком спогади його внучки Тетяни В'ячеславівни Азарової [7, с. 80–81]. Продовжуючи пошук, підтверджуємо дані, наведені в статті документальними матеріалами.

На сайті «Офицеры РИА» знаходимо інформацію про Лятошинського Михайла Филиппов-Францевича, батька Г. М. Стабового [9]. Повідомляється, що він народився 4 жовтня 1851 року, сповідував римо-католицьку віру, був жонатим та мав п'ятьох дітей [9].

2 квітня 1894 р. в м. Козелець (Чернігівська область) у нього народився син Георгій, який пішов по стопах батька, отримавши військову освіту. Воював під час Першої світової війни, служив у Червоній армії. З 1923 р. і до кінця життя займається театром [9].

Виходячи з матеріалів статті К. Шамаєвої, можна припустити, що Борис Миколайович та Георгій Михайлович в юності зустрічалися як родичі. Вони — ровесники, народилися й померли в один рік (якщо рахувати рік народження Б. М. Лятошинського за старим стилем).



На жаль, поки неможливо визначити, до якої гілки роду Лятошинських віднести відомості про Михайла та Георгія Лятошинських. Однак ретельні пошуки поступово призведуть до створення родинного дерева старовинного та славного роду Лятошинських, видатним представником якого є український композитор світової слави Борис Миколайович Лятошинський.

### Список використаних джерел

1. Рідні — генеалогічне товариство. URL: <https://ridni.org/karta/%D0%BB%D1%8F%D1%82%D0%BE%D1%88%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9>.
2. Шамаєва К. І. Лятошинські в Житомирі. *Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час (з архівних джерел)*. Житомир: Марина Косенко, 2005. С. 25–41.
3. Царевич І. С. Борис-Якса з Лятошина. *Музика*. 1995. № 1. С. 9–11.
4. Гілевич Е. Рід Лятошинських на Правобережній Україні: джерелознавчі матеріали. *Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість у контексті культури*: збірник статей / ред.-упор. І.Є. Копоть. К. І. Новосельський. Житомир: Вид-во ФОП Євенок О. О., 2014. С. 39–41.

5. Гомон Т. Муза и Борис Лятошинский (на материале эпистоляриев композитора 1914-1916 годов). *Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість у контексті культури*: збірник статей / ред.-упор. І. Є. Копоть. К. І. Новосельський. Житомир: Вид-во ФОП Євенок О.О., 2014. С. 49–74.

6. Копоть И., Остринский В. Род Якса-Лятошинских на Правобережной Украине: Александр Леонтьевич Лятошинский (1865 -1951?). *Митець — культура — виміри часу. Міжнародні наукові читання 2017 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі*: збірник статей. Житомир: Вид. О.О. Євенок, 2017. С. 68-81.

7. Шамаева К. Секреты прошлого. *Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість у контексті культури*: збірник статей / ред.-упор. І. Є. Копоть. К. І. Новосельський. Житомир: Вид-во ФОП Євенок О.О., 2014. С. 75–81.

8. ДАЖО. Фонд 146. Оп. 3601. 7 арк.

9. Офицеры РИА. URL: <https://www.ria1914.info/index.php/>.

10. Российское Дворянское Собрание. URL: <http://nobility.ru/rus/rds/members/membersd/?LETTER=%CB>.

### **Тетяна Коваленко**

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

(науковий керівник — кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри культурології та методики

викладання культурологічних дисциплін

Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Винничук Р. В.)

(м. Полтава)

## **СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОЇ ГАЛУЗІ В УКРАЇНІ**

Сьогодні туризм виступає однією з високодохідних галузей господарювання, яка в сучасних умовах глобалізації безперервно та динамічно розвивається, сприяючи вирішенню цілого комплексу соціально-економічних проблем. Розвиток туризму відіграє важливу роль у вирішенні соціальних проблем. У багатьох країнах світу саме за рахунок туризму виникають нові робочі місця, підтримується високий рівень життя населення, створюються передумови для поліпшення платіжного балансу країни. Таким чином, туризм у сучасній світовій системі господарювання займає провідні позиції та виступає невід'ємною складовою розвитку світового ринку [1].

Сучасний розвиток туризму характеризується використанням великої кількості ресурсів, сил, економічних затрат, економічних структур, які сприяють розвитку цієї галузі.



З одного боку, сучасний стан туризму в Україні розцінюється як кризове, пов'язане з різким падінням досягнутих раніше обсягів надання туристських послуг, скороченням матеріальної бази у сфері туризму й значною невідповідністю потребам населення в туристичних послугах. З іншого боку, відзначаються високі темпи будівництва туристичних об'єктів, що відповідають найвищим світовим стандартам, значне збільшення виїздів українців у закордонні поїздки, зростання числа туристичних організацій по всій території України [2, с. 120].

Загалом, за інформацією ЗМІ, спеціальною методичною літературою, помітно, що в останнє десятиліття, в країні досить знизилася та послабла туристична інфраструктура. Велика кількість туристів, жителів різних міст України, вибирають для відпочинку міста, які знаходяться далеко за межами Батьківщини.

Виникає, запитання: Чому? Чому українці обирають Іспанію, Португалію, Єгипет, Францію для відпочинку...

Україна багата на заповідні зони, туристичні об'єкти: пам'ятники, музеї; цікаві та гарні місця для фото, чудову архітектурну, будівлі різних століть, які наповнені історією, незвичайних містичних легенд, вигадками місцевих жителів та атмосферою казковості та чарівністю. Тобто Україна ні чим не відрізняється від відомої на весь світ Франції чи Італії.

Проте, кожна особистість обирає для себе такий варіант відпочинку, в якому вона може затратити мінімальну кількість фінансів, їй не доведеться переплачувати за житло та самостійно шукати туристичні об'єкти.

Тому люди перш за все порівнюють ціни в Україні та світі в цілому та роблять вибір на рахунок бюджетного та спланованого заздалегідь, бо вони впевнені, що все буде добра та без пригод. Згідно цінової політики проживання в готелях дороге, дозволити собі таку розкіш може не кожен. Ще однією причиною є те, що міста просто не готові до туристів. Місцева влада не заохочує мешканців інших міст приїздити на екскурсів, не робить жодної реклами, туристичні агенції не спрямовані на те, щоб займатися розвитком туризму по містам України. Тур агенції зачасту організують поїздки за кордон, бо на це є попит, а от в середині країни бажаючих не дуже багато.

Ми маємо як плюси та мінуси у даній ситуації, проте не потрібно забувати, що ми самі робимо все для того, аби наша країна розвивалася та отримувала прибуток від іноземців. Всі ми добре знаємо, що у нас багато ресурсів, для того, щоб зробити нашу країну, дійсно центром Європи, аби до нас хотіли приїздити, щоб відпочити та помилуватися незрівнянною красою природи та архітектури і звісно послухати місцевих легенд.

Україна посідає одне з провідних місць в Європі щодо забезпеченості курортними та рекреаційними ресурсами. Серед них найбільш цінними є

унікальні кліматичні зони морського узбережжя та Карпат, а також мінеральні води та лікувальні грязі практично всіх відомих бальнеологічних типів. Згідно з даними, курортні та рекреаційні території в Україні становлять близько 9,1 млн. га (15%) території. Оцінка потенціалу курортних та природних лікувальних ресурсів дає підстави розраховувати, що Україна має перспективу розвитку туристичної галузі [3].

У нашої країни є великі шанси, заробляти кошти за рахунок природних джерел та не завдавати їм шкоди. Ми можемо покращувати умови, які у нас є, запрошувати іноземців та проводити їм екскур містами на іноземній мові (таким чином і самим вивчати іноземну), проводити для них інсценізації. Це лише маленька частина наших можливостей, які ми можемо втілити в життя. Проте для цього необхідно бажання творити та прославляти нашу Батьківщину.

### Список використаних джерел

1. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Інновації та науковий потенціал світу» (м. Київ, 17.03.2016 р.). Вінниця: Видавництво-друкарня «ДІЛО», 2016. С. 18–20.

2. Арбузова Ю. В., Яковенко В. Д. Перспективні напрями розвитку зеленого туризму в Україні. *Інформаційні технології в освіті, науці та виробництві*. 2014. Вип. 3(4). С. 120–128.

3. Гордієнко В. Туризм — рушій соціально-економічного розвитку країни. URL: [https://tourlib.net/statti\\_ukr/gordienko.pdf](https://tourlib.net/statti_ukr/gordienko.pdf).

**Юлія Кузьміна**

*студентка навчально-наукового інституту педагогіки  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
(науковий керівник — кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри лінгводидактики та культури фахової мови  
Житомирського державного університету імені Івана Франка Копоть І. Є.)  
(м. Житомир)*

## **АНТОНІЙ ЖМІЙОВСЬКИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ПРОВІНЦІЙНИЙ ТЕАТР ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

**Актуальність дослідження.** Перша половина ХІХ ст. — період становлення української драматургії та театру, який згодом відзначився появою вершинних творів, що визначили класичний етап національного театрального мистецтва.

Однак, національне мистецтво складається з культурних здобутків не тільки столичних міст, але й провінції. Тому, вивчаючи національну культуру,

варто приділяти увагу процесам, які відбувалися в «малих» містах, придивитися до діяльності митців, документально підтвердити факти мистецьких подій.

**Мета цього дослідження** — простежити процеси розвитку театрального мистецтва Бердичева, Кам'янця-Подільського, Житомира крізь призму діяльності одного з вельми активних діячів театрального мистецтва першої половини XIX ст. Антоній Жмійовського.

Антоній Жмійовського вважають засновником театрів в Тульчині, Кам'янці-Подільському, Бердичеві. Немало він зробив для розвитку театру в Житомирі. Навіть простий перелік міст, в яких працював А. Жмійовський, свідчать про його активність та широкий ареал функціонування театрів в українській провінції. Крім того, в його творах яскраво простежується взаємодія української та польської культур з виразним акцентом саме на українській, яка була прикладом для створення А. Жмійовським власних творів польською мовою.

Польська театральна енциклопедія повідомляє про А. Жмійовського (1769–1833) короткі відомості. З них дізнаємось, що в 1792 р. він працював касиром і актором Варшавського театру. З 1798 до 1800 рр. — керував театром в Кам'янці-Подільському. До 1805 р. був режисером театру в палаці С. Потоцького в Тульчині. Ймовірно, що керував також палацовим театром в Пулавах, однак точні дати не відомі. В 1805 р. керував трупю в Києві. З 1809–1811 рр. керував театром в Житомирі, з серпня 1811 р. до січня 1813 р. знову в Кам'янці [1].

Українські краєзнавці, зокрема А. Горобчук, подають відомості про створення А. Жмійовським театру в Бердичеві. 1793 р. він переїхав до цього міста і заснував тут польську трупу. Спочатку він давав вистави на постійному дворі, пізніше побудував дім театру біля стаєнь, які були розташовані біля торговельних рядів. Через 4 роки, у 1797 р., А. Жмійовський перебрався до Житомира, але театр із трупю залишились в Бердичеві. Також збереглись спогади сучасників про те, що театр в місті Бердичеві діяв ще у 1800 р. [3].

Важливу роль відіграв А. Жмійовський у становленні театральної справи в Житомирі. О. Волосатих вважає виступи 1797 р. антрепризи, очолюваної Антонієм Жмійовським, «однією з перших сторінок професійного театрального життя Житомира» [2, с. 59]. Важливо, що митець був пов'язаний із житомирською сценою до самої смерті. О. Волосатих виявила афішу вистави «в пользу А. Жмійовского», датовану 2 грудня 1834 р. [2, с. 59].

Однак, тільки театральними антрепризами діяльність А. Жмійовського не обмежується. Очевидна його роль й у розробці жанру української народної комедії. Твори А. Жмійовського тематично перегукуються з п'єсами Василя Гоголя (Яновського) та Івана Котляревського, зокрема це п'єси «Ловля упира», «Чародійка з Вісли», «Чумак чародій» та ін.

Таким чином, А. Жмійовський відіграв важливу роль у становленні театральної справи принаймні трьох губерній: Волинської (Житомир), Київської (Бердичів), Подільської (Кам'янець-Подільський). Його діяльність і творчість варті того, аби розглядати її не тільки в краєзнавчому, а й театрознавчому вимірі.

### Список використаних джерел

1. Encyklopedia Teatru Polskiego. URL: [www.encyklopediateatru.pl/osoby/82417/antoni-zmijowski/](http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/82417/antoni-zmijowski/)
2. Волосатих О. Сторінками театральної історії Житомира позаминулого століття. *Митець — культура — виміри часу. Міжнародні наукові читання 2016 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі*: зб. статей / ред.-упор. Л. М. Єршова, К. І. Новосельський. Житомир: Вид. О. О. Євенок, 2016. С. 55-72.
3. Мій Бердичів. Історія — Сьогодні — Люди. URL: <http://berdychiv.in.ua/історія-театру-та-театрального-життя/>.

### Микола Лоза

*студент факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*  
(науковий керівник — доктор історичних наук,  
доцент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Лук'яненко О. В.)  
(м. Полтава)

## «ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ АВРААМА» РЕМБРАНДТА ВАН РЕЙНА: СУБ'ЄКТИВНА ПЛОЩИНА У МИСТЕЦЬКОМУ АНАЛІЗІ ПОЛОТНА



Рембрандт Гармензон ван Рейн був нідерландським художником відомим як майстер світлотіні. Він — представник золотого століття голландського живопису. Митець зумів утілити у своїх творах світ земних переживань з глибокою емоційною насиченістю. Рембрандт брався і за розробку біблійних сюжетів, і писав портрети та морський пейзаж («Концерт» 1626 р., «Св. Стефана забивають камінням» 1629 р., «Христос в Емаусі», «Морський пейзаж» 1630 р., «Автопортрет біля мольберта» 1628 р.).

Нашу увагу найбільше привернула картина «Жертвоприношення Авраама». Полотно створене у 1635 р. За біблійним сюжетом Авраам мав за велінням Бога принести в жертву свого сина Ісаака. Герой ні хвилини не вагався. Обряд повинен був відбутися на горі. Авраам і Ісаак прийшли туди лише на третій день. Коли вже Ісаак був покладений на жертовник, з неба кликнув ангел. Зауважимо, що ангел був посланий для того, щоб Авраам не скоїв найбільшого гріха згідно зі святим письмом Божим: він просив Авраама не вбивати власного сина. Жертвою став баран. З давніх-давен тварин приносили в жертву, щоб задобрити богів, як слов'янських так і Господа Христа. Господь дав урочисту клятву, що потомство Авраама буде багаторазово примножене.

У 1630-ті рр. Рембрандт пише кілька грандіозних полотен на релігійні теми. Найбільш відоме саме «Жертвопринесення Авраама». Картина наповнена патетикою і неймовірною динамікою. Художник залучав образи, сповнені героїзмом і драматизмом. Живописець уміло грав контрастами світла і тіні. Він вдало використовував різкі ракурси для вираження головної ідеї картини.

Рембрандт зобразив на своїй картині Ісаака, який безвольно лежить на тому знаменитому місці, де зовсім скоро буде запалено багаття для жертвопринесення. Його обличчя ми не бачимо, тому що воно закрито рукою Авраама. Цим характерним жестом передана максимальна рішучість, яка доходила до відчаю, і при цьому неймовірна жалість. Герой не хоче, щоб син бачив, хто буде його вбивати. Ми бачимо, як Авраам обернувся до ангела. Саме він зупиняє руку в той самий момент, коли кинджал уже занесений. Знаряддя вбивства безвольно падає.

Картина «Жертвоприношення Авраама» виразно екзистенційна, адже відображає людину, яка поставлена перед жахливою дилемою — вбити свою дитину чи ослуhatися Бога. Жодній людині не побажаєш такого вибору. Але в тому й сила мистецтва, що художник здатний пропустити через себе почуття центрального персонажу полотна й відобразити їх.

### **Список використаних джерел**

1. Описание картины Рембрандта Харменса ван Рейна «Жертвоприношение Авраама». URL: <https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-rembrandta-xarmensa-van-rejna-zhertvoprinoshenie-avraama/>
2. Доброклонский М. В. Рембрандт. Ленинград: Издательство Гос. Эрмитажа, 1937. 101 с.

**Вікторія Лучкова**

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

(науковий керівник — кандидат історичних наук,  
асистент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Дмитренко В. І.)  
(м. Полтава)

## **ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ЗОДЧИХ ГРЕЦІЇ У V–II СТОЛІТТЯХ ДО НАШОЇ ЕРИ**

У Греції зодчі належали до тієї частини освіченого населення полісів, праця якої мала першочергове значення як для окремих осіб, так і для успішного функціонування всієї держави. При частих і виснажливих війнах інтенсивна творча праця зодчих неодноразово допомагала грецьким республікам уникнути розрухи, витримувати облоги і перемагати ворога. У мирний час діяльність архітекторів була тісно пов'язана з багатьма сторонами життя поліса.

Поліси Еллади здійснювали будівельну діяльність, що вимагала використання праці значної кількості кваліфікованих архітекторів. Відзначимо, що рівень вимог, які греки пред'являли своїм архітекторам, був високим. Тонкий артистичний смак великих майстрів минулого, творців прославлених споруд, упродовж багатьох століть формував уявлення еллінів про прекрасне в архітектурі.

Спрямованість грецької теоретичної думки на утвердження поліса як найкращої форми держави визначила особливу рису в культурному житті стародавньої Греції: поліси здавна надавали великого значення художньому виглядові своїх монументальних будівель. Завдяки цьому пересічні громадяни постійно спілкувалися з творами архітектурного мистецтва, відкритими для огляду всьому населенню. Таким чином, архітектори мали широкі можливості для формування художнього смаку населення.

«Споживачами» творчості зодчих в досліджуваний період виступали не тільки держави Еллади. Представники привілейованих верств прагнули зводити розкішні житла з великою кількістю майстерно оброблених приміщень. Ця тенденція найяскравіше проявлялася в містах, тоді як сільське населення проживало в порівняно скромних будинках, але добре пристосованих до вимог землеробського побуту.

Значна кількість багатих городян в епоху зростання індиферентності, аполітизму і індивідуалізму воліли витратити свої кошти на чудові житла. Відомо, що ще на початку IV ст. до н. е. в Афінах з'явилися приватні будинки,

прикрашені ліпкою та розписом. У III-II ст. до н. е. спостерігається подальший розвиток дорогого житлового будівництва. Наприклад, двоповерхові будинки багатіїв на острові Делосі, що характеризуються наявністю внутрішнього перистильного двору і багатою обробкою парадних приміщень. Примітно, що в деяких з цих будинків верхні поверхи відрізнялися навіть більш розкішною обробкою, ніж нижні парадні кімнати.

Грецький зодчий повинен був постійно контролювати фінансову сторону будівництва, що здійснювалося за його проектом. Думка зодчого бралася до уваги, прямо або побічно, при вирішенні питання про матеріальні витрати поліса на споруджуваній об'єкт. Починалося це з того, що архітектор складав докладну письмову програму будівельних робіт. У такому документі викладалася послідовність будівельних операцій, вказувалися матеріали для спорудження та методи їх обробки, розміри будівельних деталей, способи їх зчленування і наводилося багато інших вичерпних інструкцій, включаючи приписи про роботи з остаточної обробки будівлі. Будівельні проекти великих споруд були, зазвичай, складними документами. Фахівці досконало знали будівельні матеріали, їх ціни, способи обробки та призначення кожної будівельної деталі, фізичні та хімічні властивості застосовуваної сировини. Автори цих програм були кваліфікованими інтелектуалами з високим художнім і разом з тим раціональним смаком.

Будівельні роботи велися за системою підрядів, широко розповсюдженою в стародавній Греції. Організація підрядів перебувала в руках будівельних комісій. Але архітектор, якщо він і входив офіційно до складу комісії, витрачав багато часу на підготовку підрядної документації. Саме архітектор розчленовував весь процес будівництва на окремі операції, які можна було доручати різним підрядникам, що працювали незалежно один від одного. Для цього зодчий виписував з будівельної програми відповідний розділ, доповнюючи його необхідними цифрами, відомостями про способи кладки, інструменти, матеріали та сировину. В інших випадках зодчий також виготовляв модель, за якою виконували деталі споруди. Ймовірно, він надавав і необхідні креслення.

Після того як архітектор завершував підготовку робочої документації, адміністрація виставляла на торги підряди на всі частини будівництва. Між будівельною комісією і особою-наймачем укладався договір, в якому фіксувалися умови будівельного замовлення, терміни його виконання і — часто — санкції, що застосовувалися до тієї із сторін договору, яка порушить угоду.

Таким чином, стати справжнім архітектором могла лише людина, що отримала глибоку й багатосторонню освіту. Вітрувій, який працював на початку I ст. н. е., у своєму трактаті зберіг уявлення про освіту архітектора, яка була

здавна випрацювана грецькими зодчими. «Архітектор повинен бути людиною грамотною, вмілим малювальником, вивчати геометрію, всебічно знати історію, уважно слухати філософів, бути знайомим з музикою, мати уявлення про медицину, знати рішення юристів і володіти астрономією та небесними законами».

Як правило, таке навчання було доступне лише порівняно забезпеченим колам рабовласницького суспільства. До того ж, найбільші майстри, які навчали архітектурну молодь, пред'являли учням високі вимоги. Вже знаменитий архітектор Піфей, котрий працював у середині IV ст. до н. е., писав, що архітектор повинен у всіх мистецтвах і науках досягти більшого, ніж вчений, що займається тільки однією галуззю знання. У Давній Греції накопичилася низка спеціальних творів з архітектури. У III-II ст. до н. е. було створено чимало фундаментальних праць з різних галузей зодчества. На жаль, багато творів відомі лише за їх назвами. Вже в VI ст. до н. е. грецькі зодчі створили трактати про зведені ними храми. Укладачами їх були самосець Феодор, який побудував святилище Гери, та уродженець Кносса Херсифрон разом із сином Метагеном, що створили храм Артеміди в Ефесі. Надалі література з архітектури продовжувала поповнюватися. В елліністичну епоху з'явилися праці Гермогена, грека з Алабанди, який побудував на острові Теосі храм Діоніса і в Магнесіні — храм Артеміди. Це був видатний теоретик храмової архітектури іонійського ордеру, який увів принцип симетричних відстаней між колонами храму. Його роботи отримали загальне визнання.

Але тільки ґрунтовна компілятивна праця Вітрувія вважається головним джерелом грецької архітектурної думки. Відомо, що робота Вітрувія побудована не скільки на його особистому досвіді, стільки на працях зодчих Греції. Наведені Вітрувієм конкретні і теоретичні висновки еллінських зодчих дозволяють зрозуміти, яким шляхом грецькі архітектори домагалися єдності художньої, конструктивної та ідейно-утилітарної сторони своїх творінь.

Висока якість масової архітектури елліністичного часу, що дійшла до наших днів, дозволяє зробити висновок, що не тільки видатні майстри, а й пересічні грецькі архітектори були високоосвіченими фахівцями. Досягненню цього рівня допомагала система підготовки зодчих — майстер, який навчав молодь зодчому мистецтву, брав у співтовариші гідних учнів і тим самим давав їм свою рекомендацію. Молодий зодчий, домагаючись замовлення, називав своїх вчителів і створені з ними відомі споруди. Така безпосередня передача знань і майстерності від учителя до учня була, мабуть, обов'язковою умовою для того, щоб молодий спеціаліст міг іменуватися архітектором і претендувати на право будувати стіни, кораблі, храми, театри, портики та інші громадські будівлі. В епоху еллінізму така система допомагала полісам знаходити кваліфікованих



зодчих. Окрім того, нерідко архітектурна спеціальність передавалася у спадщину в одній родині.

Таким чином, роль грецьких зодчих, фахівців високої кваліфікації постійно зростала, особливо як творців засобів оборони і наступу, які забезпечували безпеку поліса. Їх знання сприяли збереженню творів архітектури класичного часу, що мало першорядне значення для стійкості давніх традицій полісної самосвідомості. Великомасштабна діяльність зодчих давала імпульс виробничому життю поліса. Разом з тим, зодчі належали до того прошарку працівників інтелектуальної праці, який був найтісніше пов'язаний з управлінським апаратом рабовласницької держави. Основні завдання архітекторів полягали в зміцненні військового, ідеологічного та культурного потенціалу грецьких республік в часи, коли найбільші політичні сили Середземномор'я вели запеклу боротьбу за те, щоб підпорядкувати незалежні землі Еллади. Для цього їм необхідно було отримати глибоку й багатосторонню освіту. Лише тоді можна було стати справжнім архітектором.

#### **Список використаних джерел**

1. Витрувий. Об архитектуре / пер. Ф. А. Петровского. Москва: Едиториал УРСС, 2003. 320 с.
2. Блаватский В. Д. Всеобщая история архитектуры. Москва: Издание Академии Архитектуры СССР, 1949. Т. 2, кн. 1. Архитектура Древней Греции. 540 с.
3. Гуревич Я. Г. История Древней Греции и Рима. Москва: Типография И. Н. Скороходова, 1894. 291 с.
4. Сбруєва А. А., Рисіна М. Ю. Історія педагогіки у схемах, картах, діаграмах. Суми, 2000. 208 с.
5. Хаммонд Н. История Древней Греции: пер. с англ. Москва: Центрполиграф, 2008. 704 с.

**Наталія Ляхман**

*студентка природничого факультету Полтавського  
національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*

(науковий керівник — кандидат історичних наук,  
асистент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Дмитренко В. І.)  
(м. Полтава)

## **ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШОГО ПОСТІЙНОГО ТЕАТРУ РОСІЙСЬКОЇ ДРАМИ «СОЛОВЦОВ»**

Одним із перших професійних театрів кінця XIX ст. був російський драматичний театр «Соловцов». Його збудовано 1898 р. на території колишньої садиби проф. Ф. Мерінга на місці ставка. У період Другої світової війни театр зруйновано, 1946 року — відновлено. У 1959-60 рр. надбудовано третій поверх, прибудовано вестибюль, змінено фасад. Втрачені деякі деталі інтер'єрів. Нині тут розташований Національний український драматичний театр ім. І. Франка.

Театр — один із характерних прикладів театральної будови кінця XIX ст., відігравав важливу роль у забудові площі. Кияни були від театру у захваті й лагідно називали його «іграшка». Задовго до 11 жовтня 1898 р. — дати відкриття театру — усі квитки були розпродані. «Урочисте відкриття театру, — писала газета «Киевлянин», — відбулося з належною урочистістю. Нема чого казати про це докладно, бо це був не спектакль у власному стилі, а видовище, розраховане переважно на зовнішню сприйнятливість емоцій глядачів» [3, с. 50].

Уже в першому сезоні у новому театрі Соловцов показав 27 п'єс вітчизняного і 9 — зарубіжного репертуару. Соловцов керував театром у 1891–1901 рр. Цей період увійшов в історію театру як «Соловцовське десятиріччя». Основне місце в репертуарі займала російська класика. Вперше в історії театру три дні підряд ішла історична трилогія О. Толстого «Смерть Іоанна Грозного», «Цар Борис», «Цар Федір».

За перше десятиліття кияни побачили 24 п'єси О. Островського. Соловцов сприяв появі у Києві п'єс Л. Толстого та А. Чехова, відкрив шлях на сцену забороненій п'єсі «Плоди освіти» Л. Толстого, отримавши дозвіл від генерал-губернатора О. Ігнат'єва. Етапною стала постановка «Влади темряви» Л. Толстого (1895 р.); через місяць після провалу «Чайки» в Петербурзі, вона з успіхом ішла у Соловцова (1896 р.).

Театр Соловцова став найкращим театром країни. В трупі працювали видатні актори: М. Глебова, Т. Чужбінов (Грінштейн), І. Киселевський,

Є. Неделін, М. Рошин-Інсаров, Л. Леонідов (Вольфензон), В. Немирович, Г. Пасхалова, О. Глама-Мещерська, М. Велізарій та ін.

Соловцов запровадив у театрі той зразковий порядок, який згодом став традиційним [4, с. 140]. Звертала на себе увагу бездоганна дисципліна, яка існувала, незважаючи на те, що Соловцов ніколи не застосовував штрафів. Репетиції і вистави починалися точно у призначений час. Запізнення на роботу були надзвичайною подією. Під час репетицій і вистав прохід через сцену був закритий, актори в репетиційних приміщеннях додержувалися абсолютної тиші. Ніхто не дозволяв собі з'явитися на сцену у верхньому одязі або шапці. Ролі роздавали заздалегідь, іноді навіть перед закінченням сезону. Генеральні репетиції провадилися в гримі, костюмах і при повному оформленні, що на той час не завжди практикувалося навіть у столичних театрах. Уважно був підібраний технічний персонал. Виготовлені в майстернях театру костюми, меблі, бутафорія вражали добротністю матеріалу і якістю виконання.

Характерною рисою Соловцова було його уважне ставлення до всіх своїх співробітників. Це сприяло створенню тієї культурної обстановки, якою прославився соловцовський театр, і створювало сприятливі умови для творчої роботи. Слово Соловцова було «твердим». Більшість акторів служила у нього, не укладаючи контрактів. Соловцовське «джентльменство» було добре відоме в театральному світі.

Позитивно характеризує Соловцова і те, як він ставився до українського театру та його діячів. На сцені соловцовського театру неодноразово відбувалися вистави українських труп, очолюваних М. Кропивницьким, М. Садовським і П. Саксаганським. У своїх спогадах вони відзначають допомогу, яку надавав Соловцов, здаючи їм театр на пільгових умовах в Києві й Одесі. Соловцов високо цінував мистецтво українських корифеїв, завжди виявляючи до них глибоку повагу [5, с. 65].

Соловцов перший у провінції почав давати спектаклі для учнів. Велика кількість квитків роздавалася безкоштовно в усі учбові заклади. Він давав щотижневі загальнодоступні спектаклі. Так, за 10 років (1891-1901 рр.), Соловцов роздав 37 370 безкоштовних квитків, дав 14 безкоштовних і 77 благодійних спектаклів, надав 40 695 крб. благодійним закладам.

Таким чином, відкриття у 1898 р. театру Соловцова ознаменувало собою важливу віху у становленні професійного театру в Києві. Про це свідчить наявність постійної професійної трупи та усталеного репертуару. Театр заповнив важливу нішу у культурному житті міста, ставши важливим центром притягання освічених культурних кіл Києва.

Після смерті Соловцова керівництво театром перейшло до М. Глебової, яка не мала здібностей організатора творчого й адміністративного життя колективу. Усі справи вона передоручила досвідченому адміністраторові

О. Крамському, який більше піклувався про матеріальне благополуччя. Художньою частиною протягом всього періоду антрепризи Глебової керував запрошений на посаду головного режисера Г. Матковський, людина консервативних поглядів і смаків. Сумлінний до педантизму, Матковський не позначався ні широтою кругозору, ні яскравою режисерською майстерністю.

В «глебовський» період соловцовський театр втратив своє становище єдиного російського драматичного театру в Києві. Глебовське керівництво тривало недовго. Воно закінчилося в жовтні 1905 р., коли Глебова, злякавшись революційних подій, відмовилася від керування. Однак, соловцовський театр усе ще зберігав свою популярність, маючи і в цей період прекрасний акторський склад, хоч і не такий стабільний, як за життя Соловцова. З нових акторів, що поповнили поріділий склад трупі, найбільшу любов киян завоювали Н. Смирнова, О. Дар'ял, Є. Лепковський і Я. Орлов-Чужбинін.

Сезон 1905–1906 рр. був останнім в антрепризі Глебової. Перед початком цього сезону вона звернулася до групи із закликом «гідно закінчити справу незабутнього Миколи Миколайовича Соловцова», проте через півтора місяця сама відмовилася вести далі справи театру і залишила трупу напризволяще.

У жовтневі дні 1905 р. актори соловцовського театру приєдналися до політичного страйку. Глебова негайно припинила видавати трупі заробітну плату. 17 жовтня було оголошено царський маніфест про «дарування» громадянських свобод. Того ж дня чорна сотня, за активною участю поліції і невтручанням властей, організувала жорстокий погром, що надовго порушив нормальне життя міста.

Театри припинили роботу. Враховуючи несприятливу обстановку, що несла театрам збитки, Глебова негайно скористалася з цього, і, як зазначалося, відмовилась від своїх зобов'язань. Поведінка її викликала вибух громадського обурення. Творчий колектив організував товариство акторів і орендував у Глебової театр на тяжких умовах. Його очолив Є. Неделін [1, с. 72].

Період роботи товариства був нетривалим — три з половиною місяці, що залишилися до кінця зимового сезону. Нормальне життя в місті відроджувалося дуже повільно, вулиці не освітлювалися, бо ліхтарі були розбиті під час погрому. Населення вечорами вважало за краще не виходити з дому.

У 1906–1911 рр. театром керував антрепренер, режисер і актор І. Дуван-Торцов. Запрошений до театру І. Дуван-Торцовим на сезон 1907-1908 рр. К. Марджанов перетворив цей сезон у театральну сенсацію, поставив велику кількість п'єс: «Три сестри» А. Чехова, «Влада темряви» і «Плоди освіти» Л. Толстого, «Джоконда» Г. д'Аннунціо, «Саломея» О. Уайльда, «Лорензаччо» А. де Мюссе, «Жінка з кинджалом» А. Шніцлера, «Весілля Зобейди» Г. Фон Гофмансталя та ін. [2, с. 13-23]. К. Марджанов — ініціатор втілення так

званої «обертової сцени» у театрі «Соловцов», що відкривало перед режисером і художником величезні постановочні можливості.

У 1911–1913 рр. театр «Соловцов» очолював актор Імператорських театрів і антрепренер М. Багров. 1917 р. театр знову очолив І. Дуван-Торцов. 5 лютого 1919 р. Київ захопили більшовики, а 15 березня декретом «Про націоналізацію театрів» театр «Соловцов» перейменовано у «Другий театр української радянської республіки ім. Леніна».

Під час перебування Києва під владою денікінців (вересень-грудень 1919 р.) театру повернуто назву «Соловцов». На початку вересня розпочалися спектаклі. Антрепренером в цей час був Д. М. фон Мевес, який прийняв антрепризу від І. Дуван-Торцова.

Після вигнання денікінців, театр відновив роботу як «Другий державний драматичний театр ім. Леніна». Директор театру — С. Варський [3, с. 57].

У 1920–1921 рр. театр працював нерегулярно через розруху в країні та фінансові труднощі. Крім того, більшовики використовували театральне приміщення для численних мітингів, зборів, лекцій, концертів.

Отже, театр Соловцова став найкращим театром країни кінця ХІХ — початку ХХ ст. завдяки майстерній грі акторів та вдало підібраному репертуарі. Соловцов перший у провінції почав давати спектаклі для учнів. Велика кількість квитків роздавалася безкоштовно у всіх учбових закладах. Він давав щотижневі загальнодоступні спектаклі. За корисну благодійну діяльність його було нагороджено орденами Св. Анни і Св. Станіслава 3-го ступеня. Зі смертю Соловцова театр втрачає свого духовного натхненника. Його спадкоємці більшу увагу приділяли рентабельності та прибутковості, що призвело до занепаду театру. Він діяв до 1921 р., але своєї величі перших років існування так і не зміг повторити.

### Список використаних джерел

1. Городиський М. П. Київський театр «Соловцов»: Нарис. Київ: Вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 123 с.
2. Дейч А. И. Голос памяти: Театральные впечатления и встречи. Москва: искусство, 1966. 375 с.
3. Рибаків М. Храм мистецтва (Про київський театр «Соловцов»). *Київська старовина*. 2007. №3. С. 49-66.
4. Смирнова Н. А. Воспоминания. Москва: Всероссийское театральное общество, 1947. 440 с.
5. Чаговець В. Життя і сцена: Нариси про майстрів театру. Київ: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. 211 с.

**Тарас Найденко**

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

(науковий керівник — доктор історичних наук,  
доцент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Лук'яненко О. В.)  
(м. Полтава)

## **ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ ВЧИТЕЛЯ У РАДЯНСЬКОМУ ПЛАКАТІ 1940–1980-х РОКІВ**

За радянської доби освітня система мала власні самобутні традиції та значні досягнення, які дозволяли сформувати унікальний культурний топос освітянського простору. Зважаючи на істотні зміни, які переживав освітній процес СРСР за час свого існування, він зазнав впливів політичних поглядів, ідеологій, соціального положення освітян. Найсильніше змінювалося світобачення, яке формувало ставлення вчителів до суспільства, самих себе, своєї професії, та навпаки: ставлення суспільства до учителя, його місця в системі та аксіологічної цінності його професії. Зміни ціннісних орієнтирів можна побачити у зміні художньої мови масового мистецтва, одним з видів якого є освітянський радянський плакат. Мистецтво, згідно з системною моделлю культури М. Кагана «Єдиний плід діяльності, який відтворює людське буття в його цілісності, що дозволяє проникнути в глибинну суть культури, яку він представляє. У мистецтві можна знайти знання і цінності, відображення реальності й ідеали» [4, с. 19]. Згідно з семіотичною теорією Ю. Лотмана, початково закладений в текст сенс піддається в ході культурного функціонування складним трансформаціям, в результаті чого відбувається «додавання» смислу [5, с. 188–191]. Плакат є особливим видом графіки, має свої принципи побудови, власний семіотичний апарат (символи, знаки, образи) та повинен впливати на глядача за допомогою мінімуму виразних засобів. Плакат за радянської доби був популярним засобом трансляції інформації, ідей та пропаганди, його ідейні властивості зазвичай превалювали над змістом та художнім оздобленням. Аналізуючи плакати, ми можемо дослідити зміни у баченні та сприйнятті образу учителя суспільством радянської доби 1940–1980-х рр.

Образ викладача та процес еволюції його образу в українських та радянських плакатах в наш час недостатньо досліджений. Цінність професії педагога та його місця в радянському соціумі вивчено більш детально, з 1960-х

значення цієї професії досліджували під час вивчення масової свідомості, ціннісних орієнтувань та процесу життєдіяльності суспільства.

Аналізовані нами плакати створювалися в різні періоди радянського часу і мали два основні компоненти — соціальний (повсякденний) та естетичний. Завдяки ним ми можемо дослідити образ педагога, що знаходиться в постійному соціальному русі та гостро реагує на соціальні зміни в статусі своєї професії, зміни в політичних поглядах суспільства та ідеології. Плакат, як один з основних засобів радянської пропаганди використовувався владою для репрезентації ідеологічних та політичних поглядів партії і вчитель на плакаті майже завжди є частиною ідеологічно-соціальної функції, яку він виконує. Вчитель є невід'ємним, неділимим складником освітнього процесу на який, в свою чергу, впливає відношення влади до освіти, умов праці та формування образу освітянина в суспільстві. Зміни у відношенні влади до освіти і вчителів відразу відбивалися в мистецтві та плакаті, зокрема. Зважаючи на те, що стати відомим художник-плакатист міг лише задовольняючи цензуру, можна дійти висновку, що переважна більшість плакатів не містила індивідуальних думок авторів, а була репрезентацією лінії партії щодо освіти в радянського просторі та вчителів як її носіїв і суб'єктів. Тому розглядати ми будемо художні та семіотичні засоби вираження, які розкривають не тільки образ вчителя як окремого індивіда, або ж групи індивідів, а образ вчителя, яким його хотіла бачити, або ж бачила партія у той, чи інший період радянської епохи.

Діяльність педагога у 1950–60-х рр. суспільством розцінюється як місія просвітництва, педагог має високий суспільний статус, «цінності професії і професіоналізму були високо значущими для молоді всіх соціально-професійних груп» [2, с. 185]. На плакаті В. Корецького та В. Гицевича «Любить родину» (1949) майже вся поверхня виконана у відтінках жовтого та помаранчевого, що зі слів Й. Гете [1, с. 10] «...показує, що жовтий колір справляє безумовно тепле враження і викликає благодушний настрій». Фігура вчителя домінує над дітьми, що розташовані по золотій спіралі та дивляться у вікно, що уособлює майбутнє. Цей плакат «кликає» нас у свою реальність, якщо прослідкувати за поглядами дітей, ми опинимося у «світлому майбутньому», яке для них є звичайним повсякденням. Вчитель — жінка, як і більшість вчителів, які зображені на плакатах радянської епохи. В центрі, домінантою слугує глобус з кордонами СРСР на ньому, він знаходиться на перехресті вертикальної горизонтальної ліній уваги плакату і без сумніву для автора саме він є причиною і єдиним виправданням існування всіх зображених персонажів. На плакаті В. Говоркова «Мой ученик!» (1948) настрої і палітра зовсім інші: плакат не має чіткої рамки і розділений по діагоналі на два частини — минуле і майбутнє. Минуле чорне, старе, але поважне і розумне, його уособлює вчитель, який є маркером поступовості у передаванні знань, вмінь та навичок молодим поколінням.

Майбутнє — біле, не визначене, за В. Кандінським білий колір — це можливість будь-якого кольору, але тут соціальним та політичним маркером є орден Героя соціалістичної праці, який відразу закріплює за персонажем учня певний соціально-культурний модус.

З кінця 1960-х — початку 1970-х років інформація стає доступнішою, а соціальна роль вчителя, як носія знань зменшується. Матеріальну складову життя освітян в цей час можна назвати скромною, молодь йде в професію все рідше, функція вчителя часто пов'язується з покликанням, а не з престижем.

Плакат В. Корецького «Честь и слава советскому учителю!» (1951) виконаний за допомогою золотої спіралі в центрі якої — соціальна відзнака на грудях вчительки. Композиція плакату — це піраміда, вписана в спіраль, фон однотонний та «прозорий», що допомагало сконцентрувати увагу на постатях дійових осіб. Цікавою є мапа СРСР на стіні, на відміну від плакату 1949 р. «Любите родину» тут зображення країни розмістили не повністю, акцентувавши увагу на Москві.

Плакат З. Праздіної «Добро пожаловать в школу!» 1955 р. віддзеркалює наступний плакат в нашому списку «Добро пожаловать!» Н. Ватоліної — вони обидва збудовані за допомогою вертикальних секторів уваги, але порядок інший: постать вчительки, дівчинка з букетом, інші діти, двері. Фон максимально нейтральний, партійної символіки не має. Активно використовується заспокійливо-оптимістичний жовтий колір. Акцент зроблено не на місці дітей в радянському суспільстві, а на процесі навчання. На цьому, та наступному плакатах на відміну від попередніх 1940-х рр. вчитель — не провідник волі партії, а простий функціонал-освітянин.

Плакат Н. Ватоліної «Добро пожаловать!» 1956 р. побудований за допомогою вертикальних секторів уваги: двері марковані «А» класом, кращим в школі, постать молодої вчительки — яка буде вчитися разом з дітьми, дівчинки-першокласниці, та інших дітей. Назву плакату можна трактувати як по відношенню до дітей, так і молодої вчительки, якщо припустити, що це її перший клас. Тло плакату не містить жодних акцентів, вони не важливі, знову використовується жовтий колір, але на відміну від інших плакатів тут як свято трактується не майбутнє дітей або необхідність копіювати досягнення вчителя заради досягнення успіху, ні, тепер сам процес навчання — свято, про що свідчать букети квітів в руках дітей, та відсутність партійної символіки.

Плакат «Освіта — надбання народу» за авторством С. Девишека, Ю. Жолудева і С. Филатова 1963 р. має певні ознаки, які тепер можна спробувати класифікувати як типові для освітянського плакату 50-60-х рр. ХХ ст. Це використання жовтого «сонячного» кольору, заради надання процесу і результату освіти оптимізму, зменшення соціальної ролі вчителя-ментора (від позбавлення його соціально значущих ознак у двох попередніх плакатах, до



зникнення постаті вчителя у цьому — постаті на плакаті можна ідентифікувати і як молодих вчителів і як старшокласників), використання солярного символізму (замість глобусу СРСР, який замінював сонце), елементи конструктивізму в дизайні плакату є виключенням, але типовою є відсутність конкретизованого фону та розмитість часово-просторових орієнтирів.

Плакат Д. Обозненка «Папа вызван в школу...» 1965 р. є карикатурою, але виконаний в масштабі плакату і лише підкреслює ті процеси, свідками яких ми стали, аналізуючи попередні плакати: на перший погляд знову домінує жовтий колір, але він змішаний з коричневим, цвітом землі, застигlosti, сталості. Постать вчителя маленька та безпомічна, він вже не на головних ролях в соціумі. Він позбавлений захисту системи, тепер він на боці батьків і саме вони встановлюють правила. Інші риси збереглися — не деталізований фон, невелика кількість деталей, вертикальна секторна композиція. Тепер плакат не кликає в свій просторовий топос, як у 1940-х рр., не кличе в реальність «нової школи», він зосереджений на соціальному та повсякденні. Навіть більше, зник позитив, та стерильність зображення.

Плакат А. Шульгана «Вчитель, товариш, наставник» 1975 р. поєднує в собі риси майже всіх розглянутих плакатів: лаконічність фону та дизайнерських засобів, мінімалізм зображення, домінування коричневого — приземленого кольору, позбавлення мрії про прекрасне майбутнє як додаткової реальності у плакаті. Відсутність золотої спіралі, пірамідальної, або секторної основи зображення — вчитель і учні тепер на одній лінії і виконані в одній кольоровій палітрі, тепер вони рівні. Але образ вчителя автор намагається врятувати соціальними нагородами та досвідом, вчитель на плакаті вже не молодий. Акцент зміщено з політичної пропаганди, до пропаганди праці, знак-інструмент навіть розмістили в руках вчителя. Він тепер не носій знань, а лише досвіду, вмінь на навичок.

Плакат В. Рибокова «За славный труд, за дело благородное, учителям спасибо всенародное!» продовжує лінію плакатів, в яких автори шукають нову іконографію образу вчителя, яка б відповідала зміні їх соціального статусу: тут використаний шаблон піраміди в розташуванні фігур дійових осіб. Це повинно підкреслювати головування вчительки, але нівелюється віком дітей, вона просто вища, а не головніша. Жовтий колір не з'явився, хоча зник і дисгармонійний коричневий, на його зміну прийшов жовто-зелений, образ зеленого у В. Кандинського — це образ застою, спокою, але при додаванні жовтого він бачить у цьому поєднанні юнацький оптимізм [6, с. 337]. На тлі розташовані фігури представників робітничих спеціальностей, тепер вчитель вчить виключно майбутніх робітників. Образу держави, глобусу, мапи, символів єдності немає. Діти дивляться не у світле майбутнє, вони дивляться на вчительку і на глядача, а

їх майбутнє вже визначене і знаходиться у них за спинами в просторі плакатного хронотопу.

З часом, у 70–80-х рр. ХХ ст. роль вчителів як вихователів «будівників комунізму» почала зводитися нанівець, вони втратили монополію на знання і тому кількість таких плакатів зменшилася, на перший план вийшли теми спорту та дитинства. Вчитель тепер — не герой, максимум друг, наставник для якого професія — це покликання, а не престижна та соціально-важлива робота, схвалювана суспільством та необхідна партії. Не зважаючи на популярність наприкінці 1970-х — на початку 1980-х рр. образу вчителя-експериментатора та новатора і зміну графічної мови плакатів, остання проаналізована нами робота «Дорогим учителям всенародное спасибо!» В. Карпова 1980 р. — умовно класичний. Не деталізоване тло з образами «вдячного населення», вчителька без чітких хронологічних маркерів, їй може буди і тридцять років і п'ятдесят, вчитель — знову функція, чий вік не важливий. Жовтий колір знову повернувся до вчительського плакату, нагорода на грудях як ознака соціального схвалення. Цей плакат виглядає застарілим на 40 років і спробою «повернутися в минуле».

На прикладах конкретних візуальних медіа-текстів радянських плакатів ми провели аналіз еволюції образу вчителя. В процесі дослідження ми з'ясували, що образ вчителя, педагога змінювався залежно від соціальних, політичних, економічних реалій. Та ці зміни дозволяють поділити еволюцію образу вчителя на етапи. Уявити, в загальному розумінні, згідно з аналізом обраних плакатів в їх хронологічних межах можна наступним чином:

- 1940-1950-ті роки: вчитель — втілення образу героя-просвітника, він жертковий, його робота — місія спасіння від жаху незнання, він є авторитетом і в суспільстві і у школі. В плакаті це підкреслено геометрією просторових рішень, просторовими та хронологічними межами зображень та використанням низки графічних кольорових кодів;

- 1960-ті роки: складніші для вчителів, як робітників сфери освіти, їх праця тепер не чудо, а просто покликання, авторитет зменшено, а діяльність зведена до виконання функції надавання освітніх послуг. Це підкреслюється втратою вчителем на плакаті соціальних нагород, зменшення політичної присутності у графічній мові та витіснення вчителя на узбіччя соціального життя, втрата захисту від держави;

- 1970-1980-ті роки: суспільство отримує велику кількість джерел, звідки можна черпати інформацію. Вчитель остаточно втрачає позицію сакрального носія знань, його праця сприймається як творчий процес, але соціальний захист від держави так і не повернувся. В плакаті це можна побачити в інклюзії знаків і символів, що повинні кодифікувати функцію вчителювання, новим кольоровим та просторовим рішенням, або взагалі — поверненням до засад жанру.

### Список використаних джерел

1. Гете І. В. Вчення про колір. Теорія пізнання. Москва: Ленанд, 2016. 200 с.
2. Грушин Б. А. Четыре жизни России в зеркале опросов общественного мнения. В 4 кн. Москва: Институт философии, 2001-2006. Книга 1. 624 с.
3. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. Харків: ХДАДМ; Колорит, 2005. 244 с.
4. Каган М. С. Філософія культури. Санкт-Петербург, 1996. 416 с.
5. Лотман Ю. М. К современному понятию текста. *Лотман Ю. М. История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2002. С. 188–191.
6. Пилюгайцева Ю. И. Теория цвета Василия Кандинского. *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. 2015. № 2. С. 337–339.
7. Сбітнева Н. Історія графічного дизайну: навч. посібн. Харків: ХДАДМ, 2014. 221 с.
8. Український радянський плакат / упор.: Б. Бутник-Сіверський, А. Кожухов. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 157 с., іл.
9. Український радянський плакат / автор вст. ст. та упор. М. О. Склярська. Київ: Мистецтво, 1971. 127 с.
10. Шевченко В. Композиція плаката: навч. посібн. Харків: ХДАДМ, 2004. 123 с.

### Ірина Новицька

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

(науковий керівник — доктор історичних наук,  
доцент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін

Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Лук'яненко О. В.)

(м. Полтава)



### «ДИЛІЯ» МИКОЛИ ПИМОНЕНКА — НАРИСИ ДО АНАЛІЗУ ПОЛОТНА

Микола Корнилович Пимоненко — український живописець, автор багатьох картин на національну українську тематику. Народився художник в передмісті Києва, в бідній міщанській родині 9 (21) березня 1862 р. Микола Пимоненко здобув початкову (мабуть, і основне) художню освіту (1876-1882) у Київській художній школі

М. І. Мурашко. Микола був одним з найталановитіших учнів школи.

Головні мотиви його жанрових полотен — це побачення, святочні ворожіння, ревності, весілля. Одна його картина, з козаком і дівчиною, називається «Ідилія». Написана картина у 1908 р., олією на полотні розміром 195×140.

На полотні ми бачимо сентиментальну сцену залицяння парубка до дівчини. Дія відбувається опівдні, хлопець одягнений в шаровари, вишиванку, плащ, на ногах у нього чоботи. Голова прикрита капелюхом, на плечі сумка, а в руках палиця. На нашу думку цей хлопець — пастух. Дівчина на його фоні виглядає яскраво. Вона пишно одягнена, з червоною стрічкою на голові, але вона боса, найімовірніше вона пасе птицю, яка знаходиться позаду. Дівчина тримає в руках квітку, яку їй подарував парубок. Між ними є симпатія, це видно по положенню голови дівчини (вона опущена). Дівчина всім своїм виглядом демонструє засоромленість.

На картині переважають теплі кольори: світло-зелений, жовтий, червоний. Риси обличчя у персонажів не зовсім чіткі, але емоції зрозуміти можна. Художник чітко зображує тіні, українське вбрання.

«Ідилія» — одна із найбільш вдалих картин на мотив побачень. Вона була виконана в останні роки життя художника. Нам ця картина нагадує п'єсу І. Котляревського «Наталка-Полтавка» і їхніх головних героїв Наталка та Петра. І ще нагадує перші побачення, прогулянки, перше кохання.

### **Список використаних джерел**

1. Говдя П. М. К. Пимоненко: Нарис життя і творчості. Київ: Вид. обр. мист. і муз. літ., 1957. 74 с.
2. Орловський В. Микола Пимоненко: альбом. Нац. худож. музей України. Хмельницький: Галерея, 2006. 192 с.

**Інна Окара**

*студентка факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*  
(науковий керівник — кандидат історичних наук, асистент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін

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

(м. Полтава)

## **ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДНЯ КВЕСТ-ЕКСКУРСІЙ**

Поняття «квест» (від англ. quest) означає пошук, питання. Цей термін використовується в міфології та літературі в значенні одного зі способів

побудови сюжету — подорож головного героя, який долаючи труднощі, досягає своєї мети (наприклад, міф про Персея, 12 подвигів Геракла або пошуки Святого Грааля Лицарями Круглого Столу).

Перші квести з'явилися в Кремнієвій долині в США в 2006 р. — там команда розробила сценарій, ґрунтуючись на творах Агати Крісті і реалізувала сюжет в реальному житті. Тепер — це один з найпопулярніших видів дозвілля.

Затребуваність квестів пояснюється тим, що вони поєднують в собі всі корисні властивості окремих ігор: загадки на логіку і кмітливість, фізичну активність, азарт і вміння працювати в команді. Це фактично можливість відчувати себе героєм комп'ютерної гри або фільму жахів в реальному житті. Тому квест сприймається в першу чергу як розвага.

Нині активно розвивається новий формат квестів, що поєднує розвагу й освіту. Йдеться про квест-екскурсії в музеях. Під час квесту історичні персонажі оживають, а нудні факти і цифри з підручників перетворюються на захоплюючу пригоду, яку можна пережити тут і зараз. У квест-екскурсіях немає гідів в традиційному розумінні, а знання засвоюються в процесі вирішення цікавих загадок. Учасники отримують можливість пройти випробування, поглянути на себе по-новому і отримати безцінний досвід. Кінцевою метою відвідувачів квест-екскурсії є запам'ятовування і засвоєння побаченого і почутого на екскурсії. Основа квесту — емоції його учасника.

В екскурсійній діяльності квест — новий рівень, який ламає стереотипи сприйняття екскурсії як процесу пасивного пізнання із домінуючою роллю екскурсовода і пасивною — екскурсантів. Квест-екскурсії — це поєднання реального та фантастичного, сприйняття екскурсійного матеріалу крізь призму часу.

Виокремлюють кілька видів квест-екскурсій:

1) за місцем проведення: в одному приміщенні (музейні), міські, заміські, міжнародні («The Amazing Race» — «Великі перегони»);

2) за видом пересування: піші, вело, мото, на Segway, автомобілі, міському транспорті;

3) за сюжетом: історичні («Скарби Подолу», «Скарби Кия»), архітектурно-містобудівні (Метро-квест), літературні (Гоголь-квест, «Шлях Олексія Турбіна», «Київ очима Проні Прокоповни та Свирида Петровича Голохвастова»), фантазійні, музейні, фотоквести.

Таким чином, новий екскурсійний продукт — квест-екскурсія поєднує екскурсію й пригоду, у процесі якої:

– реальні історичні персонажі вивчаються через вирішення цікавих загадок та ребусів;

– знайоме місто відкривається в неочікуваному ракурсі;

– учасники знайомляться з новими фактами з історії міста, сприймаючи його очима літературних героїв або крізь призму часу.

Методика розробки квест-екскурсії:

**Етап I.** Вибір теми квест-екскурсії. Розробка творчого задуму сюжету. Написання легенди.

**Етап II.** Відбір об'єктів та локацій. Підготовка завдань, екскурсійного матеріалу до кожного об'єкту або локації. Відбір методичних прийомів. Для підказок або завдань доцільно використовувати наявні меморіальні дошки, пам'ятні знаки, рельєфні панно, старовинні вензелі або латинські написи, які можна розшифрувати самостійно.

**Етап III.** Формування різних варіантів маршруту для різних команд, формування хибного маршруту (пастки).

**Етап IV.** Підготовка маршрутних листів, карт, завдань та іншої атрибутики проведення квест-екскурсії. Відбір та підготовка аніматорів (представників організатора) для роботи на локаціях.

**Етап V.** Написання сценарію квест-екскурсії.

**Етап VI.** Організація проведення квест-екскурсії:

1) Визначити вимоги до складу груп, реєстрація.

2) Зустріч із ведучим, отримання стартового завдання: пронумеровані конверти із завданнями, маршрутний лист. Учасники автомобільного квесту можуть отримувати завдання через СМС, яке відправляється всім зареєстрованим учасникам одночасно. Кожна квест-екскурсія повинна мати легенду — початок драматичного сюжету. Легенда обов'язково має відповідати історичній правді лише в тій частині, де описуються історичні події. Але може мати й фантазійне продовження (із введення вигаданого персонажу).

3) Підказки в тексті та спеціальні підказки організаторів. Екскурсія може передувати квесту (доцільна на коротких маршрутах); міні-екскурсії можуть проводити представники організатора на локаціях; екскурсійний матеріал може бути представлено у друкованому вигляді — путівниках (наприклад, в музеях). Якщо виникнуть проблеми із вирішенням завдань, можна отримати спеціальну підказку, за яку знімаються бали або час.

4) Порядок відкриття конвертів із завданнями. Слід дотримуватись нумерації при відкритті конвертів (в іншому випадку можна потрапити на хибний шлях або заплутатись). Відкриваючи конверт № 1, можна побачити, наприклад, старовинне фото екскурсійного об'єкту, прочитати про нього інформацію. Після того, як об'єкт розгадано, учасники вирушають до нього й виконують завдання. Після успішного виконання, учасники відкривають наступний конверт.

5) У Маршрутному листі фіксують точний час виконання кожного завдання, номер конверту, який було відкрито.

6) Спосіб пересування на екскурсійному маршруті (на пішохідному маршруті — тільки пішки або міським транспортом; на автомобільному — на власному автомобілі).

7) Фініш. Система оцінювання повинна мати чіткі критерії: час, правильність виконання завдання, додаткові бонусні або штрафні бали.

Отже, квест-екскурсії є сучасною інноваційною формою екскурсійної діяльності. Вона допомагає познайомитися з минулим в ігровій формі, завдяки чому стає популярною останнім часом.

### Список використаних джерел

1. Верес К. О. Інноваційні технології в екскурсійному супроводі. URL: <https://www.sworld.com.ua/konfer35/773.pdf>

2. Гаврилова О.В. Квест як проектна інтерактивна форма роботи при підготовці студентів туристичної галузі. *Молодий вчений*. 2017. № 4.2 (44.2). С.19-24.

3. Сокол Т.Г., Плиська І.І. Інноваційні способи і форми екскурсійної діяльності на ринку туристичних послуг України. *Вчені записки Університету «КРОК». Серія «Економіка»*. 2017. Вип. 47. С. 165-170.

4. Шикіна О.В. Квест-атракції як нове покоління туристичних послуг. URL: <http://dspace.oneu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/4610/1/Квест-атракції%20як%20нове%20покоління%20туристичних%20послуг.pdf>

### Сергій Рубан

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

(науковий керівник — доктор педагогічних наук,  
професор кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Кравченко Л. М.)  
(м. Полтава)

## ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ АНТИЧНОЇ ГРЕЦІЇ

Цивілізацією, у якій були сформовані й утверджені основи античної культури, була Давня Греція. Природні умови формували у світогляді давнього грека якості, які характеризують людину-хлібороба: традиційність, поклоніння землі і природі; бажання жити в мирі і спокої, обожнення природних стихій тощо. Водночас, море і мореплавство надавали грекам можливість почувати себе вільними, незалежними, відчувати свій зв'язок з іншими народами. Основою соціально-економічного і політичного життя Давньої Греції був поліс з верховним управлінням в особі народного зібрання. Поліс сприяв формуванню вільної, політично активної людини. Тут переважали колективістська мораль,

ідеали, згідно з якими людина підпорядковувала себе інтересам суспільства, не виокремлювалася з нього. Життя було організовано так, що вільний грек відчував значущість власної діяльності для розквіту полісу. Все сприяло тому, щоб людина показувала власну гідність, цінність і значущість. Суспільні відносини характеризували змагання (агон), які кожному давали змогу проявити свої якості, здібності. Люди цінувалися тоді, коли представляли інтереси полісу. Це обумовило наявність в грецькій культурі безособовості. Поліс стимулював розвиток у людях таких якостей, як доблесть, рівновага між духом і тілом. У ньому був проголошений ідеал калокагатії, досягнути якого можна завдяки вправам, освіті і вихованню. Людина жила за затвердженими суспільством нормами, водночас, шукала нових, більш досконалих форм життя, щоб більш повно втілити міру, гармонію, красу, котрі несе в собі Космос. Зміст і сутність останніх були раціонально визначені, мали наочний вираз. Все для давнього грека повинно бути зрозумілим, і мірою для всіх речей виступала людина. Антропоморфізм давньогрецької культури пов'язаний з культом людського тіла, гармонією якого вимірювали все створене.

Однією з рис античної культури було прагнення гармонії. Уособленням її був — Космос — світове ціле, абсолютна божественність, що протистоїть Хаосу. Космос це не тільки Всесвіт, а й усе те, що є ознакою ідеального, досконалого. Майстер-деміург створив його з матерії видимим, відчутним, матеріальним на кшталт живого, розумного. Як в цілому, так і у своїх проявах він є величезним тілом живої істоти. Отже, космологізм став однією з головних ознак культури античної Греції. В ній він органічно поєднаний з антропоцентризмом. Космологізм і антропоцентризм відобразилися в релігійно-міфологічній системі, що виступала основою культури. Античні боги антропоморфні, хоча залишки зооморфізму ще відчутні. Непереборної межі між людьми і богами не існувало, сполучною ланкою між ними стали герої. Був створений пантеон богів. Інтегральною основою язичницької релігії античності була міфологія. В міфологічній системі втілені уявлення людей про досконалість, розум, закон, порядок, гармонію як основу життя, про перемогу в боротьбі з нерозумним, стихійним началом. Усі міфи сповнені гуманізму, героїки, спрямовані на затвердження ідеального в повсякденному житті [1].

Особливістю античної культури є її демократичність. Вільні люди відчували рівність між собою, органічно пов'язували себе з державою, її інтереси поєднували з власними інтересами, не відділяли власного, особистого від суспільного. Закони наділяли рівними правами і обов'язками усіх вільних громадян, що сприяло їх згуртуванню, стабільності внутрішнього життя держави.



Античність пов'язана з письмовим типом культури, але на відміну від давньосхідних культур він знаходився в гармонії з усним типом. Писемність була позбавлена сакрального звучання.

Еволюція античної культури здійснювалася завдяки усвідомленій і раціонально визнаній меті. Людина розуміла й знала, що їй потрібно, чого вона прагне, всіма силами підтримувала порядок і гармонію у світі. Отже, доба античності стала часом виникнення ургійного типу культури — такої системи культури, яка формується та еволюціонує на основі свідомо, раціонально визначеної мети і шляхів її досягнення [2].

Давньогрецька культура була відкрита для спілкування з іншими культурами. У ній проявилися зв'язки з культурою Давнього Єгипту, Малої Азії, з країнами Близького Сходу.

Таким чином, головними ознакам культури античної Греції є: космологізм, антропоцентризм, відкритість, єдність раціональних та чуттєвих начал, прагнення гармонії, міри, краси як духовних ідеалів, орієнтація на новизну, агональність, колективістські орієнтири, релігійно-міфологічне підґрунтя, реалізація ідеалу калакагатії, сполучення усного та письмового типу.

#### **Список використаних джерел:**

1. Балух В. О. Історія античної цивілізації. Чернівці: Наші книги, 2007. Том 1. Стародавня Греція. 658 с.
2. Історія світової культури : навч. посібник / кер. авт. колективу Л. Т. Левчук. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 368 с.

#### **Лілія Рудецька**

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

(науковий керівник — кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри культурології та методики

викладання культурологічних дисциплін

Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка Винничук Р. В.)

(м. Полтава)

## **ЕСТЕТИЧНІ КАНОНИ ЖІНОЧНОСТІ В ПЕРВІСНІЙ КУЛЬТУРІ**

Поняття краси та прекрасного, які як слова мають спільний корінь і в естетиці інколи постають синонімами, є вихідними, найпершими категоріями естетики. Це значить, що весь зміст уявлень про естетичне так чи інакше

обертається навколо цих категорій; отже, їх вивчення вводить нас в осереддя естетики як системи наукового знання.

Красою захоплювалися в усі часи. Може, це природа, може, душа, може, приваблива зовнішність, а може любов. Ось що сказано про красу в тлумачному словнику Ушакова: термін «краса» утворено від слова «красивий». А «красивий, у свою чергу, це той, що подобається своїм зовнішнім виглядом, що вражає зір правильністю обрисів, поєднанням тонів, співвідношенням ліній» [1, с. 326].

На жаль, у сучасному суспільстві таке визначення краси стало ключовим. Телебачення та засоби масової інформації щосили пропагують свої ідеали краси. Людину перетворюють на бездумну ляльку, головні цінності якої — мати якомога кращий та дорожчий вигляд. Особливо страждає від подібного впливу молодь, копіюючи своїх телевізійних кумирів, у них формується зовсім інша система життєвих цінностей, де поняття краси обмежене лише фізичними проявами. Як мені здається, краса — це передовсім внутрішній, душевний зміст, коли людина живе в любові й гармонії з навколишнім світом і з самою собою, займається улюбленою справою, допомагає близьким, і їй не потрібне чиєсь визнання, щоб відчувати себе щасливою. Духовна краса з першого погляду не помітна. Вона проявляється в словах та вчинках людини, у її ставленні до інших. Чуйність, доброта, підтримка, терпіння, щирість — ось неповний перелік якостей, притаманних духовно красивій людині. Така людина здатна помічати красу всюди — у природі, у творах мистецтва, в посмішці дитини, в душі перехожого. Як відомо, кожна людина бачить те, що вона хоче бачити. Ми звертаємо увагу на те, що домінує в нас.

Зазвичай кажуть, що справжня краса виходить зсередини і, звичайно — це правда, що, не будучи жодному разі красивою, людина може вважатися дуже привабливою, завдяки своїм внутрішнім якостям та силі своєї особистості. Але особистість, проте, розвивається із поєднання зовнішніх рис і внутрішніх якостей. Навіть якщо хто-небудь говорить, що зовнішність не важлива, існує безліч фактів, які свідчать про протилежне.

Люди, які стверджують, що їм байдужа власна зовнішність або зовнішність інших, зазвичай є адептами протилежної точки зору. Не багатьом людям зовсім байдужа їх зовнішність. Очевидним прикладом є ставлення до волосся. Людина може стверджувати, що певна зачіска просто практична, проте його думка завжди враховує й аспект зовнішнього вигляду. Люди з густими і довгими волоссям зазвичай дуже піклуються і про форму своєї зачіски. Піклуватися про зовнішній вигляд зачіски природно для більшості людей, але уявіть, що було б, якщо б волосся могло відчувати біль. У такому випадку потрібна була б анестезія, і візит до перукаря був би настільки ж спірним, як і візит до косметичного пластичного хірурга. Іншими ознаками важливості зовнішнього вигляду є те, як ми одягаємося і прикрашаємо себе. Останнім часом

у суспільстві вважається: «Косметична пластична хірургія насправді нікому не потрібна, оскільки не має ніякого значення, як ти виглядаєш; люди повинні задовольнятися своїм природним зовнішнім виглядом». Проте жінки, наприклад, на противагу тому, що вони говорять, носять красивий, дорогий, добре зшитий одяг, прикрашають себе намистами та сережками і зі смаком роблять макіяж.

Жіноча краса — це потужна сила. Багато гарних слів написали класики про красу. Можна цитувати вислови багатьох видатних людей про красу жінки дуже довго, але ми не будемо акцентувати увагу на цьому. Наразі напишу дещо «затерті» слова про те, що тільки не потрібно жіночу красу сприймати, керуючись виключно зовнішнім виглядом. У жінки із гарною душею — завжди приваблива зовнішність. Досить часто не можливо очей відвести від жінки чи дівчини із зовсім не ідеальними рисами обличчя та пропорціями фігури.

Існують критерії цієї величезної сили — жіночої краси. Кожен народ у різні часи мав свої критерії краси. А, ми українці дуже поцінуємо красу наших землячок. Впевнено можу сказати, що більшість українців і українок вважають своїх землячок найвродливішими у світі. Блиск очей, гарна постава, доброта і ніжність — все робить жінку гарною і чарівною.

Краса і здоров'я завжди були нероздільними. Люди здавна розуміли, якщо почуваєш себе добре, значить, і виглядаєш гарно. Так, майже одночасно з появою людини виникли і засоби, які зберігають красу, що підкреслюють достоїнства і маскують недоліки, — свого роду прообраз сучасної косметики. Обличчя білили і рум'янили, підставляли під сонце або, навпаки, тримали в тіні, вискубували вій або, навпаки, наклеювали їх, малювали великі і пристрасні губи або зовсім маленькі — «сердечком», відкривали лоб і голили до п'яти сантиметрів волосся над ним або вперто ховали лоби під густими, непроникними чубчиками, обрамляли обличчя жіночними локонами або хлопців стрижками, цінували вгоровані, роздуті щоки або намагалися отримати на них загадкові ямочки і для цього виривали кутні зуби, надавали перевагу карим очам або вставляли бузкові лінзи — це дуже короткий перелік зовнішніх змін канонів краси обличчя. А щоб відповідати їм, одним з найважливіших і традиційних методів трансформації зовнішності була і є декоративна косметика, інакше кажучи, грим і макіяж. Слово «косметика» походить від грецького «kosmetike», що означає «мистецтво прикрашування».

У печерах льодовикового періоду археологами знайдена саме помада і палички для підфарбовування вій. Втім, косметикою в доісторичну епоху користувалися не з любові до чистого мистецтва. Розфарбовування обличчя різними мінеральними і рослинними барвниками носило релігійний характер. А жир тварин служив захистом від холоду і води [2, с. 739.]

Перша губна помада була виявлена під час археологічних розкопок поселень первісної людини. Склад помади майже такий ж, що й в наші дні, — суміш жиру і фарбувальної речовини

У стародавні часи прикраса тіла було пов'язано з ритуалами племені: тіла воїнів оздоблювала таким чином, щоб підкреслити їх войовничість і викликати страх у противників. Також відповідне розфарбовування служило захистом від злих духів. Естетика таких прикрас хоч і була важлива, але все-таки стояла на другому місці — головним був конкретний символ, який вказує місце людини в племінній ієрархії.

Шамани оздоблювали собі обличчя під час ритуальних церемоній, про час яких викликали духів. Малюнки були найрізноманітніші — від звірів і природних стихій до зображень богів і, власне, духів. З часом навіть жінки, які в ті часи часто перебували на нижчих щаблях племінної ієрархії, почали прикрашати своє тіло малюнками. Однак, прикрашаючи свої тіла, жінки переслідували дещо інші цілі — перш за все, вони прагнули стати більш привабливими, додатково підкресливши свою сексуальність для потенційних залицяльників. Саме з таких спроб прикрасити своє тіло почалася історія жіночого макіяжу — правда, сучасні косметичні засоби і способи їх нанесення значно відрізняються від первісних.

Макіяж повинен був підкреслювати як пашисть здоров'ям жіноче обличчя, і таким чином показувати, що за здоровою подобою криється не менш здорове тіло.

На сьогоднішній день цей вид мистецтва вкрай популярний — проводяться цілі фестивалі бодіпейтингу, на яких найкращі художники показують своє вміння перетворювати людські тіла у твори мистецтва, демонструю при цьому різні напрямки і техніки малювання.

Малюнок на шкірі — це знак роду, племені і соціального статусу, а також функціонально татуювання пов'язують з іспитом на витривалість під час ініціації та із захистом від злих духів.

Що стосується малюнків на тілі — вони носили зовсім різні функції, і не тільки серед примітивних племен. Деякі християни таким чином увічнювали на своєму тілі пам'ять про паломництво в Святу Землю, деякі просто наносили символ віри на тіло — таким чином легше розпізнати одновірців. Також татуювання несли і «наказово-повчальну» функцію — відповідні мітки часто залишали на тілах злочинців, військовополонених, засуджених. Таким чином, вони відрізнялись від суспільства, а також не давали забути події і провини, безпосередніми учасниками яких вони були. Знадобилося чимало часу, щоб популярною стала прикраса тіла з виключно естетичною функцією. Популярними стали як натуральні, м'які кольори природних мотивів, так і зображення казкових і міфологічних персонажів, таких як дракони і величезні

змії. З роками для декорування відводилося все більше місця на тілі — не використовувалися тільки обличчя, вуха, долоні рук і стопи — тіло повинне бути прикрашеним, а не знівеченим.

Бодіпейнтинг є продовженням мистецтва татуювання та макіяжу. Його прояви можуть бути абсолютно різними — від невеликих малюнків, що займають лише невелику частину тіла, до величезних декорацій, що імітують костюм, і, відповідно, займають майже все тіло людини. Сьогодні на ринку присутній величезний вибір як фарб (є й гіпоалергенні), так і способів їх нанесення — наприклад, аерографи, які також використовуються для рівномірного нанесення автозасмаги в косметичних салонах. Сам же бодіпейнтинг еволюціонував у бік боді-арту — напряму мистецтва, де об'єктом малювання для художника є тіло іншої людини — моделі [3]. Сучасний боді-арт також включає в себе елементи скульптури і фотомистецтва — майстри цього напряму показали, яким чудесним матеріалом є людське тіло.

### **Список використаних джерел**

1. Иллюстрированная энциклопедия мод / под ред. Л. Кибаловой. Прага: Артис, 1986. 320 с.
2. Косметика. *Українська мала енциклопедія*: 16 кн., 8 т. / проф. Є. Онацький та ін. К., 1960. Т. 3, кн. VI: Літери Ком — Ле. 739 с.
3. Крвавич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Пластика пізнього палеоліту на півдні Східної Європи. *Українське мистецтво*: навч. посібн.: у 3 ч. / передмова проф. В.Скотного. Львів: Світ, 2003. Ч. I. 256 с.
4. Помаранська Н. Є. Конспекти лекцій теоретичного навчання з предмету «Історія макіяжу». Київ, 2007.

### **Олена Сивовол**

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

## **СИМВОЛІКА ОБРАЗІВ У МИСТЕЦТВІ СТАРОДАВНЬОГО КИТАЮ**

Китайська культура — одна з найдавніших культур Стародавнього Сходу. Її традиції знайшли відображення у розмаїтій символіці китайського мистецтва. У китайській філософії поняття мистецтво і мистецтво життя мали тотожне

значення.

Естетика китайського мистецтва підпорядковувалася прагненням людини осягнути світ і своє місце в ньому. Людина була суперечливо багатовимірною: могла мати досвід відлюдництва й самотності і водночас усвідомлювати свою причетність до суспільних цінностей; бути здатною до естетичної споглядальності і мати бажання реалізувати себе у суспільному житті [3, с. 176].

Протягом багатьох століть мистецтво Китаю сформовано потужну систему символів, що склалася як загальнолюдське, національно специфічне й етногенетичне явище. Китайська символіка є глибоко асоціативною. Її розуміння, окрім раціонально-логічного, потребує емоційно-підсвідомого сприйняття: сутність конкретних (конечних) речей, які символізували макрокосм буття, відкривалася у його мікрокосмі, натомість пізнання цілісності світу ставало можливим через окремі предмети довкілля — дерево, квітку, тварину. Саме так виникла філософія одного з основних жанрів китайського мистецтва «квіти і птахи» з його мотивами орхідей, півоній, хризантем, метеликів, жабенят, пташок і рибок.

У мистецтві Стародавнього Китаю особливе місце належить каліграфії, поезії та живопису гохуа (розпис водяними фарбами на шовку чи паперових сувоях). Ієрогліфічна кодова система цих жанрів художньої творчості здатна відобразити найпотаємніші порухи людської душі, перетворюючи художню творчість на мистецтво життя. Логічні, причинно-наслідкові зв'язки між об'єктами китайської символіки зазвичай є незбагненими і містичними. Символіка найчастіше апелює до чуттєвого сприйняття образів, створює відповідні асоціації, спонукає до фантазії. У цьому сутність китайського символу — неможливість його тлумачити логічно [1, с. 261].

Особливу систему символів китайського живопису становлять зображення тварин, вони були оберегами, їх зображення присутні у кожному китайському будинку: на предметах побуту, малюнках, одязі тощо. Наприклад, черепаха сприймалася як символом довголіття, спокою і мудрості, витривалості і терпіння. Її зображення мало забезпечити фінансовий успіх, підтримку впливових покровителів, символізувало надію і стабільність у житті людини.

У традиційній китайській естетичній системі особливе місце належить зображенням природних об'єктів: наприклад, гілочка квітучої сливи мейхуа була символом усвідомлення складних космологічних проблем. Графічна виразність ієрогліфа існувала як самостійний вид діяльності, і як смисловий знак зображуваного тексту, і як принцип стилістичної побудови. У знаках ієрогліфічного письма прочитувалося душевне сум'яття автора або його внутрішній спокій. До традиційних символів китайського живопису належать також: п'ятиколіорові хмари, що означають радість; картини «квітів і птахів» (хуа-няо). Мова цих образів є поетично витонченою. Зокрема, орхідея

символізує ранню весну, бамбук — непохитність характеру і стійкість до труднощів, хризантема — красу осені [2].

Пейзаж «гори і води» у китайському живописі втілював основні філософські уявлення про закони світобудови (інь і ян, гори і води, землі і неба). Зображене божество (абсолютне начало дао) виконувало функції очищення і просвітлення. Ця естетична настанова зумовила метод створення картин: ніколи не писати з натури, не відображати минуше, відкидати випадкове, зосереджуватися на сутностях. Розсіяна перспектива створювала такий простір пейзажу, у якому всі його елементи сприймалися однаково як далекі або близькі. Обмеження палітри відтінками чорної туші уособлювало єдність і цілісність природи, взаємопроникнення та метаморфози двох її начал [3, с. 174–175].

Традиції китайського мистецтва, його символіка співвідносяться з ідеальними уявленнями про людину в Китайській культурі. Вони мають міцні зв'язки з основою світобудови, демонструють присутність у кожному явищі повноти буття.

### **Список використаних джерел**

1. Гаврюшенко О. Історія культури : навч. посіб. / ред. В. Шейко. Київ: Кондор, 2004. 763 с.
2. Стародавній Китай: його історія, релігія, культура. URL: <https://travel-in-time.org/uk/mandrivki-chasom/starodavniy-kitay-yogo-istoriya-religiya-kultura/>.
3. Шевнюк О. Л. Культурологія: навч. посіб. 3-тє вид., стер. Київ: Знання-Прес, 2007. 353 с.

**Галина Сінчук**

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

(науковий керівник — кандидат історичних наук,  
асистент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Дмитренко В. І.)  
(м. Полтава)

## **ЗМІНИ В ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ ЄВРОПИ ЯК НАСЛІДОК КОНТРЕФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ**

Реакцією католицької церкви на нові процеси в суспільно-політичному житті європейських країн за часів Реформації стала система заходів, що увійшла в історію під назвою Контрреформація. Її головною метою було відвоювання

втрачених папством позицій, відновлення єдності західного християнства. Отже, Контрреформація являла собою проведену католицькою церквою політику активної протидії прогресивним перетворенням у суспільно-політичному, релігійному і культурному житті європейських народів XVI-XVII ст. [2, с. 318].

Посилюючи гоніння не тільки на всі прояви релігійного інакомислення, а й на світські вияви ренесансної культури, що посягали на ніколи непорушний авторитет і духовну монополію католицизму, войовнича церква в той же час широко використовувала форми, вироблені цією культурою, для утвердження католицизму в нових реаліях.

Таким чином, Контрреформація зміцнила авторитет папства, затримала поширення протестантизму в окремих країнах, а подекуди взагалі призвела до того, що протестанти були знищені або повернулися в лоно католицької церкви [3, с. 429]. Однак, відбулися значні зміни в духовній культурі Європи. Розглянемо їх детальніше.

### **1. Видання Біблії.**

Уніфікація богослужіння і впорядкування пастирської роботи з мирянами вимагали видання авторитетного латинського тексту Святого Письма. Відповідно до постанови Тридентського Собору від 8 квітня 1546 р. було вирішено підготувати виправлене видання Вульгати. Комісія з підготовки видання, заснована папою Пієм IV, працювала повільно і неефективно. У 1569 р. папа Пій V створив нову комісію, втім, і вона не виконала поставленого завдання. Лише третя комісія під керівництвом кардинала А. Карафа, призначена папою Сикстом V, справилася з задачею. За основу був узятий текст у виданні французького гуманіста Р. Етьєна, який звіряли зі середньовічними рукописами. Папа Сикст V особисто взяв участь у виправленні Вульгати за грецькими і єврейськими текстами. Підготовлене ним видання (*Vulgata Sixtina*) було опубліковано в травні 1590 р. Папа Сикст V буллою від 1 березня 1590 р. оголосив його єдиним авторитетним для Римо-католицької Церкви. Видання містило близько ста істотних помилок, тому відразу після смерті Сикста V кардинал Роберт Беллармін скасував продаж надрукованих примірників, вказуючи на те, що настільки недосконале видання Святого Письма являє загрозу для авторитету Церкви. 5 вересня колегія кардиналів заборонила продаж видання; значна частина тиражу була викуплена і знищена.

Папа Климент VIII призначив четверту комісію з виправлення тексту Святого Писання. До її складу увійшли досвідчені фахівці — кардинали Франсиско де Толедо Еррера, Агостіно Вальєр, Федеріко Борромео, Антоніо Аджелло, бібліїст П'єр Морена. За основу взяли текст Лувенського видання 1547 р. У 1592 р. була видана нова версія латинського тексту Святого Письма (*Vulgata Clementina*). Папською буллою вона була оголошена офіційним



перекладом Біблії. Її статус у Римо-католицькій Церкві залишався незмінним до 1979 р.

## **2. Реформа календаря.**

Необхідність виправити календар диктувалася зміщенням дня весняного рівнодення по відношенню до юліанського календаря. Завданням реформаторів було повернути свято Пасхи на той час року, в який він святкувався за часів I Вселенського (Нікейського) собору і запобігти серйозним зміщенням цієї дати в майбутньому. Виправлення календаря обговорювалося в Римській курії за часів Павла III і на Тридентському Соборі 1563 р., але рішення з цього питання не було прийнято. Італійський астроном Алоїзій Лілій (Луїджі Ліліо) розробив проєкт реформи, переданий комісії кардиналів його братом Антоніо, теж астрономом. Цей проєкт був оприлюднений в 1577 р. як «Керівництво з відновлення календаря» й обговорювався астрономами й математиками. Новий календар був введений буллою Папи Римського Григорія XIII від 24 березня 1582 р. Для того щоб весняне рівнодення відповідало 21 березню, потрібно було вилучити з календаря 10 днів, тому після 4 жовтня мало настати 15 жовтня. Крім того, 14-й день місяця був приведений у відповідність з астрономічним повним місяцем. Це дозволило узгодити дати святкування Великодня з тими, що були встановлені Нікейським Собором. Було вирішено скласти нові таблиці для визначення дати Пасхи з використанням дати весняного рівнодення 21 березня за новим календарем. У зв'язку з календарною реформою були внесені зміни в літургійний рік для уніфікації циклу свят.

## **3. «Corpus iuris canonici».**

Незважаючи на те, що рішеннями Тридентського Собору реформа церковного права не була передбачена, папа Пій IV санкціонував ревізію канонічного права і створення офіційного корпусу законів. За завданням папи Римського Пія V спеціальна комісія кардиналів, каноністів і теологів в 1566–1580 рр. підготувала нову редакцію Декрета Граціана. Папа Римський Григорій XIII буллою від 1 липня 1580 р. схвалив публікацію «Corpus iuris canonici» в 3-ох томах [1, с. 278].

## **4. Релігійна культура.**

Застосування принципів Тридентської реформи в душпастирській практиці призвело до поступового перетворення релігійної культури католицького населення. Серед основних напрямів реформи була релігійна освіта мирян, поширення знань про віровчення, засноване на принципі «розуміння віри». У всіх католицьких країнах були прийняті заходи з катехизації мирян, але методи реалізації цієї програми варіювалися і не скрізь виявилися успішними.

Основою катехизаційної програми став Римський катехізис, складений з ініціативи учасників Тридентського Собору італійською мовою під наглядом

кардиналів К. Борромео і Г. Сірлето. Римський катехізис призначався для парафіяльних священиків, які повинні були керуватися ним в пастирській діяльності. Мирянам рекомендували читати катехізиси національною мовою. Серед найвідоміших катехізисів, котрі витримали багаторазові перевидання, були катехізиси єзуїтів Павла Канізія, Едмона Оже, Дієго де Ледесми. Звернення авторів-єзуїтів до жанру катехізису пояснювалося їхньою активною викладацькою, пастирською й місіонерською роботою.

За рішенням Тридентського Собору щонеділі після меси парафіяльні священики повинні були навчати дітей і підлітків основам віровчення. В Іспанії, особливо в Кастилії, де систематична релігійна освіта розвивалася з початку XVI ст. 91% городян і 74% селян знали основні молитви і Символ віри. В інших країнах — Італії, Баварії, Лотарингії, Польщі та Савойї — активно займатися катехізацією населення стали лише з середини XVII ст. [4, с. 376].

Полеміка з протестантами, літургійна реформа і прагнення уніфікувати процедуру шанування святих сприяли створенню корпусу агіографічних текстів. Антверпенський єзуїт Герберт Росвейде (1569-1629 рр.) підготував проєкт, який передбачав виявлення або реконструкцію достовірних житій, публікацію невиданих текстів і складання докладного коментаря. Обсяг роботи виявився занадто великим, і Росвейде не встиг реалізувати свій задум. Його праця була продовжена Іоанном Болландою (1596-1665 рр.) і його помічниками, які створили при єзуїтській колегії в Антверпені так зване товариство болландистів. У 1643 р. це товариство опублікувало два томи з серії «Acta Sanctorum». Після скасування ордену єзуїтів видання і вивчення агіографічних текстів продовжили кармеліти, проте їхня робота була перервана Французькою революцією. Загалом, упродовж 1643-1794 рр. було видано 53 томи житій святих.

### **5. Розвиток мистецтва**

Принципи посттридентського благочестя знайшли художнє відображення в гравюрі на міді, центром виробництва якої був Антверпен. У 1586-1650 рр. майже половина членів антверпенської гільдії Св. Луки, що об'єднувала художників, займалася виготовленням гравюр. У гравюрах поєднувалися зображення та тексти. Іконографія і тексти гравюр були одним із способів поширення ідей контрреформації серед мирян [1, с. 317].

Значна частина сюжетів картин була відповіддю на закиди протестантів. Набули поширення образи Пресвятої Діви Марії. У церкві Санта-Марія-делла-Вітторія, Пресвята Діва Марія зображена як така, що зневажає ересь — змію (фреска Дж. Д. Черріні, 1654-1656 рр.). Інша група сюжетів була пов'язана з церковними таїнствами, які відкидали протестанти. Полеміка навколо таїнства Покаяння призвела до створення полотен із зображеннями святих, які приймають сповідь. Важливе місце в іконографії займали зображення мучеників, що були особливо популярними у єзуїтів. Нові сюжети сформували іконографію

католицизму, тісно пов'язану з традиційною іконографією католицького мистецтва, успадкованою від середньовічного періоду [5, с. 217].

Таким чином, у результаті Контрреформації релігійне життя Європи стало більш динамічним та усвідомленим. Гострі богословські дебати спровокували інтелектуально-культурне відродження Європи та спричинили релігійний переворот. Якщо Реформація посилила позиції протестантів, то Контрреформація відновила авторитет папства та єпископів, зумівши вирівняти релігійно-політичне становище церкви, котрому Реформація нанесла нищівного удару.

### **Список використаних джерел**

1. Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современника. Москва: Искусство, 1989. 364 с.
2. История Европы в 8-ми томах. Москва: Наука, 1993. Т.3. 656 с.
3. История средних веков / под ред. Н. Ф. Колесниченко. Москва: Просвещение, 1986. 575 с.
4. Кривелёв И. А. История религий. Очерки в двух томах. Москва: Мысль, 1975. Т. 1. 416 с.
5. Релігієзнавчий словник / за ред. А. Колодного, Б. Лобовика. Київ: Четверта хвиля, 1996. 392 с.

### **Наталія Слізко**

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

## **«РОДИННЕ МІСЦЕ ВІДПОЧИНКУ МОЄЇ МРІЇ» — ПРОЄКТ КУЛЬТУРНОГО-ДОЗВІЛЛЕВОГО КОМПЛЕКСУ НА ПОЛТАВЩИНІ**

На Полтавщині у Гоголевому незабаром постане дозвіллевий комплекс із розлогою інфраструктурою, місцями комфортного відпочинку, фотозоною для усіх бажаючих. Можливість створити такий комплекс виникла завдяки проєкту «Родинне місце відпочинку моєї мрії», який переміг у рамках обласного

конкурсу «Бюджет участі — 2019», спрямованого на створення інфраструктурних об'єктів та культурно-дозвіллевих комплексів у Полтавській області. Авторка проєкту Наталія Слізко — майбутній культуролог, нині навчається у Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка.

Мета проєкту — популяризувати культурну спадщину Гоголівського краю, сприяти організації комфортного, змістовного дозвілля для місцевої громади та туристів– відвідувачів Національного музею-заповідника Миколи Гоголя. Завдання проєкту:

1. Збільшити потік туристів до туристичних об'єктів Головевого (музей, церковні споруди).

2. Облаштувати на території села додаткові зони та місця для комфортного відпочинку та дозвілля.

3. Створити умови для підтримки санітарного стану й естетичного вигляду ставу у селі Гоголевому (очищення берегів, ліквідація наслідків вітроломів тощо).

4. Залучити мешканців села, учнів школи та усіх бажаючих до прибирання та догляду за місцем відпочинку.

5. Виховувати у різних категорій населення потребу фізичної культури та охорони довкілля.

Місце, на якому планується організувати зону відпочинку (Гоголівський став) — віддалене від центру села і зараз знаходиться у занедбаному стані. По один бік ставу розташована екскурсійна зона музею-заповідника Миколи Гоголя, а вздовж іншого — дикорослі дерева та кущі, які псують естетичний вигляд місцевості. На кошти, відведені у рамках проєкту «Родинне місце відпочинку моєї мрії», на цьому місці заплановано облаштувати відпочинок для людей різного віку. Молодь, дорослі і діти мають отримати комфортні умови перебування на свіжому повітрі та спілкування з довкіллям. Для цього необхідно розчистити територію від сухих дерев та кущів, посадити берізки та квіти, встановити бесідки, лавочки, гойдалки, урни для сміття тощо — загалом, облаштувати територію усім необхідним. Упорядкована зона відпочинку має стати окрасою села, щоб приваблювати туристів і відпочиваючих. Зокрема, у бюджеті на реалізацію цього проєкту закладено такі видатки.

№ п/п	Найменування товарів (робіт, послуг)	Кількість, од.	Ціна за одиницю, грн.	Вартість, грн.
1	Придбання бесідок	3	30 000	90 000
2	Придбання гойдалок	3	5 000	15000
3	Придбання лавочок	6	2000	12000
4	Придбання комплекту метизів (саморізи, цвяхи, кріплення)	1	2000	2000
5	Проведення механізованих робіт (підвезення виробів з дерева, видалення чагарників, планування території )	2	5000	10000
6	Придбання сажанців берізок	20	100	2000
7	Придбання біологічного туалету	1	9000	9000
8	Придбання урн	10	300	3000
9	Придбання баку для сміття	1	4000	4000
10	Проведення будівельно-монтажних робіт (в частині, де потрібна кваліфікована робота та дотримання норм безпеки , наприклад, монтаж бесідок)	1	3000	3000
	<b>Всього:</b>	48	60400	150000
<b>Орієнтована вартість проєкту</b>				<b>150 000</b>

Загалом, «Родинне місце відпочинку моєї мрії» — це актуальний і перспективний проєкт. Окрім розв’язання проблеми культурного дозвілля для громади села й туристів, він спрямований на вирішення важливих екологічних проблем та збереження довкілля.

## Таїсія Тарасовська

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

(науковий керівник — доктор історичних наук,  
доцент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Лук'яненко О. В.)  
(м. Полтава)

### **«ВЕСЕЛКА» ДЖОРДЖА ІНЕСА ТА «ПЕКЛО» ВІЛЬЯМА-АДОЛЬФА БУГРО: ДВА ПОЛЮСИ МІСТИЧНОГО У НАРИСАХ МИСТЕЦЬКОГО АНАЛІЗУ ПОЛОТЕН**

Джордж Інеса народився 5 травня 1825 р. недалеко від Нью-Йорка. Батько не хотів сприймати те, що сину подобається мистецтво аж до того, що змусив його займатися торгівлею, але, врешті-решт, поступився, — і хлопчик вступив в нью-йоркську майстерню гравіювання географічних карт. Така початкова освіта вплинула на ранній етап творчості Інеса. Його юнацькі твори мають своєрідний «топографічний» підхід до зображення ландшафту. Відтворення абстрактно-розкішного зразка людини, точне перерахування деталей, побудована «за всіма правилами» композиція, коричневий «музейний» колорит — у всьому цьому Інеса завдячує канонам школи річки Гудзон.

Будучи глибоко релігійною людиною, Інес слідував вченню Еммануїла Сведенборга, шведського містика, який навчав, що об'єкти у матеріальному світі мають відповідність в сфері духу. Інес створював свої пейзажі так, щоб передати потойбічну присутність і вільно перебудувати природу, щоб запропонувати різні настрої або стани розуму.



Картина «Веселка» була написана у 1878-1879 рр. олійними фарбами на полотні, розміром 30x45 дюймів (40x55 дюймів у рамці). У веселці Інєс змалював природу так, щоб можна було відчутти божественну напругу. Зображений різкий контраст від бурі до появи веселки. Споглядаючи на це небо, можна точно сказати та побачити, що після темного та страшного настає прекрасне та світле. Також зображена худоба на передньому плані, а на задньому — місто. Через такий перепад контрастності зростає напруга у глядача. Твір передає на перший погляд щось прекрасне та світле, але коли починаєш вдивлятися у деталі, то напруга окутує вже все тіло разом зі страхом чогось більшого ніж те, що зображено на пейзажі, наче щось сховане за хмарами, чого не можна побачити людським оком.

Споглядаючи певний період часу можна сказати, що веселка відіграє роль божественного спасіння. Здається, що такий ефект передається завдяки кольорам, різким змінам тонів та техніці, у якій працював митець. І не дивно, бо для Інєса веселка була прикладом справжньої духовності та природним способом яскравого прояву своєї сутності.



Інше полотно — робота Вільяма Бугро «Данте і Вергілій у пеклі». Вільям-Адольф Бугро (1825–1905) — французький живописець, видатний представник салонного академізму XIX ст. Творив в основному на міфологічні, алегоричні та біблійні сюжети. Із 1876 р. він — дійсний член Академії витончених мистецтв, професор Вищої школи витончених мистецтв (1888). У 1857 р. удостоєний почесної Медалі Салону, командор ордена Почесного легіону (1885).

Картина, що привернула нашу увагу — «Данте і Вергілій у пеклі» — наразі знаходиться у музеї Орсе в Парижі. Написана олійною фарбою на полотні, вона стала однією з перших самостійних його робіт. Це велика картина (281×225 см), написана у рік прибуття до Риму. На це його надихнула постать Данте, чия поема була уподобана романтиками. Вважаємо, що задум у Бугро виник під впливом картини Делакруа на аналогічний сюжет. Тема полотна була нав'яна короткою сценою зі строфи в «Божественній комедії» Данте («Пекло», пісня XXX):

«Но ни троянский гнев, ни ярость Фив  
Свирепей не являли исступлений,  
Зверям иль людям тело изъязвив,  
Чем предо мной две бледных голых тени,  
Которые, кусая всех кругом,  
Неслись, как боров, поломавший сени.  
Одна Капоккьо в шею вгрызлась ртом  
И с ним помчалась; испуская крики,  
Он скреб о жесткий камень животом.  
Дрожа всем телом: «Это Джанни Скикки, -  
Промолвил аретинец. — Всем постыл,  
Он донимает всех, такой вот дикий» [1].

На полотні ми бачимо, як Данте разом із Вергілієм бродить по пеклу у секторі, призначеному для фальшивомонетників і фальсифікаторів. Вони зупиняються, щоб стати свідками страшного бою, нескінченної битви до смерті. Жах зображеної дії сильний. Перше, що постає перед поглядом — це звірячий та дикий укус у шию та викручування руки супротивника, при цьому падаючи на коліно. Також можемо помітити, що супротивник намагається відтягти за руде волосся свого нападника, але видно неозброєним оком — йому не вдається захиститися. Чітко видно муку та страждання по напружених м'язах рішучих, бойових осіб. Але і тут є своя краса: ідеальні та м'язисті тіла зображені в гармонійних лініях.

Написана сцена — це швидкоплинний момент, але неначе час зупинився, яскраво передається напруга і біль. Такий результат досягнуто завдяки гарно переданим емоціям на обличчях. Ця жорстока битва відбувається між двома грішними душами, обидві засуджені на вічний бій. Пекельне коло, в якому вони знаходяться, є восьмим колом, призначеним для тих, хто обманює, фальсифікує і підробляє щоб аморально або незаконно поліпшити свою долю за рахунок інших. Той, хто кусає, — Джанні Скіккі — узурпатор, який обманом прийняв образ небіжчика, щоб отримати спадок. Він був відправлений у пекло. Інший борець — алхімік і еретик на ім'я Каппоккіо. В епоху, коли ересь і алхімія були смертними гріхами, пекло було неминучим кінцевим пунктом призначення для таких осіб.

Дивлячись на ці полотна, стає зрозумілим, що на них зображено те, що недосяжно для людського розуму. Якщо на картині «Веселка» змальована божественна присутність, то це стає помітно не одразу, а коли споглядаєш роботу. Лише очистивши розум можна побачити ефект, який передав митець. Картина ж «Данте та Вергілій у пеклі» чітко передає страждання грішної душі та страхи пекла; робота дає зрозуміти, що ніхто не залишиться непокараним за свої гріхи. Поняття пекла асоціюється з сірим демоном на червоному тлі. Більшого



ефекту додають грішні душі, зображенні на задньому плані, які деруться до гори одна поперед одної у марній надії на спасіння. Велику роль відіграють кольори, якими написані картини. Робота «Веселка» виконана приємними та земними відтінками, тоді як у «Данте та Вергілій у пеклі» вони викликають напругу та насторожують. Хоча у картині присутні й пастельні відтінки, якими зображені Вергілій та Данте, те, як вони дивляться на бій, може означати, що за гріхами стежать скрізь. Можливо, тому в Салоні мало кому сподобалась робота Бугро — ніхто не хотів бачити сторону пекла, тим паче коли люди звикли до прекрасного та божественного. Джордж Іннес же здається навмисно створив роботу так, щоб люди самі дійшли до божественного. Хоча митці жили і творили в один час, але відмінність світогляду художників передають їхні полотна.

### Список використаних джерел

1. Алигьери Д. Божественная комедия. URL: <http://www.infoliolib.info/flit/dante/ad30.html>
2. Березина В. Французская живопись первой половины и середины XIX века в Эрмитаже: Научный каталог. Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 1983. 254 с.
3. George Inness. URL: <http://linesandcolors.com/2006/12/20/george-inness/>

### Аліна Тюжина

*студентка факультету технологій та дизайну Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*  
(науковий керівник — кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Винничук Р. В.)  
(м. Полтава)

## РОЗВИТОК ЕТНОФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ В УКРАЇНІ

В основі державної етнокультурної політики в Україні на сучасному етапі є соціально-економічні, етнополітичні, світоглядні засади української держави, становлення сучасних демократичних відносин, пошук оптимальних моделей трансформації українського суспільства. Особливого значення набувають ментально-психологічні, світоглядні, ціннісно-нормативні та інші духовні передумови його функціонування, об'єднуючою основою яких є культура і, зокрема, міжетнічні культурні відносини [4].

Сутність державної етнокультурної політики полягає у відродженні етнічної самосвідомості й збереженні духовної і матеріальної культури етносів, сприянні розвитку їх етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності, забезпеченні інформаційних, культурних, освітніх потреб, у створенні умов для активного включення всіх етнокультур у духовне життя суспільства [3].

В Україні багато культурно-просвітницьких організацій, що мають загальнодержавний статус. Процес їх організаційного оформлення розпочався в кінці 80-х рр. ХХ ст., і на сьогодні в Україні діє більше 30 таких об'єднань.

Фестиваль — французьке слово (прикметник від франц. *une fête* — свято), котре походить від лат. *festivus* — веселий, святковий і означає масове свято, що демонструє досягнення в галузі музики, театру, кіно, естради [4].

Фестиваль (франц. *festival*, від лат. *festivus* святковий) масове святкування, показ чи огляд досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового або кіномистецтва [2]. На думку фахівців, фестиваль є ефективною технологією, яка допомагає вирішувати художньо-естетичні, соціально-педагогічні та економічні завдання, реалізуючи особистісну, соціальну, креативну функції культури.

Етнофестивальний рух має давню історію, що пов'язана з раннім етапом традиційного суспільства, яка згодом унаслідок тривалої еволюції отримує форму культурно-мистецького явища найрізноманітніших видів і спрямувань.

Відомо, що найпершими були музичні фестивалі у Великій Британії (Лондон, 1709), пов'язані з церковною музикою. З другої половини ХVІІІ ст. фестивалі проводилися в багатьох країнах Центральної Європи, переважно в Німеччині.

Проте лише в ХХ ст. фестивалі інституалізуються як міжнародні мистецькі форуми. В 1990-х фестивальний «бум» досяг України, поширення фестивального руху в її культурному просторі за часом збігається з процесом становлення незалежної держави.

Суб'єктами створення фестивалів виступають організатори, учасники презентаційної частини та глядацька аудиторія. Етнофестивальні рухи організовуються українськими активістами і творцями. Саме фестивальні рухи розвивають сучасну автентичну українську культуру. Етнофестивалі, як правило, організовуються активними місцевими громадами за підтримки органів державної влади та місцевого самоврядування [1, с. 26].

Вперше термін «етнічний туризм» було використано у 1977 р. В. Смітом, який визначив етнічний туризм як подорожі для вивчення культури та життя рідкісних чи екзотичних народностей. На прикладі тематичних досліджень індіанців о. Сан-Блас Панами і торайя — плем'я, що живе на півдні о. Сулавесі (Індонезія) — науковець виділив такі елементи етнотуризму як знайомство з умовами побуту та змістом культових церемоній.

До списку міжнародних фестивалів, що проводяться в Україні входять: Міжнародний фестиваль «Поліське літо з фольклором», Міжнародний фестиваль «Калинове літо на Дніпрі», Міжнародний фестиваль «Етновир», Міжнародний фольклорний молодіжний фестиваль традиційної культури «Древлянські джерела» та інші.

Потреба подальшого ефективного використання історико-культурного потенціалу в українських регіонах вимагає розробки і запровадження заходів системного характеру, спрямованих на: оптимізацію етнофестивального руху із залученням все більшої кількості ініціативних місцевих територіальних громад до напрацьованих форм культурно-масових заходів; обов'язкове залучення фахівців при плануванні й проектуванні таких заходів з метою підвищення їх конкурентоздатності на національному ринку туристичного продукту; розширення форм культурномасових заходів як складової культурного туризму; підтримку об'єктів історико-культурної спадщини в належному матеріально-технічному стані, розширення можливостей їх використання зокрема з атрактивною метою [1].

#### **Список використаних джерел**

1. Авраменко О. О. Особливості інтеграції українського актуального мистецтва в європейський мистецький простір: Досвід участі Венеційського бієнале 2001–2007. *Сучасне мистецтво*: зб. наук. праць. Харків, 2007. Вип. IV. С. 25–39.
2. Грица С. Й. Ендогенна природа фольклору. *Філософська і соціологічна думка*. 1994. № 7-8. С. 62–80.
3. Фурдичко А. О. Етнофестивальний розквіт кінця ХХ — початку ХХІ ст. як неодмінна складова фольклорного руху України. *Народознавчі зошити*. 2018. №4 (142). С. 1000–1008.
4. Чернецька С. Ю. Сучасний український фольклорно-фестивальний рух: роль і місце громадських організацій у його формуванні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: збірник наукових праць / М-во культури і туризму України; Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв; Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Міленіум, 2010. Вип. 25. С. 144–151.

## **Михайло Федоровський**

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

(науковий керівник — кандидат історичних наук,  
асистент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Дмитренко В. І.)  
(м. Полтава)

### **ДІЯЛЬНІСТЬ «МАЛОГО ТЕАТРУ» ОЛЕКСАНДРА КРАМСЬКОГО**

Кінець XIX — початок XX ст. позначився в історії України процесами націотворення. Становлення будь-якої нації не можливе без становлення національної культури. У цьому контексті театр є важливою складовою культури будь-якої нації. Формування української нації відбувалося в складних історичних умовах заборони української мови, друку, літератури. За таких умов лише театральне мистецтво могло більш-менш вільно функціонувати на теренах Російської імперії. Театральні постанови з української тематики допускалися офіційною російською владою, хоча й з певними обмеженнями. Тож впродовж тривалого часу саме вони виконували роль трибуни для українців. У той же час, за відсутності телебачення, радіо, інтернету, театр відігравав роль провідника масової культури. Театральні вистави могла відвідувати порівняно значна кількість людей, а, отже, й театр своїм існуванням впливав на їхню національну свідомість.

Безперечно, одним із найважливіших центрів театральної культури цього часу стає Київ. Він перетворюється не лише на адміністративний та історичний центр українських земель, а й сприяє утвердженню його як культурної та театральної столиці України. Традиції, започатковані в ті часи, мали своє продовження і в подальші роки [1].

1 листопада 1906 р. У Києві відкрився так званий «Малий театр» О. Крамського. Він став другим, після театру Драматичного товариства, подібним закладом на головній вулиці міста [2, с. 210].

«Малий театр» Крамського не мав постійної трупі, а лише надавав свою сцену для виступів різним драматичним і музичним колективам (вітчизняним і зарубіжним), а також для сольних виступів. Це не був театр у звичному розумінні — він об'єднав великі театральні форми з малими. Тут можна було послухати оперу й оперету, побачити уривки з драматичних творів і циркових вистав, вистави театру-кабаре, фарс і гротеск, побувати на чемпіонатах французької боротьби, вокально-танцювальних, літературно-музичних і сімейних вечорах, балах, дитячих святах, прослухати цікаву лекцію,

познайомитися з новинками кіно тощо. На сцені театру звучала російська, українська, єврейська, польська, італійська, французька, японська мови. Такого закладу у Києві досі ще не було.

О. Крамської з повагою ставився до українського театру, до його акторів. Невдовзі після відкриття власного театру, він надав сцену для української трупи учня М. Кропивницького — Д. Гайдамаки (13 грудня 1906 р. — 4 січня 1907 р.). Гастролі розпочалися п'єсою «Нещасне кохання» Манька. Подальшими виставами були українські класичні п'єси: «Циганка Аза», «Наталка-Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Майська ніч», «Оце так поженихалися», «Сорочинський ярмарок» тощо.

У цьому театрі виступала також і трупа ліліпутів Coulet-Were (російська драма, комедія, оперета, жовтень 1909 р.), яка показала третій акт опери «Наталка-Полтавка» у супроводі струнного оркестру.

Давала вистави у приміщенні театру і трупа М. Генфера (1907, 1908) — один з кращих єврейських провінційних колективів. Генфер мав власні декорації, оркестр, реквізит, бутафорію. Актори поважали його за те, що він був чесним антрепренером, виконував усі свої обіцянки.

Неодноразово виступали у приміщенні театру О. Крамського польські актори і театральні колективи: трупа В. Яршевської, («Липневої ночі» С. Горчинського, «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича, «Лилля Венеда» Ю. Словацького та ін.); варшавський театр «Nowosci», варшавський Малий театр М. Гавалевича, польська оперета Ю. Мишковського, польська оперета С. Богуцького («Весела вдова» Ф. Легара, «Циганський барон» Й. Штрауса, «Продавець птахів» Целлера, «Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха, «Гейша» С. Джонса та ін.), Казимир Каминський з трупю, примадонна варшавського театру М. Ласька з трупю, Стефанія Домбровська, що танцювала босоніж (її називали «Польською Дункан») та інші.

Значне місце у театрі О. Крамського посідали сольні виступи акторів різних жанрів: М. Оленіна-д'Альгейм — російська камерна співачка, видатна виконавиця і пропагандистка творів композиторів «Нової російської школи», особливо М. Мусоргського (усі твори співачка виконувала мовою оригіналу, до кожного концерту видавала повну програму з текстами виконуваних творів у вигляді брошур, що роздавалися глядачам, 1907 р.); опереткова актриса Вікторія Кавецька; французька драматична актриса Жанна Гадінг з трупю (1907 р.); японська актриса п. Ганако з трупю (1909 р.); актриса Констанція де Лінден з трупю, італійський співак І. ді Марія (1909 р.) та багато інших [2, с. 215].

О. Крамської надавав також приміщення свого театру для публічних лекцій. Наприклад, професора Є. Анічкова — «Нові паростки російської поетичної думки» (листопад 1907 р.); «батька російської авіації» М. Жуковського — «Успіхи повітроплавання у 1908 році» (листопад 1908 р.) та

«Літальні машини тепер і у найближчому майбутньому» (листопад 1909 р.); філософа і мислителя М. Бердяєва «Знання і віра» (жовтень-листопад 1908 р.); П. Ярцева «Московський Художній театр» тощо.

О. Крамської був, очевидно, єдиним антрепренером, який часто надавав свою сцену для ранкових вокально-інструментальних концертів, що проводилися винятково для робітників.

Значне місце посідав у театрі Крамського кінематограф. Уже за два дні після відкриття театру — 3 листопада 1906 р., він відкрив у театрі кінематограф «Люкс» (пізніше перейменований на «Весь світ»). Називався він «Американський кінематограф» тому, що Крамської першим у країні почав показувати американські фільми. Сеанси відбувалися до, після і замість вистав, демонструвалися художні й документальні стрічки, кінозал часто здавався в оренду. У 1910 р. його орендувало Бельгійське Акціонерне Товариство кінематографії «Міраж» [2, с. 224].

З 3 жовтня 1910 р. театр О. Крамського став театром-кабаре «Сатирикон». У театрі ставили фарси, комедії, пародії, огляди. У його репертуарі були: «Рецензент» (пародія за Гоголем), «Російська мова» (пародія С. Чорного), «Комедія шлюбу. Або хто з ким живе» (комедія С. Юшкевича), фарси відомого театрального діяча, актора і антрепренера С. Сабурова: «Попечитель шляхетних дівчат», «Амалія і так далі», «Танок кохання», «Дивертисмент» тощо.

У лютому 1911 р. вистави у театрі Крамського було припинено, після чого у ньому до кінця року працював тільки кінематограф «Міраж» та іноді ставилися п'єси-мініатюри.

Таким чином, театр О. Крамського був протилежністю попередніх театрів, адже основну ставку у своїй діяльності робив не на постійну діючу труп, а на запрошення популярних артистів сцени. Це був єдиний подібного роду театр Києва. Тут можна було послухати оперу й оперету, побачити уривки з драматичних творів і циркових вистав, вистави театру-кабаре, фарс і гротеск, побувати на чемпіонатах французької боротьби, вокально-танцювальних, літературно-музичних і сімейних вечорах, балах, дитячих святах, прослухати цікаву лекцію, познайомитися з новинками кіно тощо. На сцені театру звучала російська, українська, єврейська, польська, італійська, французька, японська мови.

### **Список використаних джерел**

1. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм): Монографія. Київ: Гнозис, 2007. 328 с.
2. Рибаків М.О. Хрещатик відомий і невідомий: Краєзнавчі нариси. Київ: Кий, 2003. 504 с.

## **Руслан Шевченко**

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

(науковий керівник — кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін  
Полтавського національного педагогічного  
університету імені В. Г. Короленка Винничук Р. В.)  
(м. Полтава)

### **ДОЗВІЛЛЯ ЯК ОСОБЛИВІСТЬ ПРОВЕДЕННЯ ВІЛЬНОГО ЧАСУ**

Дозвілля як науковий термін походить від латинського слова «licere», що у перекладі означає «бути дозволеним», французького слова «loisir» — «вільний час» та англійського слова «leisure» — «свобода вибору дій» [3, с. 7].

Сучасні енциклопедії та довідкові видання найчастіше дозвілля і вільний час трактують як еквівалентні поняття. Дозвілля розглядається як вид діяльності, призначений задовольнити фізичні, духовні й соціальні потреби людини у вільний час. Однак, М. Каплан зауважує, що дозвілля не можна ототожнювати з вільним часом або зводити до переліку різних видів діяльності, спрямованих на відновлення сил людини, а необхідно розуміти як центральний елемент культури, який має глибокі зв'язки з іншими сферами життя (працею, сім'єю) [5, с. 192]. А, на думку С. Скляра, яку ми підтримуємо, «... вільний час є у всіх, а дозвіллям володіє не кожний» [4, с. 148].

Раціональне використання вільного часу — це об'єднання видів занять, їх активних і пасивних форм, що ефективніше впливає на особистість, розвиток її сутності, фізичної, емоційної, інтелектуальної сфер її життєдіяльності. Дозвілля як частина вільного часу, залучає людей своєю нерегламентованістю і добровільністю вибору його різних форм, демократичністю, емоційною насиченістю, можливістю поєднати в ньому фізичну й інтелектуальну діяльність, творчу і споглядальну, виробничу й ігрову. Для значної частини людей соціальні інститути дозвілля є основними джерелами соціально-культурної інтеграції й особистішої самореалізації. Однак усі ці переваги діяльності сфери дозвілля поки ще не стали надбанням, звичним атрибутом способу життя усієї молоді.

Отже, вільний час — це вільний від основної роботи час, і який використовується особистістю для задоволення своїх розумових, фізичних здібностей та соціальних потреб в залежності від рівня культури, матеріального та фізичного стану.

Вільний час українці проводять здебільшого за «пасивним дозвіллям» або на природі. Популярними є й розважальні види дозвілля, які потребують матеріальних витрат: клуби, кафе, кінотеатри. Третина присвячує вільні хвилини

своєму хобі. На вибір виду дозвілля впливають рівень освіти і матеріального благополуччя, тип поселення і регіон проживання, стать і вид зайнятості. Селяни частіше проводять час на дискотеках тому, що там це єдина розвага. Найбідніші респонденти частіше блукають вулицями. Малозабезпечена молодь жодного разу не зазначила, що відвідує концерти класичної й органної музики, виставки та вернисажі, дбає про свою зовнішність і здоров'я, фізичне й духовне вдосконалення. Матеріальний рівень впливає на вибір виду дозвілля, на формування духовної культури. Найнижчим авторитетом у молоді користуються державні культосвітні заклади.

Однак, поряд із надзвичайною різноманітністю видів та способів дозвілля існує низка проблем, що притаманна цій сфері. Вивчення тенденцій і проблем розвитку дозвільної і більш піднесеної діяльності у вільний час, шляхів подолання існуючих суперечностей у цій сфері дає можливість розвивати духовні потреби та інтереси людей і тим самим сприяти зростанню культури використання ними свого вільного часу, гуманізації і демократизації останнього.

Із сказаного випливає актуальність дослідження дозвілля молоді та проблем і тенденцій, які з ним пов'язані. З одного боку, дозвілля є необхідною складовою для нашого з вами всебічного та гармонійного розвитку. З іншого ж боку, ми бачимо, що з розвитком науково-технічного прогресу змінилася і трансформувалася сфера дозвілля, і все частіше під час дозвілля молодь втрачає здатність протистояти впливу негативним тенденціям, що сформувалися в системі молодіжного дозвілля.

Вільний час є складовою частиною організації життя суспільства і людини. Раціональне використання вільного часу — це об'єднання видів занять, їх активних і пасивних форм, що ефективніше впливає на особистість, розвиток її сутності, фізичних, емоційної, інтелектуальної сфер її життєдіяльності. Дозвілля, частина вільного (позаробочого) часу, яка залишається у людини після виконання не прикладних непрофесійних обов'язків (пересування на роботу із неї, вживання їжі та інші види побутового самообслуговування). Діяльність, що входить в сферу дозвілля умовно можна поділити на декілька взаємопов'язаних груп. До першої з них відноситься навчання, самонавчання в широкому розумінні цього слова, тобто різні форми індивідуального і колективного освоєння культури: відвідування публічно-видовищних заходів і музеїв, читання книг і періодичних видань, прослуховування радіо, перегляд телевізійних передач. Другу найбільш інтенсивно розвинену групу в структурі дозвілля представляють різні форми любительської і суспільної діяльності: самодіяльність і захоплення (хоббі), фізична культура і спорт, туризм, екскурсії тощо. Важливе місце в сфері дозвілля займає спілкування з іншими людьми: розваги з дітьми, дружні зустрічі (вдома, в кафе, на вечірках, відпочинку тощо). Частина дозвілля витрачається на пасивний відпочинок. Соціалістичне



суспільство веде боротьбу за витіснення із сфери дозвілля різних проявів «антикультури» (алкоголізму, наркоманії, антинародної думки і тощо) [1, с. 283].

За способами використання часу для дозвілля людей можна розподілити на кілька типів, жоден з яких сам по собі не існує. Перший тип представлений людьми, які прагнуть у вільний час максимально задовольнити свої духовні потреби в творчості. Другий — пов'язаний з пошуком у вільний час, насамперед, розваг. Третій тип репрезентують люди, які віддають значну частину часу своєму будинку, родині, дітям. До четвертого належать люди, які основну частину вільного часу присвячують спорту. Представників п'ятого типу можна назвати активістами. Майже весь вільний час вони віддають громадській роботі. Представники шостого типу присвячують його насамперед придбанню матеріальних благ. Сьомий тип об'єднує людей, діяльність яких має відверто виражений антигромадський характер. Восьмий тип представляють люди, які розглядають вільний час як утечу від життя [2, с. 39].

Дозвілля як частина вільного часу, залучає молодь своєю нерегламентованістю і добровільністю вибору його різних форм, демократичністю, емоційною насиченістю, можливістю поєднати в ньому фізичну й інтелектуальну діяльність, творчу і споглядальну, виробничу й ігрову. Для значної частини молодих людей соціальні інститути дозвілля є основними джерелами соціально-культурної інтеграції й особистісної самореалізації. Однак, усі ці переваги діяльності сфери дозвілля поки ще не стали надбанням, звичним атрибутом способу життя усього суспільства.

Дозвілля дає можливість сучасній людині розвивати багато сторін своєї особистості, навіть власний талант. Для цього необхідно, щоб до дозвілля вона підходила з позицій свого життєвого завдання, свого покликання — всебічно розвивати власні здібності, свідомо формувати себе.

При цьому матеріальне становище двояко відбивається на задоволенні культурних потреб — у безпосередній актуальній формі, коли певні соціальні групи в суспільстві вже володіють предметами та способами опанування культури, і в опосередкованій потенційній, коли вони лише володіють реальною можливістю придбати ці предмети й засоби. Аналіз даних, отриманих у ході дослідження, свідчить що нині найпоширенішими технічними засобами є телевізор, магнітофон та радіоприймач. Наявність у продажу широкого спектра простих у користуванні та відносно недорогих любительських фотоапаратів вплинуло на те, що цей технічний засіб не є предметом розкоти, і його має майже кожна друга молода людина незалежно від віку, статі чи освіти. Можемо спостерігати таку тенденцію, що зростання науково-технічного прогресу дедалі впливає на потребу людей у користуванні такими новітніми технічними засобами, як комп'ютер, планшет, смартфон, CD-програвач, відеокамера. І,

навпаки, такий уже досить застарілий технічний засіб, як діапроектор уже втратив свою актуальність [2, с. 36].

### **Список використаних джерел**

1. Артемов В. А. Соціальний час: проблеми вивчення. Київ.: Логос 1997. 465 с.
2. Бочелюк В. Й., Бочелюк В. А. Дозвіллезнавство: навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2006. 208 с.
3. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: Підручник. Київ: Кондор, 2005. 408 с.
4. Скляр С. Культурно-дозвіллеві практики як соціокультурне явище: концептуальні засади вивчення. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2010. № 10. С. 146-153.
5. Філімонов С. Аналіз понять «дозвілля» в сучасній та науковій літературі. *Наукові записки*. 2012. Випуск 121. С. 190-194.

**Наукове видання**

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

**Збірник матеріалів  
студентського круглого столу**

**29 квітня 2020 року**

Редактор-упорядник — *Віта Дмитренко*

*Українська мова*

*Здано до набору: 23.04.2020*

*Підписано до друку: 5.05.2020*

*Формат: 60x84/24*

*Папір офсетний. Друк офсетний.*

*Ум. друк. арк. 4,9. Вид. №1574*

*Наклад: 50 примірників*

*Віддруковано: ПНПУ імені В. Г. Короленка  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготовників  
і розповсюджувачів видавничої продукції.  
Серія ДК №3817 від 01.07.2010 р.*

