

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**ВІДОКРЕМЛЕНИЙ ПІДРОЗДІЛ
«МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІА
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ»**

II Всеукраїнська науково-практична конференція

**«СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ
РОЗВИТКУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ
НАУКИ В УКРАЇНІ»**

Збірник тез доповідей

Частина I

Миколаїв, 2016

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**ВП «МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІЯ КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І
МИСТЕЦТВ»**

II Всеукраїнська науково-практична конференція

**«СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ НАУКИ
В УКРАЇНІ»**

*Збірник тез доповідей
Частина I*

Миколаїв, 2016

УДК 930.85(477)(042.5)

ББК 71.04Укр

Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні»: Збірник тез доповідей (I частина). – Миколаїв: ВП «МФ КНУКІМ», 2016. – 263 с.

Збірник містить тези доповідей пленарного і секційних засідань науковців, практиків, аспірантів, наукових співробітників, спеціалістів, представлених на II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні»

Робочими мовами конференції є українська, російська та англійська.

Організаційний комітет не несе відповідальності за зміст наукових статей.

© ВП «МФ КНУКІМ», 2016

З М І С Т

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Великочий В.С. Іван Франко і становлення культурно-пізнавального туризму в Україні (до 160-ти річчя від дня народження)	8
Пронь Т.М. Нова програма Європейського Союзу щодо культури та креативних індустрій у країнах Східного партнерства та перспективи її реалізації в Україні	12
Чеботаєва О.М. Актуальні проблеми європейського мультикультуралізму	24
Петренко О.М. Образи, знаки і символи у творчості Лесі Українки та їх мистецько-культурна адаптація	28
Джанаєва Л.А., Никифорчак М.С. Літературно-художня спадщина Лесі Українки в образотворчому мистецтві	32

НАУКОВІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

Атланов В.В. Парк «Ліски»: історія та проблеми розвитку	35
Борко Т.М. Проблеми специфіки вищої освіти у формуванні професійної компетентності майбутніх фахівців документознавців	38
Бородіна Г.Г. Просопографічні дослідження в галузі бібліотечної справи південного регіону України (XIX – початку XX ст.)	42
Валяренко Т.А. Використання досвіду формування інструментального складу у фольклорній практиці та його застосування у практичній діяльності оркестрів та ансамблів народних інструментів України	45
Васильєва Г.Г. Народна пісня в сучасному соціокультурному просторі	50
Великочий В.С. Покуття в II – на межі і тис. до Р.Х.: штрихи до ідентифікації етнічного портрету	54
Гаврилова О.В. Батьковими стопами. Внесок Петра Франка у розбудову українського скаутського руху	57
Гарбар Г.А. Формування національної моделі культурного туризму України	61
Гритчук Г.В. Культурний туризм на Прикарпатті: стан функціонування і проблеми розвитку	65
Грищенко О.В. Перезавантаження сучасного міста: формат культурно-історичного простору	68
Гуменюк Г.М. Сакральні пам'ятки опілля у розвитку ностальгічного туризму	70
Доній В.С. Драматургія Лесі Українки крізь призму постколоніальної теорії	73
Дутчак О.І. Закордонний досвід використання історико-культурного потенціалу для розвитку етнотуризму (на прикладі Польщі та Словаччини)	76

Єрмолаєва Г.А. Сучасні тенденції підготовки фахівців галузі документознавства та інформаційної діяльності	80
Жидких О.Б. Особливості використання технік декорування костюму в роботах студентів спеціалізації «Дизайн одягу»	84
Іванов О.К. Виховання студента-гітариста на зразках класичної і сучасної музики	89
Іванова В.Л. Сучасні тенденції у виконавській інтерпретації музичних творів	91
Калініна Л.А. Документальний театр в Україні як сучасна соціокультурна практика	95
Комінарець О.В. Основні напрямки розвитку оркестрів та ансамблів народних інструментів (методичні поради керівникам самодіяльних народно-інструментальних колективів)	100
Корнюков Ю.К. Про роль фотографії у професійній підготовці графічних дизайнерів	104
Куценко А. Особливості декоративного та функціонального освітлення в урбаністичному середовищі	109
Лисенко М.С. «Ротарі» - клуб в соціально-культурному просторі міста Миколаєва	113
Макаренко О.П. Музично-творчі здобутки В.М. Підпригори в контексті розвитку художньої культури Миколаївщини	118
Макушин Ю.А. Роль самостійної роботи студента по рисунку в умовах сучасності	123
Маланюк Т.З. Іван Франко – організатор туристсько-краєзнавчих мандрівок по Галичині	129
Марцінковський І.Б. Шевченкове ім'я на борту суден з пропискою у Миколаєві	132
Мерлянов М.В. Становлення та розвиток хореографічного мистецтва на Миколаївщині	136
Мерлянова О.А. Вплив народного танцю на розвиток національного балету першої половини ХХ століття	141
Михайлик А.Г. Культура вільного часу як важлива умова духовного розвитку особистості	145
Мозговий В.Л. Культурологічні основи взаємодії суб'єктів мистецького заходу	150
Мурза О.А. Гастроли В.В.Андреева 1912-1913 годов и их роль в формировании балалаечного искусства Украины	152
Одробінський Ю.В. Особливості науково-педагогічного надбання кафедри дизайну як культурно-мистецького осередку на Півдні України	157
Орлова В.В., Оришко С.П. Система стратегічного управління діяльністю підприємств соціокультурної сфери	165
Орлова О.В. Актуальні питання лінгвокультурології	169
Піхтар О.А. Активізація музичного мислення студентів у ВП «Миколаївська філія КНУКіМ»	173

Плахотнюк В.Г. Формування етномистецького напрямку розвитку поп-культури та музичний нонконформізм другої половини ХХ ст. в Україні	179
Прокопенко Л.І. Обласна універсальна наукова бібліотека як регіональний центр краєзнавчої роботи	183
Радзецкий Ю.В. Пьеса Лопе де Веги «Учитель танцев» как энциклопедия старинной гитарной музыки и танцев XVI-XVII столетий	187
Романенко С.В. Болгарская народная коллекция и ее популяризация Николаевским областным краеведческим музеем	189
Сапак Н.В. Университетская система подготовки реставраторов-живописцев в НФ КНУКИИ как южноукраинский культурологический феномен	193
Серебрякова Т.В. Творчі світи Лесі Українки: рідкісні видання творів письменниці з фонду Миколаївської ОУНБ ім. О. Гмирьова	198
Сидоренко А.І. Бібліотечно-інформаційна освіта в Україні: сучасний стан	203
Сидоренко Т.В. Культурно-просвітницька діяльність публічних бібліотек Півдня України в контексті соціальних трансформацій кінця ХХ ст. – першого десятиліття ХХІ ст.	208
Скакунова Д.В. Проблеми впливу основних тенденцій сучасного мистецтва на розвиток особистості та формування естетичного смаку у молоді (на практиці діяльності МОХМ ім. В.В. Верещагіна)	213
Соловійов В.А. Музичний твір як продукт інтерпретаційно-виконавської діяльності	218
Сопільняк М.М. Теоретичні засади формування особистості художника-дизайнера засобами кольору та призначення живопису як виду зображувального мистецтва	221
Тригуб О.Л. Художні особливості болгарського жіночого плечового одягу на Півдні України ХІХ – початку ХХ ст.	230
Черкесова І.Г. Перспектива розвитку спеціальності «Дизайн» у ВП «МФ КНУКіМ»	235
Шеремет В.В. Іноваційні процеси у розвитку академічного народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я	244
Шикеринець В.В. Стан та перспективи розвитку культурно-пізнавального туризму	246
Шульська М.В. Особливості формування кольорового рішення інтер'єру дитячих приміщень у проектуванні дизайну середовища	249
Shuliak S.O. The integration of theory and practice as a segment of the modernization of higher library education (from experience of Separated Subdivision « Mykolaiv branch of Kyiv National University of Culture and Arts »)	255
Ярош О.В. Особливості та етапи творчого процесу художнього моделювання зачісок	257

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

В.С. ВЕЛИКОЧИЙ,

доктор історичних наук,
професор кафедри туризмознавства і
краєзнавства, директор Інституту туризму
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

ІВАН ФРАНКО І СТАНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНО- ПІЗНАВАЛЬНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ (до 160-ти річчя від дня народження)

Культурно-історичний простір існування кожної нації мусить бути наповнений знаковими постатями, з якими можна було б ідентифікувати її саму. Таким без зайвого глорифікування і натягнутості є Іван Якович Франко, 160-річчя з дня народження якого ми відзначаємо цього річ. “Вічний революціонер”, “Каменяр”, “галицький лірик” Іван Франко, без сумніву, є одним з найвидатніших українських письменників, філософів, поетів, вчених, громадських діячів. Творчість письменника стала об’єктом і предметом досліджень наукових розвідок не одного вченого. До його наукового спадку звертаються не лише філософи, філологи, мовознавці, історики, етнографи, педагоги, але навіть представники так званих природничих, точних наук. Це свідчить, насамперед, про глибину наукових пошукувань І.Франка, їх масштабність, енциклопедичність.

Як і будь-яка непересічна особистість, постать “велета духу” Івана Франка отримала чимало оцінок. Тут спостерігається навіть певна контрверсійність: від відверто глорифікаційних [1] – до скептично-іронічних, навіть цинічних. Наголосимо на тому, що такий підхід мав місце ще під час його життя, в тому числі і в середовищі української політичної, літературної, культурної еліти (до прикладу, достатньо негативну оцінку отримала вступна стаття вченого до польського перекладу його збірки “*Obrazki galicyjskie*” з вуст одного з тогочасних лідерів українського національного руху Ю.Романчука [2, С.198]).

Відомий сучасний український вчений Леонід Рудницький, перу якого належить не одне дослідження творчості поета, прослідковує еволюцію, до прикладу, Української Греко-Католицької церкви у її ставленні щодо вивчення творчості Івана Франка. “Розглядаючи хронологічно відношення провідників Церкви до Франка,- пише вчений,- можна спостерегти певне *crescendo* – зріст зацікавлення поетом зі сторони Церкви. Шептицький... є категорично проти всяких заборон займатися спадщиною І. Франка; Сліпий заохочував її

вивчати, а Гузар активно діє, перебирає ініціативу, організуючи конференцію, і робить це з почуття патріотичного обов'язку та пошани до спадщини великого, хоч і контроверсійного, поета і культурного діяча» [3, С.55].

Сьогоднішня українська наука намагається позбавитися нашарувань емоційного й ідеологічного характеру, відмовитися від “ідолопоклонства” визначним постатям, в тому числі й Франковій, показати її крізь призму історії повсякденності [4]. Однак неоціненний вклад І.Франка в українську культуру, науку, письменство, філософію не заперечував і не заперечує навіть жоден з його недоброзичливців.

Дозволимо собі зацентувати увагу й на тому, що Івана Яковича Франка слід вважати одним з фундаторів становлення культурно-пізнавального туризму в Україні, зокрема Галичині. Здійснюючи ще в ранньому дитинстві, а пізніше учнем Дрогобицької гімназії та студентом Львівського університету мандрівки Прикарпаттям і в Карпати, Іван Франко усвідомив велике науково-пізнавальне й національно-патріотично значення подорожей [5, С. 21].

Свою першу далеку мандрівку І. Франко здійснив ще у 1874 р., коли був учнем Дрогобицької гімназії. Пізніше про це “Великий Каменяр” писав: “Ця маленька мандрівка дала мені пізнати трохи більше світу й людей, ніж я знав досі” [6, с. 118].

У студентські роки І. Франко також багато мандрував. Організовував подорожі, походи, мандрівки та екскурсії. Активна участь у “Мандрівному комітеті”, що діяв при товаристві “Академічна бесіда”, спонукала його до думки про те, що краєзнавчий матеріал набуде більшої ваги в разі його систематизації та аналізу. З цією метою 1893 року він організував “Кружок етнографічно – статистичний для студіювання життя й світогляду народу”, а згодом - “Кружок для устоювання мандрівок по наших краях” [7, с. 31].

Обґрунтовуючи причини та необхідність таких мандрівок, І. Франко пише, що сучасна українська студентська та гімнастична молодь повинна наслідувати справу будителів народних душ українців Галичини – діячів “Руської трійці”, які побували в усіх закутках нашого краю, збирали фольклор, вивчали народ, його минувшину, несли струмись просвіти. Отже, на думку вченого, ці подорожі мають бути пізнавальними і для мандрівників, які повинні нести знання мешканцям краю [8, с. 22].

Відзначаючи навчально-виховну функцію мандрівництва, І. Франко привертая увагу до політики таких розвинутих країн, як Німеччина, Данія, Швеція, в яких подорожування рідним краєм було одним з важливих предметів шкільного навчання [9, с. 49].

Поряд з подорожуваннями по рідному краї, його вивченні, вчений ставив проблему розвитку туристично-краєзнавчого руху. Вивчення краєзнавства в школі на думку І. Франка, дає “змогу... знати своє найближче оточення, знати минуле і сучасне свого народу і відчутти себе живим і свідомим членом живого, свідомого і об'єднаного організму” [6, с. 116].

Усвідомлюючи унікальне значення туристсько-краєзнавчої роботи для виховання учнів, українські школи та гімназії почали впроваджувати її в

позакласний навчально-виховний процес, проводити прогулянки, мандрівки та екскурсії по рідному краю [10, с. 87].

Ідеї, висловлені Іваном Франком, набули свого продовження і розвитку у працях українських вчених наступних поколінь. Так, про велике пізнавальне значення краєзнавства у вихованні молоді вказував М. Гавдяк. Зокрема, він писав: “Пізнання природи, вглиблення в тайни її життя мусить довести, особливо молодих, до глибоких перемін у її чуттєвому наставленні до природи. Вони навчатися цінити скарби природи своєї Батьківщини, що більше, навчатися також любити і дорожити ними, як найбільшим народнім добром. Ідеї краєзнавства мусять остаточно спрямувати нас на шлях зберігання рідної природи, що є зараз одним із головних чинників освіти молоді” [9, с. 7].

Сучасний вчений, дослідник “Пласту” Б. Савчук відзначав, що “мандрівництво стало головною основою для таборування, становило цілісну систему з власною ідеологією та методикою, що мала забезпечити не лише формування, а й перевірку всіх необхідних для пластуна моральних, фахових і фізичних якостей, а також рис характеру. Для цього використовувався широкий арсенал форм та засобів: внутрішня таборова служба та обрядовість, ігри, гутірки, ватри, різного роду урочистості тощо” [11, с. 152].

На думку вченого, в системі пластового виховання мандрівництву і таборуванню, що були в тісному взаємозв'язку, надавалося надзвичайно великого значення. Вважалося, що лише з них розпочиналося справжнє пластування, бо саме вони створювали всі необхідні умови для вишколу. Мандрівка і табір – це водночас і добровільне переборення труднощів, і найкращий спосіб загартування тіла й духу, це пізнання рідного краю та наближення й злиття з природою. Вони давали усе, до чого прагнув молодечий здоровий дух, вони давали ідеальне середовище для плекання справжнього пластуна [11, с. 149].

Таким чином, творча спадщина Івана Франка в царині туристично-краєзнавчої діяльності є реальним підґрунтям для твердження про вченого, як одного з фундаторів самодіяльного й культурно-пізнавального туризму, національної туристичної діяльності загалом.

Список використаних джерел:

1. Крушельницький, А. Іван Франко (поезія) [Текст] / Антін Крушельницький. - Ляйпціг-Коломия: Галицька Накладня Якова Оренштайна в Коломійі, 1913.- 279 с.

2. Гнатюк, М. Іван Франко в українському літературному житті 90-х років XIX століття [Текст] / Михайло Гнатюк // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. редколегії Микола Литвин, упоряд. Олександр Седляр, Наталя Кобрин]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2012. – С.197-208.

3. Рудницький, Л. Іван Франко й Андрей Щептицький: до історії взаємопізнання двох велетнів духа [Текст] / Леонід Рудницький // Іван Франко - дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, Львів, 27 вересня-1 жовтня 2006 р. Vol. 1. Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008, С.54-66.
4. Грицак, Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856-1886) [Текст] / Ярослав Грицак - Київ: Критика, 2006. - 632 с.
5. Франко, П. Прогульки і таборування [Текст] / П. Франко // Шлях виховання й навчання. Кн. I. - [Б. м. : б. в.], 1937. - С. 21-24.
6. Франко, І. Галицьке краєзнавство [Текст]: Зібр. творів: у 50 т. / І. Франко. -К.: Наукова думка, 1986. - Т. 46. - Кн. 2. - С. 116-150.
7. Костриця, М. Внесок Івана Франка в розвиток географічного краєзнавства [Текст] / М. Костриця // Краєзнавство. Географія. Туризм. - 2006. - № 27-28. - С. 30-34.
8. Бейдик, О.О. Рекреаційно-туристські ресурси України : методологія та методика аналізу, термінологія, районування [Текст] / О.О. Бейдик. - К.:ВПЦ "Київ. Ун-т", 2001. – 395 с.
9. Гавдяк, М. Завдання українського краєзнавства [Текст] / М. Гавдяк // Наша Батьківщина. - Львів: [б. в.], 1997. - Ч. 1. - С. 4-9.
10. Луцький, Я. Український краєзнавчо-туристичний рух у Галичині (1830-1939 рр.) [Текст] / Я. Луцький. - Івано-Франківськ: [б. в.], 2003. - 160 с.
11. Савчук, Б. Український Пласт 1911-1933 рр. [Текст] / Б. Савчук. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1996. - 264 с.

Т. М. ПРОНЬ,

доктор історичних наук, професор,
професор кафедри соціально-
гуманітарних
дисциплін ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

НОВА ПРОГРАМА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ ЩОДО КУЛЬТУРИ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ У КРАЇНАХ СХІДНОГО ПАРТНЕРСТВА Й ПЕРСПЕКТИВИ ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЇ В УКРАЇНІ

«Культура» є однією з трьох провідних сфер діяльності та невід'ємним компонентом сталого розвитку Європейського Союзу. За потужністю впливу на суспільство її випереджають лише «політика» та «економіка». В сучасних європейських країнах у культурі вбачають каталізатора творчості та рушія змін у всіх сферах життя, важливу складову інтеграції й успішного входження ЄС у світовий ринок. Частка культури та креативних індустрій у європейській економіці становить 7% внутрішнього валового продукту з прогнозом росту до 10% щорічно; ці галузі значно швидше розвиваються, ніж сфери виробництва і послуг; демонструють кращі темпи росту та ефективне створення робочих місць (треті за величиною роботодавці в Європі, забезпечують роботою більше молоді, ніж будь-який інший сектор). Загалом у цій сфері зайнято 8,3 мільйонів громадян, а її сукупний дохід складає 558 мільярдів євро [1]. Спектр дії культури та креативних індустрій величезний. Вони підтримують стартапи, підприємництво та інновації, стимулюють інвестиції й туризм, вдосконалюють систему освіти й зміцнюють міжнародні зв'язки.

Значущість культури не можливо перебільшити. Без розвитку культури й мистецтва не може бути поступального розвитку. Вони роблять суттєвий внесок у добробут як окремих людей, так і суспільства; сприяють його згуртуванню; стимулюють участь громадян у суспільному житті, є складовою їх щастя; покращують здоров'я; допомагають встановити довіру й діалог; визначають цінності; забезпечують спадкоємність передання знань від покоління до покоління; поширюють ідею розмаїття культур і толерантності. Відзначаючи величезний вплив культури на співробітництво ООН, ЮНЕСКО та Рада Європи відводять їй центральну роль у налагодженні зовнішніх зв'язків ЄС на всіх рівнях [2].

На культуру покладається велика відповідальність, з нею пов'язуються надії на майбутнє. На цьогорічному Світовому економічному форумі «Давос-2016», який об'єднав більше 2,5 тис. лідерів у сфері культури, один із учасників зазначив: «Ми повинні навчити молодих людей прагнути досягти багато чого. Нам дуже важливо надихати дітей присвячувати свої життя вирішенню світових проблем» [3]. У реаліях сьогодення дуже цінуються фахівці з «креативним мисленням», які продукують нестандартні ідеї, вражають оригінальним підходом і рішеннями. Виходячи зі звіту вищезазначеного

форуму – креативність займає 10 місце в списку найнеобхідніших навиків для роботи в 2015 р., а до 2020 р. вона буде на 3 місці самих важливих якостей для співробітників [4].

Наведена аргументація підвищує повагу до культури широкого загалу, руйнує поверхове тлумачення її лише, як сфери для розваг. Сучасна культура – це вже не тільки традиційні сегменти, але й дизайн, радіо, ТБ, ІТ-технології. Поступово трансформується і розуміння культури, з'явилися нові поняття: екологія культури, культура бізнесу, інформаційна культура, культура Інтернету та інші.

Безумовно, почуття приналежності до сфери, що знаходиться на вістрі прогресу, ціннісне тлумачення культури і креативних індустрій Європейським Союзом посилює професійну мотивацію людей, які в ній працюють. Водночас, усвідомлене бачення українською спільнотою свого майбутнього в європейському колі народів, викликає необхідність більшої поінформованості щодо культурної політики європейського співтовариства, кращого розуміння своїх життєвих перспектив. Знання «дорожньої карти» додає впевненості та віри у власні сили. Цього прагне і Євросоюз. Величезна кількість осіб, які беруть участь у різноманітних програмах і проектах, допомагають налагодити горизонтальні комунікаційні зв'язки, поширювати інформацію про його діяльність шляхом «народної» та «культурної» дипломатії.

Усім зазначеним викликани мої міркування щодо інформаційно-аналітичної презентації нової програми Європейського Союзу з культури та креативних індустрій у країнах Східного партнерства (2015-2018 рр.). Певною мірою виконую роль посла культури, відгукуючись на заклик поширювати відповідну інформацію [5]. Кожний із Вас також може виступати з цією місією, розповідати іншим, брати участь у пропонуваніх проектах та адвокатуванні культури перед владою і суспільством.

На жаль, наукових досліджень з означеної теми у вітчизняній культурології не достатньо. Здебільшого маємо можливість ознайомитися з офіційними документами та прес-релізами заходів. Дещо торкалися цієї проблематики О. Грищенко, В. Малімон, О. Олійник, В. Солодовник, З. Широченко, Ю. Юринець. Натомість окреслене дослідницьке поле є дуже розлоге. Відповідно до заданого контексту, завдання полягає в розкритті значущості культури, всебічного її дослідження з державницької, підприємницької, соціальної та науково-практичної точок зору, подолання у свідомості громадськості попередньо нав'язаного образу. Чекає також узагальнення ініційована ЄС інформаційна кампанія: «Культура має значення...» [6]. Як на мене, культура є мостом єднання влади і громадянського суспільства та цементуючою основою інтеграційного процесу.

Перед тим як докладно поінформувати про нову програму Європейського Союзу щодо культури, хотіла б звернути увагу на три аспекти: *Перший* – використання в логотипах Київського університету культури і мистецтв та його Миколаївської філії елементу символіки ЄС вказує на ефективність менеджменту та європейську спрямованість нашого закладу освіти.

Запровадження в 90-х роках ХХ ст. відповідної символіки підтверджує, що він давно знаходиться в тренді ЄС, дотримується стандартів якості європейської освіти щодо підготовки спеціалістів для закладів культури.

Другий – прагнення українського народу до культурного простору Європи не є покликом сучасності. Це засвідчують величезна часова дистанція та видатні національні провідники. Європейські зовнішньополітичні орієнтири визначали керівники України-Руси – Володимир Великий, Ярослав Мудрий і Данило Галицький, козацької держави – Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Пилип Орлик. У ХХ ст. найбільш відомою постаттю був український учений з досвідом викладання в європейських університетах, автор близько 2 тис. друкованих праць, у тому числі фундаментальних, державний і політичний діяч, 150-ти річчя з дня народження якого ми відзначаємо у вересні ц.р., – Михайло Грушевський. За його життя була перша спроба державного утворення подібного нинішньому Євросоюзу. З огляду на набутий досвід, М. Грушевський закликав українців вчитися у країн Західної Європи, передусім США [7]. Цієї ж точки зору також дотримувалися інші визначні українські інтелектуали того часу. На разі дивно, що подекуди потрібно доводити, що український народ гідний європейської спільноти. Загальновідомо, що він обдарований інтелектуально, фізично і духовно; спромігся породити власні моральні авторитети; має власну землю, унікальну історію та багату культурно-історичну спадщину; сповідує європейські цінності.

Третій аспект – коротко висвітлити передісторію прийняття нової програми, тобто ретроспективно оглянути культурну політику ЄС від часу його утворення.

Початково Брюссель не надавав пріоритетного значення культурному аспекту в процесі об'єднання Європи. Про це не йшлося в документі, що передував новому державному утворенню («Платформа Європи», 1990 р.). Розуміння цього важливого чинника прийшло, коли загальмувала інтеграція. Один із батьків-засновників Європейського Союзу – Жан Монне, вимушений був визнати помилковою концепцію союзного утворення тільки на політичних, економічних та юридичних складових. Озираючись назад він зазначив: «якби ми мали зробити все це знову, ми почали б з культури» [8]. Культурне співробітництво стало офіційно визнаною метою діяльності ЄС у 1992 р., відповідно до ст. 128 Маастрихського договору про його утворення, що набув чинності в 1993 р. [9]. Проте, деякий час цілі Європейського Союзу щодо культури: «збереження спільної європейської культурної спадщини в сфері мов, літератури, театру, танцю, радіо і телебачення, образотворчого мистецтва, архітектури і ремесла та допомога в доступі до неї суспільства» залишалися декларативними. Незважаючи на те, що практичні підвалини культурної дипломатії було закладено ще в кінці 1960-х років федеральним канцлером Німеччини Віллі Брантом, який визначив, що зовнішньополітичний курс його держави має спиратися на три стовпи: «Політику», «Економіку» і «Культуру» [10, с. 9], а його провадження в життя привело до пом'якшення міжнародної напруженості та отримання автором ідеї Нобелівської премії (1971 р.), сучасне

концептуальне бачення лідерами ЄС ролі і місця культури вимальовувалося повільно. Вони підходили до цього питання дуже виважено.

1990-1996 роки були періодом пілотних проектів, переважно короткострокових програм, спрямованих на один із секторів. Першою поміж них була програма щодо підтримки мистецтва і культури «Калейдоскоп-1» (1990 р., зі змінами – 1991, 1994 рр.) [11]. Вона та інші проекти поклали початок низці інших. Наступна програма «Калейдоскоп-2», яка реалізовувалася впродовж 1996-1999 рр., надавала підтримку художній і культурній творчості та співробітництву (сумарний бюджет її склав 36.5 млн. євро, профінансовано 518 проектів). У 1997-1999 рр. діяла програма – «Аріан», спрямована на підтримку книговидавництва, читацької активності та перекладів (30 млн. євро, відповідно профінансовано 768 проектів). У 1997-1999 рр. – «Рафаель», згідно з якою надавалася підтримка охороні культурної спадщини (7 млн. євро, профінансовано 768 проектів) [11]. У ті роки цікаві кроки виходу з кризи за допомогою культури запропонував британський уряд на чолі з прем'єр-міністром Тоні Блером: «збільшення інвестицій і розвиток туризму» (феномен *Good Britannia*). В подальшому правовою основою впровадження програм у сфері культури стали Амстердамський договір 1997 р. (ст. 151, 167), Хартія основних прав Європейського Союзу (Ніцца, 07.12.2000 р.) та Договір про функціонування ЄС (Лісабонський договір 2009 р.) [12, с. 79-80].

Пілотні проекти та правові документи послугували підґрунтям для розробки і прийняття Радою Європою програми дій щодо культури в глобалізованому світі на початку нового тисячоліття – «Культура-2000» («Культура-1») [13], яка витримала дві редакції: «2000-2006» і «2007-2013» [14]. Вона охоплювала майже всі галузі культури, крім аудіовізуального сектора на, який поширювалася дія програми «Медіа».

З культурою також була пов'язана політика ЄС щодо освіти (включаючи вивчення мов), наукових досліджень, підтримки інформаційних та телекомунікаційних технологій, соціальної політики і регіонального розвитку. Культурна і творчі індустрії підтримувалися через фонди, програми підтримки науково-дослідних проектів та співпрацю з внутрішніми й зовнішніми партнерами. У 1993-2013 рр. діяли такі освітні програми для школярів і молоді, як: «Еразмус Мундус», «Альфа», «Темпус», «EduLink», «Жан Моне», «Леонардо да Вінчі», «Молодь для Європи», «Молодь в дії» й інші, а також Євроклуби [15].

Глобалізаційні процеси та загострення міжнародної обстановки в 2013 р. вимагали нового підходу до розвитку сфери культури. Попередня програма й освітні проекти Європейського Союзу вичерпали себе як такі. З цих причин була прийнята нова програма творчої Європи для сектору культури та креативності – «Креативна Європа» (2014-2020 рр.), що складається з двох підпрограм: «Культура» і «Медіа» [16]. Це одна з найбільших програм Європейського Союзу культурно-гуманітарного спрямування, яка надає додаткові стимули і можливості, у тому числі фінансові, для розвитку загальнонаціонального сектора культури і креативних індустрій, заохочує тісне

співробітництво між культурними інституціями різних країн регіону. Програма має бюджет 1,46 млрд. євро (не слід плутати з програмою «Горизонт-2020», що передбачає розвиток виробничих галузей, упровадження наукових розробок).

Українські організації в сфері культури і креативності також отримали можливість взяти участь у заходах в рамках цієї програми з 1 січня 2016 року. Парламент ратифікував текст угоди, укладеної 19 листопада 2015 р. уповноваженими – від уряду України – В'ячеславом Кириленком, Віце-прем'єр-міністром України – міністром культури України та від імені Європейського Союзу – Тібором Наврачіч, Членом Європейської Комісії з питань освіти, культури, молоді та спорту [17]. Фінансовий внесок України до загального бюджету ЄС для участі в підпрограмі «Культура» та міжсекторальній складовій Програми й співпраці у навчальних заходах, торговельних подіях та ярмарках, у фестивалях та заходах з розширення цільової аудиторії підпрограми «Медіа» за перший рік складає 1 євро. У подальшому сума внеску буде щорічно переглядатися [18].

Підпрограма «Культура» передбачає розвиток творчих і креативних секторів та фінансову підтримку за чотирма схемами. З огляду на спеціалізацію нашого закладу (МФ КНУКіМ) ми потрапляємо під дві з них: першу й четверту. За першою схемою йдеться про фінансування широкого спектру організацій культурного профілю, надання можливості для співробітництва в проектах у сфері міжнаціональних культур, а також творчих проектах за двома категоріями: маломасштабні проекти в сфері співробітництва (мінімум 3 партнери із 3 країн, що мають право на участь у проекті) та крупномасштабні (6 країн). Четверта схема підтримки «Європейських платформ» використовується для спільного фінансування культурних і креативних організацій та діячів культури і мистецтва через загальноєвропейські програми [16].

Деяке відхилення від заявленої теми, з мого боку, обумовлювалося необхідністю панорамного висвітлення загальної стратегії культурної політики Євросоюзу та можливостей, які вона надає, для активізації наших дій, глибшого занурення в **Нову програму ЄС щодо культури і креативних індустрій у країнах Східного партнерства, яка отримала назву «Культура і Креативність» (2015-2018 рр.)** [19].

Ця програма стала новою важливою ініціативою Європейського Союзу (за подання Польщі). Показово, що вона спрямована на підтримку культурних і креативних індустрій, збільшення їх внеску в сталий гуманітарний та економічний розвиток шести пострадянських країн: Азербайджану, Білорусії, Вірменії, Грузії, Молдови й України. На тлі масштабного переосмислення, що таке культура і яким чином її варто позицінувати на всіх рівнях суспільства, програма має допомогти країнам регіону по-новому подивитися на роль культури в ХХІ ст., презентувати її як важливу складову налагодження міжкультурного діалогу, співробітництва та розвитку культурного потенціалу. Бюджет програми складає 4,2 мільйони євро [19]. Особливістю її є те, що гранти на проекти не виділяються. ЄС має достатньо інших інструментів для стимулювання творчої діяльності.

Реалізацією програми (з липня 2015 р.) займається новоутворений на тендерній основі консорціум під керівництвом Британської Ради у партнерстві з Фондом Сорос-Молдова, Національним центром культури в Польщі і Гете-Інститутом. До основної команди виконавців ввійшли 6 координаторів від країн-учасниць (всього 220 міжнародних та місцевих фахівців-експертів із країн регіону, які періодично змінюватимуться впродовж 3 років шляхом ротації) [20]. Координатором від України обрано Наталію Шостак [21].

Програма «Культура II» для країн СхП розроблялася з врахуванням ситуації в регіоні та уроків першої програми. Вона складається з 4-х компонентів: практичні дослідження, тренінги, інформаційні кампанії, міжкультурне співробітництво *за семи темами*, а не сферами культури (управління проектом, культурне лідерство, дослідження в галузі культури, статистичні дослідження, адвокатування, фандрайзинг, розширення аудиторії, культурна журналістика та розвиток потенціалу у сфері комунікації).

Ключовий підхід організаторів до впровадження даної програми полягає в комплексному поєднанні місцевого й глобального, співпраці з різними рівнями суспільств: державними і місцевими органами влади, громадянським суспільством та комерційним сектором культури за принципом: «Ми з вами, а не для вас» [20]. Ефективна реалізація програми потребує нової стратегічної лінії поведінки. Виконавча команда пропонує країнам-учасницям відмовитися від традиційної формули «перемога-програш», натомість рекомендує дотримуватися гасла «перемога-перемога». В своїй діяльності команда керується п'ятьма принципами: 1) консультування у питанні розробки спільного бачення і стратегій виходячи з фактичних даних і національних особливостей; 2) залучення і розширення можливостей через цінності; 3) творчість, інновації і зміни; 4) толерантність, повага й примирення; 5) партнерство, обопільність у розділенні успіху [20].

Визначеними пріоритетами програми є формування загального плану дій; взаємовигідне партнерство; створення сприятливого клімату для культури; накопичення досвіду, навчання й спадкування; нарощування потенціалу креативних і культурних індустрій; просування культурних організацій Східного партнерства в європейській культурний простір; сприяння розширенню взаємодії між наукою і суспільством; допомога культурі у виході суспільств із кризи та подолання кризових явищ у культурі [22].

Програмою також передбачені різні види підтримки: проведення практичних досліджень та розвиток фактологічно обґрунтованої політики; сприяння реформам у сфері культурної політики; нарощування потенціалу культурного та креативного секторів; сприяння співпраці між громадськими та приватними гравцями, між урядом і громадою; надання інформації та можливостей для міжнародного співробітництва; підвищення обізнаності громади про роль культури; обмін знаннями та передовою практикою; розробка спільного бачення і стратегій; співробітництво «win-win»; створення сприятливого клімату для сфери культури; збір даних, навчання й інституціональна пам'ять; збільшення потенціалу культури і креативних

індустрій; залучення культури країн східного партнерства в європейське культурне середовище; використання культури в кризі [22].

З огляду на те, що багато присутніх на конференції є науковці, зазначу, що організатори програми зацікавлені в тому, щоб практичні дослідження стали базою для культурних стратегій, були зорієнтовані на результат і не втрачали актуальності відразу після завершення роботи. Важливо також підкреслити, що дослідження мають проводитися на основі «карти компетенцій», укладеної з нещодавно розробленими ЮНЕСКО індикаторами, які визнані кращими індикаторами сталого розвитку на даний момент [20].

Для реалізації програми заплановані різноманітні заходи: майстер-класи, тренінги, онлайн-курси, навчальні тури, партнерські ярмарки, розвиток лідерства у сфері культури, робочі групи, залучення місцевих та міжнародних експертів, практичні посібники, галузеві нагороди, налагодження контактів та обмін досвідом за допомогою веб-сайту, сторінки у Фейсбуці, новинні розсилки тощо [22].

Програма поширюється на такі культурні та креативні сектори, як архітектура, архіви, бібліотеки, музеї, художні ремесла, аудіовізуальне мистецтво (кіно, телебачення, відеоігри і мультимедійні продукти), матеріальна і нематеріальна культурна спадщина, дизайн, фестивалі, музика, література, перформативні мистецтва, видавнича справа, радіо та образотворчі мистецтва [1]. Насамперед ідеться про підвищення кваліфікації менеджерів, які працюють у цих сферах.

Звичайно розробники програми розуміють, що вона не є релевантною, не може зробити вагомий внесок у регіон, не стане швидким вирішенням усіх проблем і панацеєю навіть у пріоритетних сферах, однак упевнені, що інвестування в людей посприє значним змінам і розвитку, співпраці влади і громадянського суспільства. Найбільше, до чого вони прагнуть, так це віднайти спосіб, як трансформувати індивідуальну енергію у цілеспрямовану дію, здатну створити нові правила та покращити життя людей. Як зазначає менеджер Програми Генерального Директорату Європейської Комісії з питань сусідства та переговорів щодо розширення ЄС Ренаті Уцшмід: «Програма допоможе у формуванні сучасного розуміння та діалогу щодо ролі культури серед державних органів влади і ключових гравців в регіоні, а також позитивного впливу, котрий здійснюють креативні індустрії на збільшення робочих місць, розвиток малого і середнього бізнесу, роль місцевого самоврядування та участь громадян у суспільному житті» [19].

Україна стала бенефіціарієм Програми СхП «Культура II» з вересня 2015 р. Ця програма повністю відповідає національній концепції розвитку культури «Культура 2015-2025» [23]. Залучення України до неї відкриває перед українською спільнотою широкі можливості. Передусім ідеться про підвищення кваліфікації, підготовку національних кадрів, які здатні передавати знання іншим, у тому числі зарубіжним партнерам. Не випадково 2016 рік оголошено роком англійської мови в Україні. Відповідний указ підписав президент України Петро Порошенко [24]. Рішення про оголошення 2016 –

роком англійської мови було ухвалене з метою сприяння її вивченню для розширення доступу українців до світових можливостей, забезпечення інтеграції України до європейського простору та підтримки програми Go Global, яка визначає вивчення англійської мови одним із пріоритетів стратегії розвитку.

У цьому році в рамках програми будуть реалізовуватися такі заходи як: активне співробітництво з асоційованими партнерами програми культури; вдосконалення навиків 49 фахівців з усіх регіонів країни, які висловили бажання поглибити свої знання з менеджменту і маркетингу в культурній сфері, фандрейзингу та взяти участь у спеціальній програмі навчання. Списки осіб, які пройшли конкурс, уже оприлюднені. Участь у цій програмі допоможе їм вирости професійно, відкрити власні кампанії, стати фахівцями, які розуміють сучасні тренди і слідкують за тим, що відбувається в світі.

Школярі, студенти, працівники університетів, випускники та державні службовці матимуть змогу навчатися в навчальних закладах європейських країн, взяти участь в дещо оновлених та інтегрованих освітніх програмах «Еразмус+» та «Дії Марії Складовської Кюрі» [15], «eTwinning Plus» (для вчителів) [25] й інших. З бюджету ЄС зараз фінансується молодіжна співпраця з країнами-членами Європейської політики сусідства (низка проектів мобільності для молоді та молодих працівників). Цікавими є короткострокові проекти щодо участі в літніх програмах стажувань і тренінгах, а також тендерах і грантах [26]. Представництво ЄС в Україні також реалізує ряд комунікаційних та інформаційних ініціатив, які мають на меті підвищити обізнаність щодо Європейського Союзу та відносин ЄС-Україна серед широкої громадськості, через Євроклуби та інші організації, посприяти встановленню зв'язків з європейськими молодіжними громадськими організаціями, підтримці євроінтеграційних прагнень української спільноти.

Успішна реалізація нової програми СхП щодо культури і креативних індустрій створить підґрунтя для повноцінної інтеграції України у європейський культурний простір; розвитку якісної системи освіти, впровадження у формальну освіту нових методів і технік навчання, запозичених з неформальної освіти; розширення можливостей неформальної освіти: розробку фахівцями високого гатунку короткотермінових авторських курсів, які б сприяли появі нових спеціальностей і допомагали людям, що певний час не працювали або прагнуть змін, набути нової кваліфікації [27].

Поza сумніву, програма допоможе людям, які працюють в сфері культури краще реалізовувати творчі здібності, просувати креативні проекти на європейський простір, а державі по-новому подивитися на роль культури й гідно оцінити національне надбання. Щоб не втратити своє майбутнє Україна потребує саме такого підходу. Тут не можна не погодитися з міркуваннями керівника Програми ЄС і Східного партнерства «Культура і креативність» Тіма Вільямса, які зводяться до того, що «Україна має прокинутися ... У Вас є багато навиків. Ви створили країну наповнену креативними навиками і талантами в різних сферах. ... В Україні активно розвивається промисловий дизайн, музика,

фестивалі і креативні хаби. Це нові напрямки креативної індустрії. Україна повинна зосередитися на цьому. ...Креативність – це ключовий елемент в національній економічній моделі» [3]. Наголошуючи на людському капіталі Української держави, як вагомому чиннику інвестиційної привабливості, він звертає увагу на достатньо сприятливі низькі ціни та цікаві міста з потенціалом розвитку культури. Для прикладу, схвально відгукується про місто Івано-Франківськ, яке отримало фінансування на розвиток від кількох проектів ЄС за достатньо багато арт-ініціатив, які активно розвиваються. Як відомо, з цієї ж причини в березні 2016 р. місто стало майданчиком першого тренінгу для західних областей від експертів програми Східного партнерства «Культура і креативність», працівників бюро «Креативної Європи» інших країн та незалежних консультантів з креативних індустрій [28]. У цьому контексті, цілком слушною видається порада Тіма Вільямса: «Думати про Україну не тільки на національному рівні, але й регіональному» [3]. .

Не менш цінною є його ж думка про те, що Україні слід звернути увагу на свою унікальну історію, зокрема археологію: «У Вас є величезне археологічне багатство, яке ви майже не використовуєте, наприклад, скіфське золото, артефакти трипільської культури. Про них ніхто не знає в Європі, але їх цінність еквівалентна цінності гробниці Тутанхамона. Якщо говорити про туризм, то Україна ближче і безпечніше, ніж Єгипет» [3].

До важливих складових, які підвищують статус нашої країни в світі, Тім Вільямс також відносить те, що вона знаходиться на перетині багатьох історичних перехресть. Він коментує цю особливість так: «Тут є багато національностей, поглядів, ідей. Це неймовірне різноманіття слід підкреслювати. ...Українська нація – це нація різних людей, багатоголосся завдяки якому можна дотягнутися до всього світу».

Назагал досвідчений культурний експерт та консультант у галузі креативної економіки, дійшов важливого висновку: «Не варто недооцінювати роль України. Це найбільша країна в східноєвропейському регіоні і в зв'язку з кризою вона найбільш відкрита для нових напрямків, що розвиваються. Україна також одна з самих вільних в художній сфері країн, у неї гарні зв'язки та інфраструктура. Це дає можливість думати про Україну як про центр усього східноєвропейського регіону» [3].

Таким чином, цілком очевидно, що нова програма Європейського Союзу щодо культури та креативних індустрій у країнах Східного партнерства є надзвичайно корисною. Вона не тільки допомагає шести країнам регіону кардинально змінити ставлення до культури, але й висвітлює перспективний шлях розвитку України. У цьому зв'язку, наш навчальний заклад також може долучитися до цієї програми, можливо стати її контактним пунктом і посприяти не лише розвитку культури та творчості в державі, але й зміцненню партнерських відносин з європейською спільнотою.

На жаль, у межах заданого обсягу доповіді неможливо ширше висвітлити всі заходи Євросоюзу щодо культури. Для цього слід уважно переглянути інформацію на офіційних сайтах ЄС та його організацій, представництв певних

програм, а також соціальних мережах «Facebook», «Twitter», групах у мережі «Linked In» та інших сайтах.

Список використаних джерел:

1. Нуржинська, А. Стартує нова Програма ЄС для культури та креативних індустрій у країнах Східного партнерства // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://prostir.museum/ua/post/35387> – Назва з екрана.
2. Что обсуждали на Совете Европы по культуре (2015 г.) // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/article/chto-obsujdali-na-sovete-evropi-po-kuljture> – Назва з екрана.
3. Давос-2016: о чем говорили культурные лидеры // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/article/weforum-2016> – Назва з екрана.
4. «Война – время, когда культура играет главную роль». Тим Уильямс о культурном потенциале Украины // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://platfor.ma/magazine/text-sq/culture-matters/tim-williams/> – Назва з екрана.
5. Стань послом культуры – распространяй информацию о том, почему культура имеет значение // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/page/culture-matters> – Назва з екрана.
6. Європейський Союз проводить набір культурних лідерів // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.i-pro.kiev.ua/content/evropeiskii-soyuz-provodit-nabir-kulturnikh-lideriv> – Назва з екрана.
7. Малик, Я. Й. Україна у міжнародних відносинах ХХ століття. – Львів: Вид-во «Світ», 2004. – 468 с. / Я. Й. Малик // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://library.if.ua/book/10/1025.html> – Назва з екрана.
8. Беляева, Е. Е. Культурная интеграция как основная стратегия культурной политики Европейского союза: дисс... канд. культурологии: спец. 24.00.01 «Культура. Наука. Просвещение» / Е. Е. Беляева. – М., 2011. – 158 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/kulturnaya-integratsiya-kak-osnovnaya-strategiya-kulturnoi-politiki-evropeiskogo-soyuza> – Назва з екрана.
9. Договор о Европейском Союзе (Маастрихт, 7 февраля 1992 года // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://eulaw.ru/treaties/teu> – Назва з екрана.
10. Международная культурная политика Германии и Великобритании на рубеже тысячелетия // Панорама культурной жизни зарубежных стран. Информ. сб. – Вып. 10. – М.: Изд. РГБ, 2000. – С. 9-12.
11. Культура в Европейському Союзі // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki> – Назва з екрана.
12. Юринець, Ю. Л. Актуальні питання гарантування культурних прав громадян у контексті імплементації Угоди про асоціацію з ЄС / Ю. Л. Юринець // Юридичний вісник. – № 3 (32). – 2014. – С. 79-84.

13. Европейский Союз: Программа культуры – 2000 // Панорама культурной жизни зарубежных стран. Информ. сб. – Вып. 10. – М.: Изд. РГБ, 2000. – С. 7-9.

14. Программа «Культура 2007-2013» // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rus-eu-culture.ru/591/592/> – Назва з екрана.

15. Програми ЄС для молоді [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://eeas.europa.eu/delegations/ukraine/projects/youth/erasmus_plus_msca_uk.htm – Назва з екрана.

16. Креативная Европа // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/publishing/creative-europe> – Назва з екрана.

17. Угода між Урядом України та Європейською Комісією про участь України у програмі «Креативна Європа»: програма Європейського Союзу для сектору культури та креативності, і про співробітництво між Україною та Європейським Союзом у підпрограмі «Медіа» програми «Креативна Європа» // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://prostir.museum/ua/post/35387> – Назва з екрана.

18. Верховна Рада України ухвалила Закон «Про ратифікацію Угоди про участь України у програмі «Креативна Європа» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dailyviv.com/news/kultura/ukrayinu-vzlyaly-v-kulturnu-ievropu-zadyn-ievro-27943> – Назва з екрана.

19. Нова Програма Європейського Союзу для культури та креативних індустрій у країнах Східного партнерства розпочинає свою діяльність // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://prostir.museum/ua/post/35387> – Назва з екрана.

20. Скоро начнет свою работу новая Программа Европейского Союза и региона Восточного партнерства по культуре 2015-2018 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.tric.info/topic.php?tid=8049> – Назва з екрана.

21. Шостак, Н. «Культура создает значения и смыслы» // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/article/natalia-shostak> – Назва з екрана.

22. Програма ЄС та Східного партнерства «Культура і креативність» // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.culturepartnership.eu/ua/page/about> – Назва з екрана.

23. Культура-2025. Платформа для змін // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://culture2025.org.ua/> – Назва з екрана.

24. [Новини освіти в Україні](#). 2016 рік оголошено роком англійської мови в Україні // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://osvita.ua/news/48541/> – Назва з екрана.

25. Європейська освітня програма eTwinning Plus запрошує до участі українських вчителів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://pr.meta.ua/read/49534> – Назва з екрана.

26. Apply Now: Резиденции, гранты и другие актуальные возможности в сфере культуры // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/article/apply-now> – Назва з екрана.

27. Платонова, А. Неформальна освіта в культурі: довгострокові внески з високими відсотками / Українська правда. – 29.03.2016 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/culture/2016/03/29/209983/> – Назва з екрана.

28. Тренінг з культури «Креативна Європа» стартує в Івано-Франківську [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kurs.if.ua/news/trening_z_kultury_kreatyvna_yevropa_startuie_v_ivanofrankivsku_35379.html – Назва з екрана.

О.М. ЧЕБОТАЄВА,

кандидат історичних наук, доцент,
завідувач кафедри культурно-дозвілдової
діяльності ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ

Одним з найсуттєвіших факторів економічного зростання Європи в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. стала її **імміграційна політика, заснована на принципі мультикультуралізму**. В широкому сенсі слова **мультикультуралізм означає сукупність політичних практик, спрямованих на управління культурною багатоманітністю** [5, с. 58; 6]. В європейському варіанті це виявилось у створенні європейськими державами максимально сприятливих умов для збереження культурної ідентичності іммігрантів. Останніми виступали і виступають переважно вихідці з країн Північної Африки, Близького Сходу, Передньої, Центральної та Південної Азії, тобто колишніх колоній, які Британія і Франція звикли розглядати як свій власний історичний простір, незважаючи на суттєві релігійно-культурні відмінності. Так само й Німеччина звикла сприймати турків як своїх постійних політичних партнерів.

Зацікавлені в подоланні наслідків депопуляції населення через трагічні втрати часів Другої світової війни, а потім – через різке скорочення народжуваності в останні десятиліття ХХ ст., європейські уряди вжили заходів щодо збільшення робочих ресурсів своїх країн, стимулюючи приплив трудових мігрантів двома своїми мультикультурними зобов'язаннями:

- 1) забезпечити однаковий рівень життя для етнічних меншин і для решти населення країни;
- 2) забезпечити меншинам можливість вільного вибору між своєю етнічною ідентичністю та європейською культурною ідентичністю.

В основі мультикультуралізму лежить дуже симпатична ідея про те, що **різні культури можуть не лише співіснувати, а й взаємозбагачувати одна одну**, утворюючи, врешті-решт, **єдиний культурний простір гармонійного поліетнічного суспільства**. Навряд чи можна знайти якісь етичні заперечення цій гуманістичній ідеї. Проте, з часом в системі міжкультурних комунікацій європейського суспільства виявилися кризові симптоми, які, нажаль, зберігають стійку тенденцію до свого посилення. Безперечно, вони не стосуються всіх колишніх іммігрантів, бо чимало з них перетворилися на добропорядних єврогромадян й навіть увійшли до складу західної еліти, як, наприклад, Амартія Сен – індійський економіст, професор Кембриджського університету, лауреат Нобелівської премії в галузі економіки за 1998 рік. Будучи радником ООН з програм людського розвитку, він приділяв

надзвичайну увагу проблемам мультикультуралізму, зокрема, й з тієї причини, що був обізнаний з ними зсередини, з власного досвіду [1; 5, с. 64–65, 68].

Однією з таких проблем для Європи є те, що общини іммігрантів схильні розвиватися як окремі ізольовані співтовариства. Користуючись розвиненою соціальною системою та ліберальними цінностями Заходу, іммігранти не надто прагнуть вивчати мову та культуру країни, що їх прийняла. І що зовсім вже є неприйнятним і трагічним – це **поширення ідей джихадизму**, тобто «священної» війни з немусульманами серед нащадків колишніх іммігрантів, тобто серед тих поколінь етнічних меншин, що народилися вже в статусі єврогромадян. Вибух в лондонському метро 7 липня 2005 року, під час якого загинуло 56 осіб, був для британців відкриттям свого вітчизняного ісламського тероризму – тим прикрішим, що Британія дуже активно підтримує свої етнічні меншини щодо збереження їх віри, мови і звичаїв [4, с. 37–38; 6]. Опитування, проведені в Британії, виявляють досить високу долю британських мусульман, що самоідентифікуються спершу саме як мусульмани, а вже потім як британці. Причому молодь більш схильна робити такі заяви, аніж її батьки. До того ж іноді вона заражає радикальним ісламізмом своїх англосаксонських ровесників. Отже, не дивно, що «інтербригади» ІДІЛ мають можливість поповнюватись, зокрема, й вихідцями з європейського континенту.

З усіх європейських країн заходи щодо інтеграції іммігрантів в мейнстрім європейських культурних цінностей найактивніше вживає Франція. Це єдина європейська країна, чисельність населення якої, згідно розрахункам демографів, буде продовжувати зростати навіть за умови нульової міграції. Може цим і викликана її порівняльна рішучість щодо культурної асиміляції мігрантів. Політика Франції спрямована на те, щоб кожний житель країни в громадських місцях дотримувався єдиних світських правил поведінки. В 2004 році було заборонено використання відвертих релігійних символів, зокрема, традиційної мусульманської хустки – *хіджаба*, в державних школах Франції. Останні розглядаються як **секулярні заклади**, відокремлені від будь-якої релігії та церкви [4, с. 39]. В 2011 році у Франції було прийнято закон, що забороняє в громадських місцях носити одяг, який закриває обличчя. Французький кінематограф активно пропагує ідею міжетнічних шлюбів та інших форм міжкультурної комунікації. Проте, гармонійного соціального партнерства на основі сучасної французької полікультурності поки що не склалося.

В 2005 році Франція переживає так звану «осінню пожежу» – погроми і масове підпалювання автомашин іммігрантами з колишніх французьких колоній. Президент Жак Ширак визначив це явище «кризою цінностей, свідомості та ідентичності» [2, с. 1]. Такими ж неспокійними виявилися 2006–2007 рр.

Наступним потрясінням, що набуло загальноєвропейського резонансу, став розстріл редакції сатиричного журналу «Charlie Hebdo» 7 січня 2015 року. Символічний збіг полягає в тому, що в цей самий день у французьких книгарнях з'явився роман хедлайнера сучасної французької літератури, лауреата Гонкурівської премії Мішеля Уельбека про прихід ісламістів до влади

у Франції в 2022 році. Назва роману «**Покірність**» в контексті твору отримує щонайменше три варіанти тлумачення: 1) схильність французьких інтелектуалів до конформізму; 2) слабкість європейського християнства перед обличчям ісламської експансії; 3) слово «іслам» в перекладі з арабської буквально означає «покірність» [3].

Актуальність порушеної Уельбеком проблематики посилилась в наслідок терактів, що були здійснені 13 листопада 2015 року одночасно в декількох районах Парижу (стадіон Stade de France, бульвари Шарон і Вольтер, концертний зал Bataclan; загалом в зазначеній рекреаційній та культурно-дозвіллевій зоні загинуло 130 осіб і ще 350 дістали поранення).

В 2015 році до проблеми ісламського тероризму додалася проблема біженців, яка, крім економічного та політичного аспектів, містить в собі дуже суттєвий культурний складник. Групові напади на жінок, здійснені мігрантами в новорічну ніч у німецькому Кьольні, викликали у європейських учасників інциденту реакцію, що в категоріях культурології визначається поняттям «**культурний шок**». Це не метафора. **Це стан фрустрації, пригніченості, розгубленості, який виникає внаслідок втрати особою звичних для неї форм комунікації, її зрозумілих знаків та символів** [7, с. 230–231]. Втрата спричинюється саме культурними різницями, культурними розбіжностями. В даному випадку вони були пов'язані не з радикальними настроями джихадизму, а з абсолютно різними системами гендерних уявлень про припустимі та неприпустимі форми комунікації чоловіків і жінок, що історично сформувалися в європейському та мусульманському суспільствах.

Мусульманське суспільство засноване на чоловічому домінуванні, яке утверджується та презентується в деяких ісламських країнах через систему досить специфічних звичаїв, правил і норм поведінки. Те, що було вчинено в Кьольні, арабською мовою називається «taharrush ġama'ī» (перекладається як «переслідування», «приставання»). В країнах Північної Африки поширюється, принаймні, з 1950-х років. Має статус чоловічої гри, проте закінчується для жінок справжнім згвалтуванням. Може кваліфікуватись як системна реакція мусульманських чоловіків на спроби жінок відхилитися від традиційно предписаних їм норм поведінки та порушувати питання про жіноче рівноправ'я [8]. «Taharrush ġama'ī» вже достатньо системно практикується мігрантами й в самій Європі. Виходом з кьольнського шоку став через декілька днів після події спалах громадського обурення в соцмережах, а потім на вулицях європейських міст. З'ясувалося, що аналогічні з кьольнським інциденти мали місце в Гамбурзі, Штутгарті, Цюріху, Зальцбурзі, Хельсинки, а також під час Стокгольмського молодіжного музичного фестивалю.

З іншого ж боку, слід розуміти, що **без спеціальних адаптаційних заходів мігранти самі знаходитимуться в ЄС в стані перманентного культурного шоку**. Принципові культурні розбіжності з європейцями знову штовхатимуть їх до самоізоляції у відокремлених гетто з тими ж негативними наслідками, про які говорилося вище. Ці розбіжності не зводяться лише до гендерного аспекту. Вони криються в безмежній кількості дрібниць культури повсякденності, проте набувають принципового значення саме в контексті

міжкультурних комунікацій, оскільки кожна культура являє собою складний цілісний організм, в якому всі елементи пов'язані як між собою, так і з глибинним смисловим центром, яким, власне, й визначається культурна ментальність.

Отже, проблеми мультикультуралізму не зникнуть найближчим часом з європейського порядку денного. Вони хвилюватимуть громадськість, політикум, науковців, концентруючи дискусію навколо двох основних полюсів:

1) політика мультикультуралізму приречена на провал через обмеженість її можливостей, а також через певні загрози, що можуть бути її логічним наслідком; вона не здатна запобігти соціальних конфліктів й навіть сама їх провокує;

2) політика мультикультуралізму є виправданою та підлягає удосконаленню; супутні конфлікти та суперечності можуть бути пов'язані не з нею самою, а з недостатністю заходів, що вживаються, та невмілим їх застосуванням.

Культурна багатоманітність становить один з головних викликів сучасної епохи й повинна бути визнана закономірним об'єктом соціально-культурних досліджень, особливо якщо враховувати глобальний і, в той же час, варіативний характер мультикультурної реальності. Глибоке і всебічне дослідження проблем мультикультуралізму, стосовно України зокрема, ми вважаємо одним з перспективних напрямів подальшого розвитку культурологічної науки.

Список використаних джерел:

1. Амартія Сен [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>. – Назва з екрана.
2. Амелин, В. Французская осень 2005 года... [Текст] / В. Амелин // Этнопанорама. – 2005. – № 3–4.
3. Володарский, Ю. Vive la France [Текст] / Ю. Володарский // 2000. – 2016. – Еженедельник № 7 (760). – 19 февраля. – С. 2–3.
4. Галеева, А. Мультикультурализм, по-видимому, мертв. Что дальше? [Текст] / А. Галеева // Обсерватория культуры.– 2007. – № 6.
5. Ле Коадик, Р. Мультикультурализм [Текст] Р. Ле Коадик // Этнопанорама. – 2005. – № 3–4.
6. Мультикультурализм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>. – Назва з екрана.
7. Подольская, Е.А., Лихвар, В.Д., Погорелый, Д.Е. Кредитно-модульный курс культурологи [Текст]: Учебное пособие / Е.А.Подольская, В.Д. Лихвар, Д.Е. Погорелый - 6-е изд., перераб. и доп. – К., 2007.
8. Рублёв, Е. Европа и мультикультурализм. Факты к размышлению [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bbc.com/news/world-europe-35231046>. – Назва з екрана.

О. М. ПЕТРЕНКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Миколаївський національний університет
імені В. О. Сухомлинського,
м. Миколаїв

ОБРАЗИ, ЗНАКИ І СИМВОЛИ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ЇХ МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРНА АДАПТАЦІЯ

Образний зміст творів української поетеси, письменниці, перекладачки Лесі Українки сягає величезного діапазону. Античний світ, Старий Заповіт, Євангеліє, перші віки християнства, середньовіччя, європейська класична спадщина стали джерелами натхнення для поетеси і драматурга, яка надала сюжетам минулого актуального змісту, інтерпретувала їх засобами новітньої художньої форми. В різних жанрових і смислових аспектах представлена лірична образність поетичного доробку Лесі Українки, в якому втілено широку гаму почуттів: це кохання і філософські роздуми, любов до батьківщини і милування природою, – все, що відтворює внутрішній світ авторки, її роздуми, переживання, сподівання. Розглядання кола образів у творчості Лесі України, які набули знаково-символічного контенту та адаптувались в інших текстах культури, визначило *мету* даної статті. Її завдання – позначити сфери кодифікації текстів Лесі Українки, в яких образи, знаки і символи отримали різні інтерпретаційні варіанти.

Позначена проблематика потребує використання семіотичного підходу, де поняття *знак* тлумачиться як матеріалізований носій образу предмета і співвідноситься з *образом* як означаюче та означуване, або як форма і зміст, вираження і смисл.

Тлумачні словники визначають поняття *символ* (від грец. *symbolon* — знак, прикмета) як образ або об'єкт, що має власний зміст та водночас репрезентує у нерозгорнутій формі деякий інший зміст [1]. В ньому поєднуються дві реальності, де одна висловлюється через іншу. Символізм – це алегорія, що апелює до внутрішнього світу людини, це принцип передачі знання через образи-метафори, узагальнені знаки, що набули особливого значення в культурі і свідомості людини. Отже щоб розпізнати символіку в творчості Лесі Українки треба розглянути образний зміст, закладений в її текстах.

Огляд спадщини Лесі Українки свідчить, що образний стрій її творчості ґрунтується на потужному музичному кодї. Це знаходить прояв в тематиці, змісті творів, їх поетиці. Такі позначення як «пісня», «співи» акцентують *знакову сутність* творів, наприклад, масштабні поетичні цикли «Невольничі пісні», «Пісні про волю», «Осінні співи». Музична складова знаходить прояв не тільки в назвах творів, але й у їх формі, що стає важливим імпульсом для композиторів, яких приваблює поезія Лесі Українки. Позначення «пісня» в

текстах її творів набуває функції філологічного концепту, як «змістовності словесного знаку, за яким стоїть поняття, що відноситься до розумової та духовної сфери буття людини, закріпленого в суспільному досвіді народу, що має в його житті історичні коріння, соціально і суб'єктивно осмислені» [1].

Авторське визначення «*пісня*» обумовлює також естетичну характеристику образної системи творів Лесі Українки з відповідними рисами композиції, поетики, лексики тощо. В такий спосіб *пісенність*, – це естетична якість, що виступає в ролі узагальненого семантичного знаку творчості поетеси і впливає на музичну інтерпретацію її доробку. Пісенність поетичного джерела, як жанровий знак, формує музично-інтонаційний зміст твору композитора, обумовлює його жанрову форму і музичну образність. Поетичні тексти, в яких «*пісенність*» виступає жанровим знаком, демонструють велику кількість образних рішень, що, в свою чергу, відбивається на різних музичних інтерпретаціях. Наприклад, поетичний текст «*Колискової*» в романсі Ю. Іщенко набуває рис драматизму; вірш «*На зеленому горбочку*» у вокальному творі Г. Верьовки стає імпресіоністичною музичною замальовкою, вірш «*Не співайте мені...*» тлумачиться композитором Д. Січинським як експресивний монолог. Поетичний текст «*Хотіла б я піснею стати*» в романсі композитора Ф. Надененка інтерпретується як величний гімн.

Важливу знакову функцію у творчому доробку Лесі Українки визначає семантика образу весни. Тема пробудження природи та пов'язані з цим лірико-психологічні розмисли набули різних інтерпретацій в музичній культурі, починаючи від кінця XIX до XXI століття, а саме в камерно-вокальних жанрах композиторської творчості. Це твори для голосу і фортепіано М. Лисенка («*Не дивися на місяць весною*»), Ю. Левицького («*Напровесні*»), В. Герасимчука («*І знов весна і знов надії*», «*Смутна провесна*»), Г. Майбороди («*Була весна*»), М. Дрімлюги («*Лягідні ночі весняні*»), М. Жербіна («*Не співайте мені*»), а вірш «*Стояла я і слухала весну*» склав поетичну основу музики багатьох авторів – К. Стеценка (поч. XX ст.), М. Жербіна, В. Губаренка (1950-70 рр.), Л. Рудківської (2010 – ті рр.), Г. Жуковський використав цей текст для романсу (кінофільм «*Люди моєї долини*»).

Щоб з'ясувати художньо-образну і естетичну домінанту даних творів, слід використати порівняльний аспект аналізу. Так, у двочастинному творі К. Стеценка відтворена музична концепція співставлення двох контрастних образів – ліричного споглядання та драматичного пориву. Загострення конфлікту образних сфер здійснюється музичними засобами: образу весни відповідають «мотиви веснянок», врівноважений гармонічний фон, а образи «*любові*», «*надії*», «*мрій*» співвідносяться з напруженими інтонаціями заклику та висхідними гармонічними секвенціями.

Інший образний зміст характеризує романс М. Жербіна, в якому музично-поетичний синтез відтворює багатогранну лірику світлих почуттів, мрійливість і захопленість. Композитор використовує засоби мелодичної декламації, речитативу. Значну виражальну роль відіграє фортепіанна партія, яка виконує різноманітні функції – від створення фону супроводу до яскравого рельєфного

соло, яке доповнює мелодію вокалу й додає нових витончених образних деталей.

Нові музичні рішення притаманні твору Л. Рудківської, де текст Лесі Українки інтерпретується засобами пісенної кантилени на основі розспіваної мелодії широкого діапазону. Поетичний текст набуває рис натхненного романсу, три частинна форма якого виходить за межі композиції першоджерела і надає нових семантичних значень образам весни, а також суміжним з ними образам мрії і надії.

Музична семантика поезії Лесі Українки постійно збагачується завдяки тривалим адаптивним процесам, які здійснюються в безперервному культурогенезі. Так, сучасний український рок-гурт «Королівські зайці» інтерпретує відповідними засобами такі твори поетеси як «Дні без сонця», «У себе на вежі», відома сучасна виконавиця Леся Тельнюк створює пісні «Досадонька», «Думка», «Плине білий човен».

Серед поетичних творів Лесі Українки, що пов'язані з музичною семантикою особливе місце належить циклу «Сім струн», де поетеса кожній ноті гами надає особливого смислового значення: «DO (Гімн. Grave)» зміст – урочистий, патріотичний, «RE (Пісня. *Vrioso*)» образ – енергійний, дієвий, «MI (Колискова. *Arpeggio*)» - втілює образи ніжності, любові, «FA (Сонет)» - образ бурхливої фантазії, «COL (Rondeau)» - образ соловейкових пісень навесні, «LA (Nocturno)» - інтимно-лірична сфера почуттів, «SI (Settina)» - сім струн, як образ узагальнення почуттів. Отже цикл Лесі Українки ґрунтується за принципами жанру музичної сюїти, де назва кожної частини має подвійну – уточнюючу символіку. В такий спосіб звичайні назви нот виконують роль *метасимволів* (від грецького *після, через*), тобто позначають перехід до іншої назви, що перетворює смисл попередньої на інші глибинні значення.

Цикл «Сім струн» знайшов свого музичного інтерпретатора в особі сучасного барда Ю. Крилатова.

Якісно нові семантичні утворення спостерігаємо в процесі аналізу тексту драми-феєрії «Лісова пісня». Поняття «пісня» в даному випадку виступає в ролі концепту культури в її національному, естетичному і жанровому розмінні. Позначенню «пісня» авторка надає смислу глибинної метафори, що стає символом, обумовленим мовним і культурно-історичним досвідом, в якому дане поняття розуміється не тільки як жанр, але і як сповідь, сказання, заклик, благання, звернення, тобто репрезентує через форму означення «інших змістів», більш глибинних, що поєднують різні реальності. Все це сприяє символізації поняття «пісня», що закріплюється також у жанровому визначенні п'єси як «драми-феєрії». Проте тлумачення поняття «феєрія» (тобто – фантастичне, казкове, видовищне тощо) теж сягає інших смислів в контексті п'єси. З одного боку, в ній беруть участь два світи – людський і світ природи та антропоморфних істот, і феєричність, як зовнішній знак, що вказує на видовищний (тобто поверховий) характер дійства. З іншого боку, в п'єсі порушено вкрай важливі проблеми для людства – особистісні, моральні, гуманістичні, загальнолюдські – у їх трагедійному зіткненні, що дозволяє

розуміти п'єсу у містеріальному значенні, як культову виставу за участю сонму обожнених сил природи, а також дійства, що несе сакральні смисли і розкриває тему жертвопринесення в його літургійному сенсі. Таким чином поняття «феєрія» несе інший потаємний смисл и надає відтінку сарказму, чим авторка намагалася посилити поліфонічні смисли і загострити символічне значення драми.

Про глибинні смисли і символіку драми-феєрії «Лісової пісні» засвідчують її інтерпретації: в музичному театрі це – *балет* М. Скорульського «Лісова пісня» (створено 1936 р.), *опера* В. Кирейка «Лісова пісня» (створено 1957 р.), *екранізації* В. Івченка («Лісова пісня», з музикою І. Шамо, 1961 р.) та Ю. Ілленка («Лісова пісня. Мавка», з музикою Є. Станковича, 1980 р.), мультфільм «Лесная песня» (в перекладі М. Ісаковського, композитор Б. Буєвський, 1976 р.).

Символічне значення для культури Миколаєва мають звернення митців до спадщини Лесі Українки, зокрема, це постановка Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру драми-феєрії «Лісова пісня» (режисер-постановник М. Кравченко, композитор В. Коршунов), за здійснення якої колектив отримав обласну премію імені М. Аркаса (2009 р.).

2010 р. випускниками магістратури МНУ імені В.О. Сухомлинського було поставлено музичну виставу «Лісова пісня» до 100-річчя виходу в світ драми-феєрії та 140-ї річниці з дня народження поетеси. Для музичного матеріалу були використані аутентичні народні пісні, які зібрала поетеса на Волині, їх адаптували для студентських колективів викладачі Д.О. Пільгуй (для хору) і С. Гмиря (для оркестру народних інструментів).

Отже, творчість Лесі Українки, яка ґрунтується на певних культурних кодах – музичному, етнофольклорному, історичному – набуває різних інтерпретаційних смислів. Знаки-поняття («пісня»), знаки-образи («весна»), знаки-жанри («феєрія»), характерні для творчості Лесі Українки, отримують з часом нові смисли, перетворюються в символи культури, демонструють безперервність процесів культурогенезу. Про це свідчать нові твори, нові мистецькі форми, нові підходи і рішення, оскільки, процес опанування спадщини Лесі Українки, її знакова сутність сягає глибин нескінченості.

Список використаних джерел:

1. Концепт (філологія) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Концепт_\(філологія\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Концепт_(філологія)) – Назва з екрана.

Л.А. ДЖАНАЕВА,
молодший науковий співробітник,
комунальний заклад культури
«Миколаївський обласний художній
музей ім. В.В. Верещагіна»
М.С. НИКИФОРЧАК,
організатор екскурсій,
комунальний заклад культури
«Миколаївський обласний художній
музей ім. В.В. Верещагіна»,
м. Миколаїв

ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЯ СПАДЩИНА ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Вшанування пам'яті видатної вітчизняної поетеси Лариси Петрівни Косач-Квітки (1871–1913), відомої під псевдонімом Леся Українка, у зв'язку із 145-річчям від дня народження, не залишило осторонь цієї знаменної дати Миколаївський обласний художній музей імені В.В. Верещагіна. Творче життя та суспільна діяльність Лесі Українки можуть слугувати взірцем для виховання підростаючого покоління, збагатити його знання в галузі української національної літератури і культури.

Діяльність художнього музею спрямована на пробудження в учнівської та студентської молоді інтересу до художньої спадщини нації, виховування високих естетичних почуттів при спогляданні творів мистецтва високого рівня.

Враховуючи виховні та просвітницькі функції художнього музею, співробітники відділу науково-просвітницької роботи поставили за мету створити літературно-художню програму, яка присвячена життю та самовідданому служінню літературній творчості однієї з найславніших і талановитіших українських поетес. Програма включає слайд-презентацію зі світлинами самої Лесі Українки; особистостей, які склали її близьке оточення; а також кращих поетичних видань, що виходили друком протягом усього творчого життя славетної поетеси. Показ слайдів супроводжується розповіддю про основні віхи життя Лесі Українки, читанням уривків з її поезій. Розглядаються її кращі поетичні, прозові та драматичні твори, втілення її літературної спадщини у різних видах мистецтва: театрі, кінематографії, образотворчому мистецтві.

Листи до рідних і друзів дозволяють відкрити коло захоплень Лесі Українки, яка ще з дитинства була натурою дуже чутливою, з розвинутою уявою і почуттям кольору. Авторам статті видається цікавим простежити, яку роль відігравало в її житті образотворче мистецтво, адже живопису належить

важливе місце у творчому становленню багатьох художників слова. Серед українських майстрів відомим художником-портретистом був Т.Г. Шевченко.

Не була байдужою до живопису і Леся Українка, хоча з раннього віку вона вважала себе передусім «музикою», і тільки недуга не дозволила їй сповна реалізувати себе на музичному поприщі. Проте вона говорила: «Хочу бути, як Шевченко, – писати і малювати». Саме тому вона забажала отримувати уроки малювання, а для цього знайти «такого учителя, щоб учив рисувати мене дома». Як засвідчує її мати Олена Пчілка, Леся в ранній юності малювала олійними фарбами дуже гарні картини, але, на жаль, тільки одна з них збереглася. Великих картин Леся через хвору руку не малювала, але часом змальовувала різні взірці народної творчості. На Великодень розписувала писанки, здебільшого тендітними квітами та ніжними арабесками власного витвору.

Навчання Лесі малюванню розпочалося з приватним малярем Зозулькою, а продовжилося у Київській рисувальній школі, ініціатором створення якої був Микола Мурашко. Свого часу підтримували цей приватний учбовий заклад такі відомі живописці, як Іван Крамський, Ілля Рєпін, Архип Куїнджі, Василь Поленов. Серед викладачів цієї школи був майбутній живописець Микола Пимоненко, класи якого і відвідувала Леся Українка.

Як людина багатогранна, вона цікавилась мистецьким життям, відвідувала художні виставки. Цьому сприяло і її оточення, в якому завжди були художники: М. Мурашко, Ф. Красицький, І. Труш та ін. Відомо, що у 1904 р., перебуваючи на дачі Косачів у Зеленому Гаю, Фотій Красицький намалював портрет Лесі, який експонувався на виставці у Львові і був високо оціненим відомим майстром пейзажу і портретистом Іваном Трушем. Портрет Лесі Українки роботи самого І. Труша датується 1900 р. Він був виставлений для огляду в Науковому товаристві імені Т. Шевченка у 1901 р.

Не тільки натхненний образ поетеси надихав художників, а й її палке поетичне слово. Серед багатотисячної колекції художнього музею імені В.В. Верещагіна дбайливо зберігаються акварель А. Коптева «Лісова пісня» або «Лісова казка», 1973 р., а також дві ілюстрації до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» художниці-графіка Н. Лопухової. На думку авторів статті, одним із цікавих елементів презентованої програми є безпосередній показ цих робіт.

У програмі звучать вірші Лесі Українки, покладені на музику різними композиторами: романс К. Стеценка «Стояла я і слухала весну»; музичний фрагмент миколаївського композитора В. Коршунова до вистави «Лісова пісня» Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру; народні співи у супроводі бандури.

Таким чином, в одній програмі автори спромоглися поєднати в «гармонійній співдружності муз» різні види мистецтва: поезію, образотворче мистецтво, музику.

Вважаємо, що створена програма «Літературно-художня спадщина Лесі Українки в образотворчому мистецтві», у ході якої розглянуті різні аспекти діяльності Лесі Українки, є доцільною. Вона виявляє значення творчого

доробку мисткині для сучасних та прийдешніх поколінь. Адже улюблена українська письменниця та поетеса Лея Українка була закохана у природу рідного краю, його стародавні легенди і писала у своїх творах про вічні цінності – Батьківщину, правду, кохання. Її творчість – великий скарб не тільки українського народу, а й усієї світової культури.

Список використаних джерел:

1. Українка, Л. Незабутні шедеври [Текст]: поезія, драматургія / Леся Українка / Худож. О. І. Альбрехт. – Донецьк: БАО, 2009. – 304 с.
2. Панасенко, Т. Леся Українка [Текст] / Т. Панасенко. – Харків: «Фоліо», 2013. – 123
3. Кармазіна, М.С. Леся Українка [Текст] / М. С. Кармазіна. – К.: Видавничий дім "Альтернативи", 2003. – 416 с.
4. Кочерга, С.О. Комунікативна функція художнього портрету у творчості Лесі Українки / С.О. Кочерга [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://web.znu.edu.ua/herald/issues/2009/fil_2009_2/032-38.pdf. – Назва з екрана.

НАУКОВІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

В.В. АТЛАНОВ,
здобувач КНУКіМ,
викладач кафедри дизайну
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ПАРК «ЛІСКИ»: ІСТОРІЯ ТА ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ

Парк «Ліски» – єдиний парк міста Миколаєва, що має у своєму складі ділянку території, яка збереглася у первісному вигляді з часів заснування міста. Унікальність цієї ділянки підсилює той факт, що ця територія – місце виникнення та до недавнього часу єдиний у світі ареал розповсюдження рідкісної рослини, занесеної у Червону Книгу України та до Європейського Червоного списку Міжнародного союзу охорони природи (International Union for Conservation of Nature, IUCN) – волошки білоперлинної (*Centaurea margaritalba* Klok.). До кінця 90-х років ХХ століття волошка білоперлинна зростала в парку «Ліски», але зникла в результаті заліснення пісків [1].

Це сталося внаслідок безвідповідального втручання в екосистему парку в процесі багаторазових стихійних лісових насаджень, що відбувалися без участі науковців та без розробки ландшафтного проекту. Разом із волошкою білоперлинною було втрачено ще багато видів степових рослин, що споконвіку зростали у цієї місцевості, а саме: сон лучний (*Pulsatilla pratensis*), ковила пірчаста (*Stipa pennata*), ковила волосиста, або тирса (*Stipa capillata*), мигдаль степовий або бобовник (*Amygdalus nana*), береза дніпровська (*Betula bogysthenica*), ряст Пачоського (*Corydalis raczorskii*) та багато інших [2].

Стан парку наразі досить невизначений. З одного боку він має статус парку-пам'ятки садово-паркового мистецтва місцевого значення [2], а з іншого – типовий міський парк культури та відпочинку. Природоохоронний статус значно обмежує проведення робіт з реконструкції, мета якої – приведення парку до сучасного рівня садово-паркового мистецтва, але збереження поточного стану парку також не сприяє успіху природоохоронних заходів оскільки стихійне рекреаційне навантаження, яке відчуває екосистема парку, завдає величезну шкоду залишкам унікального природного середовища, які ще існують на окремих ділянках парку. Вочевидь актуальним є пошук рішення проблеми гармонізації цих двох факторів.

Для оцінки можливостей реконструкції парку було проведено історичний аналіз території, та композиційний аналіз сучасного ландшафту. На підставі результатів аналітичних досліджень було запропоновано кілька рекомендацій для розробки стратегії подальшого розвитку парку з ціллю відновлення втраченої рослинності та приведення парку до сучасного вигляду з урахуванням рекреаційних та природоохоронних завдань.

Першу згадку про урочище «Ліски» ми зустрічаємо у листі полковника Фалєєва до князя Потьомкіна від 14 серпня 1790 року [3]. У цьому листі детально описується місцевість «Ліски», склад рослинності, наявність колодязів та якість питної води. Зокрема згадується про «... 35 гаїв з дикорослих дерев (берести, берези, осики, дуби), фруктові сади, колодязі...». На той час місцевість уже була колонізована Францем Фабре – російським купцем швейцарського походження, який придбав цю землю у 1784 році. Ймовірно це його фруктові сади мають на увазі. Пізніше, під керівництвом адмірала А.С. Грейга, що головував у місті з 1816 по 1833 рік, урочище було уперше реконструйоване – прибрано, розчищено, насаджено дерева, побудовані садиби. Однак втручання було досить делікатним, оскільки в опису місцевості видатного гідрографа, генерала флоту М.М. Кумані від 1887 року ми знову зустрічаємо згадку про «...35 гаїв дикої рослинності під загальною назвою Ліски...» [4]. Ті ж самі 37 гаїв згадуються у докладі Я. Етінгера, дослідника місцевості, від 1897 року. Як ми бачимо, ландшафт урочища Ліски суттєво не змінювався протягом сотні років.

За часи Громадянської війни майже всі дерева парку було вирубано. А відновлення почалося лише у 50-ті роки ХХ століття. Воно проходило методом «народної розбудови», тобто без якогось чіткого плану та екологічного дослідження. У результаті було насаджено адвентивну рослинність, яка раніше в цих місцях не проростала.

Розширення міста, налив узбережжя річки Південний Буг, забудова жилого масиву навколо парку призвели до зменшення території у парку у десятки разів та до руйнування його екологічної системи.

Ландшафтна композиція парку «Ліски» будується навколо центральної алеї, що перетинає західну частину парку. До неї притуляються об'єкти відпочинку, дитячі та спортивні майданчики, тощо. У північній частині парку встановлено скульптурну групу, від якої зіркоподібно розходяться доріжки. Скульптура є домінантою в цій частині парку. Що стосується озера та території на схід від нього, то ця частина парку заповідна і тому не має обладнаних маршрутів, упорядкованих ділянок та узбережжя озера. Рослинність, що проростає на цій території, композиційно не ув'язана з основними маршрутами парку і створює дещо відокремлену зону. Отже, ми спостерігаємо наявність двох окремих зон парку (назви дещо умовні, надані тільки для загальної їх характеристики):

- *зона культури та відпочинку*, що характеризується упорядкованістю маршрутів, наявністю достатньої кількості малих архітектурних форм та обладнання для цивілізованого відпочинку відвідувачів;

- *заповідна зона*, що характеризується відсутністю вищезазначених об'єктів, її стан близький до стану дикої природи.

Якщо перспектива подальшого розвитку зони культури та відпочинку питань не викликає (вона має розвиватися відповідно до загальносвітових тенденцій), то перспективи заповідної зони викликають занепокоєння.

Практика довела, що статус заповідної території не допоміг зберегти унікальну рослинність [2] – вищезазначені види було втрачено уже при наявності природоохоронного статусу парку. Сам по собі статус не може зупинити стихійне рекреаційне навантаження. Але у комплексі з відповідним упорядкуванням, обладнанням та благоустроєм території рекреаційне навантаження можна значно знизити за рахунок перенесення його у відповідні місця. Додатково, упорядкування заповідної території таким чином, щоб ув'язати її композиційно із зоною культури та відпочинку, дозволить значно підвищити художню виразність парку в цілому, створити йому неповторний художній образ.

На підставі проведеного аналізу можна зазначити, що:

- у процесі розвитку парку «Ліски» у ньому склалися дві функціональні зони: зона «культури та відпочинку» та заповідна зона;
- природоохоронний статус парку не може зупинити стихійне рекреаційне навантаження його заповідної зони;
- парк потребує сучасної реконструкції, з урахуванням культурно-історичного та екологічного значення (упорядкування заповідної зони значно зменшить шкоду від рекреаційного завантаження);
- необхідно провести заходи з відновлення втраченої рослинності парку, а для цього необхідно відтворити хоча б на невеликій ділянці умови, для її існування (тобто такі, які були у XVIII – XIX сторіччях);
- при розробці проекту реконструкції доцільно ув'язати композиційно обидві зони парку, чим підвищити його художню виразність і створити йому єдиний неповторний образ.

Список використаних джерел:

1. Перлини піщаної флори у пониззях Південного Бугу та Інгулу. Серія: Збереження біорізноманіття в Приморсько-степовому екокоридорі / під ред. Г. В. Коломієць. – К.: Громадська організація «Веселий дельфін», 2008. – 40 с.
2. Деркач, О.М. Про необхідність збереження біотичного та ландшафтного різноманіття парку «Ліски» (м. Миколаїв) [Текст] / О.Деркач // Збережемо для нащадків: матеріали II Миколаївських міських екологічних читань. Миколаїв, 27 листопада 2009 р. / Управління охорони навколишнього природного середовища департаменту ЖКГ виконкому Миколаївської міської Ради, Міський Центр екологічної інформації та культури [та ін.] ; уклад. І.Б. Чернова. – Миколаїв: ІЛОН, 2009. – 64 с..
3. Записки Одесского императорского общества истории и древностей, том 2. – Одесса, типография А. Шульца. – 1886г. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://book-olds.ru/BookLibrary/48002-Odesskoe-OID/1848-50.-Zapiski-Odesskogo-Obschestva-Istorii-i-Drevnostey.-Tom-2.html>. – Назва з екрана.
4. Купцов, В. Отчёт о поисково-исследовательской работе. Парк «Лески». Звіт про пошуково-дослідницьку роботу. Парк «Ліски» [Текст] / В.Купцов. – Николаев. – С. 1–25.

Т. М. БОРКО,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри документознавства та
інформаційних систем
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ПРОБЛЕМИ СПЕЦИФІКИ ВИЩОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ДОКУМЕНТОЗНАВЦІВ

Актуальною проблемою сучасної вищої освіти є підвищення якості підготовки фахівців документознавців, що безпосередньо пов'язано з перспективами інвестування інтелектуального капіталу в майбутній розвиток інформаційного сектору України. Теоретичні знання, практичні уміння та компетенції майбутніх фахівців документознавців, сформовані у процесі професійної підготовки вищої школи, закладають підґрунтя для якісної професійної діяльності.

Ураховуючи актуальність впровадження компетентнісного підходу до розробки освітньо-професійних програм підготовки майбутніх документознавців у закладах вищої освіти, особлива увага в організації навчально-виховного процесу повинна приділятися формуванню професійних і універсальних компетенцій майбутнього фахівця документознавця, що забезпечується свідомим засвоєнням фундаментальних дисциплін.

Фундаменталізація професійної підготовки сучасного фахівця документознавця є підґрунтям для подальшого його професійного розвитку. А набуття майбутніми документознавцями такої професійної компетентності як здатність застосовувати фундаментальні знання у різних ситуаціях створює основу для їх професійної мобільності та адаптивності у нових умовах.

Упровадження освітньо-професійних програм на основі компетентнісного підходу актуалізує проблему модернізації навчально-виховного процесу у вищій школі, що забезпечується оптимальним поєднанням діяльності викладачів і студентів та орієнтованістю навчання на формування професійних та універсальних компетентностей, як визначених і запланованих результатів. Однак, проблема полягає у тому, що навчальний процес сучасної вищої школи, все ж таки, характеризується орієнтацією на «навчання викладачем студентів», аніж «активне учіння студентів». А отже, модернізація навчального процесу вимагає застосування таких форм і методів навчання, які б спрямовували студентів на активну пізнавальну діяльність.

Різні аспекти розв'язання питання фундаменталізації професійної освіти та фундаментальної підготовки майбутніх фахівців знайшли своє висвітлення у працях С. Гончаренка, М. Дмитриченка, С. Казанцева, В. Ледньова, Н. Рижової, В. Садовничого, С. Семерікова та ін. Проблеми компетентнісного підходу

відображені в роботах дослідників В. Байденка, Н. Бібік, А. Белюна, А. Вербицького, Е. Зеєра, І. Зимньої, М. Ільязової, А. Петрова, А. Субетто, Ю. Татура, Ю. Тихомирова, А. Хуторського, В. Шадрікова, О. Чучаліна та інших.

Зазначене вище потребує розгляду існуючих проблем фундаментальної підготовки майбутніх фахівців документознавців і шляхів її вирішення на основі аналізу діяльності кафедр документознавства та інформаційних систем, а також наукового простору даних колективів та забезпечення якості формування компетентного фахівця зазначеної спеціальності.

Інформаційна діяльність та робота з документами охоплюють сьогодні практично всі сфери науково-практичної діяльності та є найважливішою складовою інформаційного суспільства щодо створення, обробки, пошуку, передачі, зберігання інформації за допомогою новітніх технологій. У всьому світі вдосконалення системи документообігу визнано як один з найпріоритетніших напрямів розвитку науково-технічного прогресу.

Українське документознавство сформувалось як самостійна наука після здобуття нашою державою незалежності. За ці, майже, двадцять п'ять років побудовано розвинену інфраструктуру документознавства, основними складовими якої є підготовка наукових кадрів, документознавча освіта, система професійних видань, проведення документознавчих форумів.

Аналіз наукової літератури свідчить про наявність теоретико-практичних досліджень із цієї проблеми. Вчені Н. Кушнарєнко, О. Матвієнко, М. Слободяник досліджують питання підготовки фахівців документно-інформаційної сфери. Однак проблеми специфіки професійної освіти майбутніх фахівців документознавчої галузі залишаються недостатньо вивченими [3].

В умовах руху до єдиного інформаційного простору майбутній документознавець під час навчання у вищому навчальному закладі має опанувати вміння професійно управляти інформацією та здійснювати всі види інформаційної діяльності, для чого необхідно не тільки володіти знаннями про сучасні технології подання й обробляння інформації, але й розуміти, які логічні, лінгвістичні, психологічні та соціальні процеси лежать в основі створення та застосування інформації, досконало засвоїти кілька мов. Вимога володіти комунікативними навичками зафіксована в освітньо-кваліфікаційній характеристиці фахівця кваліфікації 2432.1 «Документознавець» [2]. У сучасних умовах підготовка документознавців не може обмежитися механічним засвоєнням певної суми фундаментальних знань, а повинна забезпечити у стінах вищої школи формування важливих комунікативних та інформаційних умінь, які допоможуть адаптуватися у світі комунікацій та знайти вирішення різних професійних та життєвих проблем упродовж життя.

Важливість якісної організації документно-інформаційного забезпечення управління в ряді підприємств та установ, органах державного управління країни недооцінюється. Підбором інформації, обробкою і оформленням документів сьогодні повинен займатись не фахівець галузі, який приймає важливі управлінські рішення, а спеціально підготовлений для цього інший

фахівець – документознавець, інформаційний аналітик.

Спеціалісти вищого рівня професіоналізму в галузі документознавства та інформаційної діяльності – це, найперше, експерти й аналітики, спроможні здійснювати науковий аналіз, оцінку й синтез інформації поряд з функціями її пошуку, збору, обробки та збереження.

Сьогодні Україна розвивається в контексті становлення інформаційного суспільства. Така ситуація викликає потребу в фахівцях, які б володіли сучасним менталітетом і були здатні усвідомити роль організаційних систем у світі та країні з метою вирішення соціально-економічних проблем. Важливість підготовки таких спеціалістів викликана відповідальністю управлінських рішень: величезним обсягом інформації, яку необхідно опрацювати для ухвалення правильного рішення; відсутністю часу і професійних навичок у керівників, які не володіють багатьма прийомами збору, обробки та аналізу даних [1].

Після здобуття Україною незалежності, потреба у підготовці фахівців спеціальності «Документознавство та інформаційна діяльність» викликана необхідністю національно-культурного відродження. Спеціалісти даного напрямку могли б використати свої знання у сфері стратегічного управління для розбудови національної держави, з позиціями на світовому рівні, з позитивним іміджем. Це завдання усвідомлювалося як стратегічне [1].

На основі нового підходу до організації навчального процесу у студентів ВНЗ мають сформуватися як ключові, так і супутні компетенції. Поняття «ключові компетенції» уведено у науковий обіг Міжнародною організацією праці у 1990-х рр. Ці компетенції виявляються в усіх взаємовідносинах особистості зі світом, відбивають духовний світ людини та сенс її діяльності. До них належать пізнавальна, інформаційна, комунікативна, організаційно-технологічна, соціально-психологічна компетенції. Особливість цих компетенцій у тому, що вони не лише відбивають здатність особистості використовувати одержані знання, уміння та навички, але й дають їй змогу обирати найефективніші способи вирішення життєвих ситуацій. Серед супутніх компетенцій найважливішими є економічна, політична, правова, екологічна та ін. компетенції. Вони є основою професійної компетентності майбутнього фахівця, яка виявляється через особистісні можливості випускника ВНЗ, що дозволяють йому самостійно і достатньо ефективно вирішувати виробничі завдання, робити системні узагальнення та висновки, кваліфіковано й раціонально формувати та використовувати необхідну для цього інформаційну базу [4].

Сучасний стан документознавчої освіти є результатом дії загальних закономірностей її становлення та існування в конкретних соціально-економічних умовах в Україні. Розвиток спеціальності «Документознавство та інформаційна діяльність» на сьогоднішньому етапі відбувається динамічно, охоплює державні та приватні ВНЗ з вираженою тенденцією введення спеціальності у негуманітарних вищих навчальних закладах. Підготовка документознавців для сфери державного управління визначається потребами

соціальної практики в галузі здійснення інформаційної діяльності в органах державної влади, характеризується зростанням документознавчої освіти для системи державного управління у кількісному, рівневому та структурно-компонентному відношеннях та одночасно відсутністю науково обґрунтованих моделей та освітньо-професійних програм підготовки фахівців документознавців для роботи в державних інституціях. Зміни у змісті документознавчої освіти відбилися у навчальних планах ВНЗ і об'єктивно характеризується відмовою від дисциплін бібліотечно-бібліографічного та книгознавчого спрямування, що зумовлено логікою розвитку наукової дисципліни «Документознавство».

Перспективи розвитку галузі документознавства сьогодні визначаються оптимальним поєднанням комплексу фахових знань, вмінь, навичок та високої професійної мобільності спеціалістів. Вирішальне значення тут повинні мати управлінська культура, ініціатива, творчість і активність персоналу, адже значна частина професійних знань отримується під час роботи. Гарантією майбутнього сфери документно-інформаційної діяльності повинно бути раціональне співвідношення можливостей отримання спеціальної освіти та формування професійної компетентності фахівців.

Список використаних джерел:

1. Квасюк, Л. В. Підготовка фахівців з документознавства та інформаційної діяльності у Національному університеті «Острозька академія» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://naub.org.ua/?p=778>. – Назва з екрана.
2. Освітньо-кваліфікаційна характеристика (ОКХ) бакалавра [Електронний ресурс] : Діловод – сайт інформаційного спрямування. – Режим доступу : http://dilovod.com.ua/publ/oficijni_materiali/osvitno_kvalifikacijna_kharakteristika_okkh_bakalavra/9-1-0-424. – Назва з екрана.
3. Романишин, Ю. Л. Формування готовності майбутніх документознавців-менеджерів до професійної діяльності засобами інформаційно-комунікаційних технологій : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук спец. : 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Ю. Л. Романишин. – Тернопіль, 2011. – 21 с.
4. Соляник, А. А. Підготовка фахівців для книжкової галузі України: традиції та новації [Електронний ресурс] / А. А. Соляник // Вісник Харківської державної академії культури. – 2011. – Вип. 32. – С. 116-125. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/hak_2011_32_13.pdf

Г.Г. БОРОДИНА,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри документознавства та
інформаційних систем
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ПРОСОПОГРАФІЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ БІБЛІОТЕЧНОЇ СПРАВИ ПІВДЕННОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ (XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.)

Останнім часом розвиток української історичної науки спонукає до вивчення минулого, значною мірою, за допомогою просопографічних досліджень.

Просопографія (від грецької просопо – обличчя, особа, персона і графо – пишу) – спеціальна історична дисципліна, яка на основі джерел різних видів (генеалогії, демографії, психології, нумізматики, соціології тощо) досліджує особу в сукупності її індивідуальних якостей та взаємостосунків з оточенням.

Вітчизняна просопографія як наука завдяки діяльності Інституту біографічних досліджень НАНУ за останні роки досягла відчутних зрушень і впритул наблизилася до проблеми створення системи української наукової бібліотекознавчої біографістики, без вирішення якої неможливе здійснення повноцінного електронного Українського національного біографічного архіву.

На необхідності біографічних розвідок у галузі бібліотечної справи наголошували знані українські вчені-бібліотекознавці А. С. Чачко, Т. І. Ківшар, Н. В. Новальська та ін.

Просопографічні дослідження в галузі бібліотечної справи південного регіону України сприяють вивченню самотності історико-бібліотечного процесу, аналізу формування бібліотечної системи країни.

До формування мережі бібліотек Півдня України причетні громадські і політичні діячі – М. Аркас, Г. Ге, М. Пирогов, С. Русова, А. Скальковський, М. Беккер; бібліотечні діячі – М. Попруженко, В. Шенфінкель, а також книготорговці – М. Клочков, К. Тотті, В. Картамишев та видатні особи іноземного походження, які проживали на даній території – А. Рішельє, Д. Рішельє, О. Дерibas.

Різні аспекти діяльності бібліотечних закладів Півдня України висвітлено у працях культурних та громадських діячів краю кінця XIX – початку XX ст.: В. Яковлева, М. Беккера, В. Шенфінкель, А. Гавриля, Г. Ге, М. Попруженка та ін. Зокрема, загальні відомості про книгозбірні Одеси містяться в історичному нарисі М. Г. Попруженка «Одесская городская публичная библиотека» (1911 р.), І. Вугмана «95 лет жизни и деятельности Одесской государственной публичной библиотеки (1830-1925)» (1926 р.). У них розкриваються умови створення та діяльності деяких книгозбірень, приватних «кабінетів для

читання», склад їх фондів та контингент читачів. Однак дані автори не ставили своїм безпосереднім завданням дослідити історію бібліотек регіону в цілому, їх науковий доробок носив досить фрагментарний характер, вони аналізували лише діяльність тієї чи іншої бібліотеки.

Вирішальним фактором започаткування публічних бібліотек у повітових і губерньських містах стало відкриття 1829 р. Одеської міської публічної бібліотеки. Це була перша в Україні публічна бібліотека. Із зібрань літератури, яку у різні роки дарували бібліотеці приватні особи, особливою цінністю мали колекції графа М. М. Толстого (понад 40 000 видань), Г. Г. Маразлі (10 000 томів), колекція з техніки професора В. І. Тимонова (1 085 книг і брошур), колекція з економіки і юридичних наук – О. О. Борзенка (851 вид.), бібліотека археолога П. О. Бурачкова (3 176 томів) та ін.

Багато чудових людей, у різний час очолювали бібліотеку. Серед них: історик Микола Никифорович Мурзакевич, професор Володимир Олексійович Яковлев, літератор Михайло Феліксович Дерібас та його син, популярний в Одесі письменник-історик Олександр Михайлович Дерібас. Усі вони обіймали величну посаду – «бібліотекар».

Необхідно також відзначити важливу роль в історії бібліотеки інституту попечительства, що був введений у 1874 р. Попечителями від міської думи були барон А. Ф. Стурт, К. К. Сікард, І. В. Тимонов, О. І. Кирпичников.

Особливо важливу роль у розвитку бібліотеки відіграли директор з 1896 р. професор Новоросійського університету Михайло Георгійович Попруженко і попечитель бібліотеки з 1897 по 1917 рр., почесний громадянин Одеси граф Михайло Михайлович Толстой. Саме їхня діяльність зробила міську публічну бібліотеку однією з найбільших культурних центрів Одеси початку ХХ століття. Дякуючи їх зусиллям, споруджено нову будівлю, налагоджено міцні контакти з багатьма бібліотеками світу, випущено нові друковані каталоги і організовано палітурну майстерню, відкрито «бібліотечний музей».

Публічні бібліотеки також були засновані і в Херсоні та Миколаєві. Завдяки наполегливості, ініціативності й творчій енергії Віри Костянтинівни Шенфінкель рік у рік, на зломі ХІХ – ХХ ст., зростав авторитет і популярність Херсонської громадської книгозбірні. Її наукові інтереси були доволі різнобічними: організація бібліотечної справи, бібліотекознавство як наука, бібліотечна освіта, бібліотечна статистика, масова та методична робота бібліотеки.

Отже, історія книгозбірень зберегла багато славних імен бібліотечних працівників, які віддали багато років свого життя благородній і шанованій людьми праці з книгою.

Сьогодні, коли хронологічні межі дослідження в галузі бібліотечної справи, винесеної на розгляд, віддаляють нас не десятиліттями, а вже століттями, навіть поодинокі факти про діячів-просвітителів, що виявлені в рідкісних джерелах, зберігаються в архівах та бібліотеках України і торкаються нашої теми, мають не лише пізнавальне, а й набувають особливого значення для визначення тенденцій розвитку бібліотечної галузі регіону.

Список використаних джерел:

1. Афанасьев, Д. Севастопольская морская библиотека [Текст] / Д. Афанасьев // Морской сборник. – 1885. – № 5. – 88 с.
2. Бородіна, Г.Г. Бібліотекар за покликанням: не тільки професія, а й справжня пристрасть (пам'яті В. К. Шенфінкель) [Текст] / Г. Г. Бородіна // Вісник Книжкової палати. – 2007. – № 4. – С.47-49.
3. Корнейчик, І.І. Історія української бібліографії: Дожовтневий період [Текст] / І. І. Корнейчик . – Х., 1971. – С. 68, 70.
4. Отчет Херсонской Обществннной Библиотеки и двух ее отделений за 1909 г. – Херсон, 1911. – С. 8.
5. Попруженко, М.Г. Одесская городская публичная библиотека 1830-1910 гг.: Историчечкий очерк [Текст] /М. Г. Попруженко. – Одесса, 1911. – 85 с.
6. Херсонська обласна універсальна наукова бібліотека: від минулого століття до майбутнього [Текст]: зб. ст. – Херсон, 1998. – 89 с.
7. Яковлев, В.А. К новосельцю город ской публичной библиотеки в Одессе (1829-1883) [Текст] / В. А. Яковлев. – Одесса, 1883. – 108 с.

Т.А. ВАЛЯРЕНКО,
викладач-спеціаліст вищої категорії
Миколаївського коледжу
культури і мистецтв,
м. Миколаїв

ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ ФОРМУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СКЛАДУ У ФОЛЬКЛОРНІЙ ПРАКТИЦІ ТА ЙОГО ЗАСТОСУВАННЯ У ПРАКТИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ОРКЕСТРІВ ТА АНСАМБЛІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ

Особливої актуальності сьогодні набуває проблема інноваційних підходів до формування інструментального складу молодіжних народно-інструментальних колективів.

Багатотисячний розвиток народного інструментального виконавства свідчить, що і цій сфері традиційної музичної культури були властиві постійні пошуки удосконалення музичного інструментарію, насамперед у колективних формах музикування. При цьому мали неабиякий вплив як національного, так і інонаціонального досвіду, фольклорних традицій та регіональних особливостей народної музичної культури.

Традиційний інструментальний ансамбль «Троїсті музики» свою назву отримав в давні часи. У фольклорній практиці до його складу в більшості входять три виконавці: скрипаль, цимбаліст (або виконавець на якомусь іншому інструменті) та бубоніст. У сучасних умовах до такого ансамблю входять звичайно скрипка, бас (або по народному – басоля), цимбали, контрабаси, бандури, ліра, сопілка, бубон чи інший ударний музичний інструмент. Значно пізніше до них стали залучати гармоніку, баян та акордеон.

Крім цих колективів, основою яких стала троїста музика, почали виникати й однорідні інструментальні ансамблі цимбалістів, бандуристів, сопілкарів, баяністів тощо. Ансамблі цимбалістів виникають в основному в західних областях України. Виконують вони репертуар троїстої музики.

Загалом, українські народні інструментальні ансамблі всіх різновидностей у залежності від регіональних та місцевих традицій, перш за все пісенних, укомплектовуються в основному з таких інструментів: струнні – скрипка, басоля (віолончель), бас (контрабас), цимбали, бандура; духові – флейта, кларнет, сопілка, сопілка-зубівка, чи інших духових дерев'яних інструментів, зрідка труба або корнет в строї «сі-бемоль», тромбон педальний в строї «до»; клавішні – гармонія або баян; ударні – барабан разом з мідними тарілками на яких вибивають металевим прутиком чи бубон. Постійними інструментами тут є скрипка та бубон. Саме за скрипачем та бубністом залишається необмежене поле для імпровізації. Для посилення супроводу вводяться басові інструменти:

віолончель, контрабас, «бугай», зрідка педальний тромбон. Таким чином, протягом минулого століття створився перед нами вже більш-менш повний інструментальний ансамбль, у виконанні такого народного ансамблю музичний твір звучить виразно, колоритно і чітко.

Крім цих колективів, основою яких стала троїста музика, на українському просторі існують й однорідні інструментальні ансамблі – бандуристів, сопілкарів, гармоністів, баяністів тощо. Ансамблі цимбалістів виникають в основному в західних областях України. Виконують вони в більшості репертуар, побудований на місцевих пісенних і танцювальних інтонаціях.

Не втратили свою популярність моноінструментальні ансамблі: сопілкарів, ложкарів, домристів, балалаєчників, баяністів. Їх діяльність напряму залежить від наявності талановитих та ініціативних музичних керівників та відповідного інструментарію.

Такі реалії свідчать про постійні пошуки інструментальних складів народних інструментальних ансамблів, які б задовольняли естетичні уподобання сучасних музикантів та їх слухачів, перш за все у зв'язку із розширенням їхнього музично-виконавського репертуару. Тим самим підтверджується теза про існування і у сучасній фольклорній музичній інструментальній практиці інноваційних тенденцій.

Раніше на такий ансамбль покладалось виконання музики до танцю, супровід пісень, а також виконання інструментальної народної музики для слухання. Зараз основний склад троїстої музики вже не може повністю задовольнити художні запити слухачів.

На Миколаївщині народний інструментальний ансамбль фольклорного типу укладають в більшості сопілка, скрипка, баян (акордеон), контрабас (басоля); кларнет, ударний інструмент. Їх кількісний та якісний склад визначається як об'єктивними факторами, наприклад наявністю тих, чи інших музичних інструментів, так і суб'єктивними – художнім смаком керівника та учасників такого ансамблю, а також виконуваним репертуаром. Навіть, у джаз-колективах та рок-ансамблях на правах постійних, або ж епізодичних нерідко представлені окремі народні інструменти.

У сьогоднішні існують також інші інструментальні колективи, утворені шляхом розширення їх складу. У них поєднуються різні за етнічною приналежністю та походженням музичні інструменти, на яких грають у даній місцевості, наприклад: домри, балалайки, баяни, сопілки, бандури та інші. У таких колективах завжди є старший музикант, у більшості той, хто грає на основному музичному інструменті.

Сучасні інноваційні тенденції у формуванні фольклорно-інструментальних ансамблів на Півдні України, у тому числі і «Троїстих музик» проявляються на Миколаївщині в обласному центрі, у Південноукраїнську, с. Кам'янци Очаківського району, деяких інших населених пунктах. У різні роки при Будинках культури діяли різні за складом фольклорні інструментальні ансамблі. У останні роки скрутні економічні обставини дещо знизили їхню кількість та якість творчої роботи. У обласному центрі є декілька дитячих та

юнацьких колективів, які мають помітні творчі успіхи. Наприклад, ансамбль бандуристів дитячої музичної школи № 1 м. Миколаєва бере участь у концертних заходах як в обласному центрі, так і за його межами.

Ансамбль бандуристів Палацу творчості учнів Миколаєва, створений В. Січко. Цей дружний колектив "Україночка" по чергово очолюють учениці Валентини Степанівни – Л. Циганенко, Н. Усова, вони вже здобули чималий досвід концертних виступів різних рівнів.

У свій час популярними були виступи ансамблю бандуристок – студенток Миколаївського культурно-освітнього факультету, спів у власному супроводі на бандурі керівника цього ансамблю - лауреата республіканського конкурсу С. Лесняк. Маємо надію, що згодом така традиція буде продовжена.

Слід згадати й про інструментальну групу супроводу Прибузького українського народного хору, створеного заслуженим працівником культури УРСР А. Затуряном, і схожого колективу "Веселка" селища Тернівки, створеного відомим ентузіастом музично-хорової справи О. Шпачинським. Окрім баянів, хоча й епізодично, на відповідальних виступах до групи супроводу входять скрипки, басолі, ліри, сопілки й інші інструменти, характерні для музичної культури України.

Викладений вище фактичний матеріал пояснює утворення в сучасних умовах, окрім «троїстої музики», варіантів найрізноманітніших інструментальних ансамблів, у тому числі й так званого естрадного спрямування.

Художній репертуар подібних колективів дуже старанно підбирається з урахуванням інструментального складу, технічних можливостей кожного інструменту окремо та виконавського рівня учасників колективу. Керівник ансамблю повинен творчо вирішувати всі питання.

У сьогоднішні зустрічаються досить незвичні за своїм складом інструментальні ансамблі, наприклад: три сопілки, два баяна, кобза, коза-бас, тромбон, "бугай", бубон, барабан маленький з тарілкою. Названий ансамбль існує у селі Радсад Миколаївського районного Будинку творчості учнів. Знаходять у сьогоднішні застосування і відносно «модернові» музичні інструменти: «Ямаха», електробаян, або ж інших моделей клавішні музичні інструменти, а також електрогітари, ударні установки, флейта, труба.

Подібні ансамблі існують, наприклад, у загальноосвітніх школах № 3 м. Миколаєва, керівник Петльований Б., №34 та № 37, керівник – Карандей В., деяких інших загальноосвітніх школах обласного центру та районів нашої області.

Поряд з ними, а подекуди і в більшій розповсюдженості зустрічаються й унісонні ансамблі народних інструментів – дуети, тріо, квартети і т.д., (домри, балалайки, баяни, акордеони). У нашій місцевості мають поширення окремі ансамблі, що більш властиві іншим етнічним культурам. Прикладом можуть бути ансамблі ложкарів, розповсюджені у російській фольклорній культурі. В Україні такі ансамблі також набули популярності, особливо там, де значну кількість місцевого населення укладають росіяни.

У минулі роки відомими на терені Миколаївщини були ансамблі ложкарів, (загальноосвітня школа с. Мішково-Погорілове, керівник Тягун В.; загальноосвітня школа м. Южноукраїнська, керівник Пилипова О.); кобзарів (маємо на увазі ладкову кобзу) – Палац художньої творчості учнів м. Миколаєва та деякі інші.

Усе більше розповсюджуються інструментальні ансамблі сучасного естрадного спрямування, у чому безумовно відчувається вплив сучасної молодіжної музики на традиційне інструментальне музикування.

У сучасній, не тільки народно-інструментальній, але й естрадній практиці можна зустріти такі інструментальні колективи-ансамблі, в яких сполучаються досить різні музичні інструменти. Але погляд з історичних позицій все це пояснює, бо в народній практиці були самі різні сполучення народних інструментів. Наприклад таке тріо: баян, як мелодійний інструмент, труба-бас (приналежне духовому оркестру) та ударний інструмент – бубон, або барабан.

На структурно та художньо-виховні інновації першорядне значення має новітній репертуар, або новітні обробки народних мелодій. Отже, відсутність потреб у тих чи інших окремих інструментах, або ж різних типах інструментальних ансамблів може привести до їх втрати взагалі. Стосовно цього вже існують численні докази в історії музичної культури минулих часів.

Цікавий за своїм творчим спрямуванням, інструментальним складом та виконавськими досягненнями дитячий ансамбль "Дивоцвіт", що входить до числа художніх дитячих колективів Будинку творчості учнів Ленінського району м. Миколаєва, керівник О.Сироечко. До його інструментального складу входять: баян, домра-прима (4-стр.), домра-альт (4-стр), сопілка, скрипка, бубон, бас. Репертуар ансамблю обов'язково включає п'єси з солістами – вокалістами та інструменталістами.

У сучасних фольклорних колективах помічені звернення до традиційних інструментів, у тому числі й таких, що перш за все мають утилітарне значення (ложки, рубелі, інші побутові інструменти).

Слід врахувати, що в Україні налічується більше 120 інструментів, як національного, так і іншого походження, які мають розповсюдження по всій території країни. При формуванні колективу керівнику слід враховувати майбутню творчу роботу, яка повинна забезпечувати потреби сучасності до колективного народно-інструментального виконавства, мати відповідну тембральну палітру, яка по-перше б відображала національний колорит звучання, а по-друге – мала б можливість виконувати твори, як академічної, так і сучасної молодіжної музики.

Список використаних джерел:

1. Гуменюк, А. Українські народні музичні інструменти [Текст] / А. Гуменюк. – К., 1967. – 243 с.
2. Гуцал, В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів [Текст] / В. Гуцал – К., 1978. – 168 с.

3. Іванов, П. Оркестр українських народних інструментів [Текст] / П. Іванов. – К., 1981. – 110 с.
4. Имханицкий, М. У истоков русской народной оркестровой культуры [Текст] / М. Имханицкий. – М.: СК, 1987. – 190 с.
5. Історія української музики [Текст]. – К.: Наукова думка. – 1989. – т. 2. – С.5–10.
6. Історія української музики [Текст]. – К.: Наукова думка. – 1990. – т. 3. – С.5–9.
7. Каргин, А. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов [Текст] / А. Каргин. – М., 1987.
8. Комаренко, В. Український оркестр народних інструментів [Текст] / В. Комаренко. – К.: Мистецтво, 1960 – 83 с.
9. Макаренко, О. Музичні традиції та сучасність у фольклорі південноукраїнського краю [Текст] / О. Макаренко. – Миколаїв: МДУ. – 2007
10. Незовибатько, О. Ознайомлення з музичними інструментами та організація інструментальних ансамблів [Текст] / О. Незовибатько – К., 1966. – 79 с.
11. Пересада, А. Оркестры русских народных инструментов [Текст] / А. Пересада. – М., 1985. – 296 с.
12. Хоткевич, Г. Музичні інструменти українського народу [Текст] / Г. Хоткевич. – Харків, 1930. – 288 с.

Г.Г. ВАСИЛЬЄВА,
ст.викладач кафедри музичного
мистецтва ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

НАРОДНА ПІСНЯ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

*“Ой, палка ти була, моя пісне!
Як тебе почала я співати,
В мене очі горіли, мов жар,
І займався у грудях пожар.
Хтіла я тебе в серці сховати,
Та було моє серденько тісне,
Ой, палка ти була, моя пісне!”*

Леся Українка

Українська пісня... Хто не був зачарований нею, хто не згадує її, як своє чисте, прозоре дитинство, свою юність – красиву і ніжну. Яка мати не співала цих легких, як сон, пісень над колискою дорогих дітей. З народних пісень ми довідуємося про минуле нашого народу, його побут і звичаї, надії і сподівання, про важливі історичні події, що відбувалися в Україні, уславлюються подвиги окремих осіб, замальовується героїчне минуле нашої Вітчизни. Пісенна культура українського народу багатьма своїми джерельцями впадає в океан культури душі світової. Пісня колискова, весільна, лірична супроводжує нас від народження до останньої межі. Вона ріднить нас тремтливими своїми звуками, живе в кожній людині і, як вічне світло, осяває нам життя.

З чого починається виховання духовності особистості? Із закладання фундаменту її з дня народження дитини. І саме з дня народження, коли основу її життєвого розвитку становлять функціонування духовно-емоційної та моторної сфер. Психологи говорять, що знання тільки тоді є знаннями, коли вони духовно-емоційно пережиті. Скільки б не говорили, що, наприклад, (як крайній випадок), вбивати не можна – іноді вбивають, що треба поважати батьків своїх – іноді не поважають та ін. Це відбувається через те, що духовно-емоційна сфера людини, особливо в наш час, звузилась, людина стала глухою до переживань, страждань, елементарного співпереживання. Наша освіта, на жаль, захопилася інтелектуальним розвитком людини забувши про розвиток та про те, що тільки в гармонічній єдності правої та лівої півкуль можна досягнути дійсної гармонії в розвитку духовної і розумної особистості.

У наших пращурів було цілісне уявлення про оточуючий світ і себе в ньому. Художня творчість гармонізувала життя людини і становила значну

частку практично – утилітарної діяльності (праця, звичаї та ін.). Творення суспільних відносин вимагало знаходження таких форм, заходів, механізмів, за допомогою яких можна було б регулювати поведінку кожного члена громади. Саме через почуття та свідомість сформувалась своєрідна система, яку прийнято називати первісним мистецтвом. Воно, крім інших, виконувало і виховні функції. Провідну роль у вихованні людини виконувала народна пісня, а пізніше, з розвитком суспільства, музичне мистецтво. Життя людини було нерозривно пов'язано з природою і відображалось у пісні. Тому пісенна народна творчість охоплює усі сфери життя людини – від народження до смерті. Це пісні: трудові, зимового календаря, веснянки, весільні, купальські, жнивварські, родинні, в той же час - думи, історичні, козацькі, стрілецькі, чумацькі, жартівливі, сатиричні та багато інших.

Пісня – це єдине ціле звука і мелодії. Ритм – це серце музики, мелодія – її душа. При зупинці серця – душа відлітає. Слова в пісні – це вербальне підтвердження певного почуття чи настрою. Таке органічне поєднання духовно-емоційного і раціонального, як ніщо інше впливає на людину, на виховання її духовності як відношення до людей, до того оточення, в якому вона живе, до природи та ін. Так під впливом народної пісні, в якій людина одночасно є суб'єкт і об'єкт, у неї формується стала система духовного багатства.

А тепер звернемось до народних пісень про кохання та життя родини, побут. Це пісні, в яких виховується любов до жінки, любов і повага до матері. “Червона калина”, “Вишенько, черешенько”, “Голубонько” та інші незвичайно добрі та прекрасні порівняння. Тематика пісень про кохання торкається найбільш інтимних сторін життя кожної людини: зародження почуттів, взаємна любов, розлука, нещасливе кохання; зрада і таке ін. “Гаю, гаю, зелен розмаю” (в обр. М.Леонтовича), “Ой, коли б той вечір та й повечоріло (нещасливе кохання), “ Ой, у полі криниченька” (вірне кохання). Через те, що в піснях на перший план виступає морально-етична оцінка людських почуттів і стосунків – ці пісні оповідальні, діалогічні і мають великий вплив на психічний стан людини. Вони на підсвідомому рівні виховують любов і повагу до жінки, до матері і до оточуючих людей. Є почуття, які вимагають переживань на самоті, занурення в “себе “ (Ой не світи, місяченьку”, “Ой глибокий колодязю, золотії ключі”, “Ой, місяцю, місяченьку”, “Наступає та чорна хмара” та ін. Такі пісні переживаються глибоко особисто. Вони виховують культуру почуттів, можливість співпереживання.

Окремо можна зупинитися на веснянках. Святкування приходу весни існує у багатьох народів. Кличучи весну люди вірили, що заговірні формули і ритуальні дії сприяють пробудженню природи. Треба відмітити, що у веснянках відсутня християнська тема.

Істотна риса веснянок – їх зв'язок з рухом, з танцем. Велике місце рухи займають і в інших календарно-обрядових дійствах – в русальних, купальських, петрівчаних іграх та хороводах. Однак, такого розвитку танків, як у веснянках, не зустрічається ніде.

Культ природи (разом з аграрними мотивами) широко відображено в назвах танків та їх сюжетах: “Мак”, “Льон”, “Труша”, “Журавель”, “Зайчик”, тощо, а також в характері рухів і танцювальних фігур. Однак більша частина веснянок має любовні мотиви: вибір пари, залицяння, сватання, сімейні стосунки, символічні подарунки, жарти – теми, які завжди хвилюють кожну молоду людину. Найбільш різнобічно проявляється у веснянках дівоча доля: думка про шлюб, кохання, побачення, оспівування дівочої краси та інші питання долі жінки у житті.

Історія чумацтва залишила глибокий слід у духовній культурі. Тисячі пісень відображають усі сторони чумацького побуту (збори в дорогу та вихід із села чумацької валки; дорожні пригоди – як правило сумні; падіж худоби, напади татар або грабіжників, хвороби, смерть; повернення чумаків додому. Чи не нагадують ці пісні нам сьогодні? Чи напишуть пісні про наших Чумаків (як звать їх заробітчанами), у яких доля не менш трагічна, ніж у чумаків минулого. Чи ми приречені бути вічними чумаками?

Незважаючи на не просте життя нашого народу жарти, гумор і сатира завжди існували в житті людини. Жартівливі та сатиричні пісні внесли вагомий внесок у формування духовності народу, допомагали йому виживати у важкі та безнадійні моменти життя. В цих піснях піддається сміху все те, що викликає громадський осуд, суперечить моралі народу. Сміх – ознака сили. Сміятись може тільки духовно чиста і сильна особа. Мудрість, розум, вміння посміятися з себе є моральною основою людини. В жартівливих піснях основне гумористичне навантаження несе текст, а музичні засоби виразності (ритм, штрих, ладові контрасти та ін.) підсилюють задумки тексту. Є почуття, переживання яких відбуваються в колективі, “на людях”. До таких можна віднести козацьку, стрілецьку пісню, а також історичні пісні, думи, балади. Це пісні, дії яких відбуваються серед людей і тому вони мають великий вплив на почуття людей, на формування у них любові та інтересу до своєї історії, до свого історичного та сучасного «Я», до своєї країни.

Доля багатьох пісень подібна до долі нашого народу. Багато з них переслідувалися, їх забороняли. Але ж ті пісні жили, плекали в серцях людей невмирущу надію на духовне відродження. Так було, наприклад, з гімном П. Чубинського «Ще не вмерла Україна». Влада суворо забороняла цей гімн, але вбити його не змогла. Сьогодні гімн «Ще не вмерла Україна» став державним гімном незалежної України. За роки незалежності України вже склалося враження, що вся наша народна творча спадщина є недостойною, щоб ми були її носіями, навіть частково. Бо з кожним роком ми, особливо молодь, все більше занурюємося в інші, чужі культури, шукаючи там чогось кращого за своє. Проблема в тому, що свого ми зовсім не знаємо, а якщо і знаємо, то дуже поверхнево.

Що ж таке українська народна пісня? З наукового погляду – це глибинна традиційна і сучасна творчість усної діяльності. Можна використовувати й інший термін – фольклор. А за змістом – це саме життя, його інтереси, зв'язок з історією народу, його національною свідомістю та соціальними почуттями або,

як писав Іван Франко, з «психологією його творчості». Музичний фольклор був (та й досі залишається) міцною основою української пісенної культури. Після 1933 року Україна, правду кажучи, перестала співати. Поняття «народна творчість» виникло саме тоді, коли та творчість припинила своє існування.

Так вже є, що ми починаємо цінувати щось лише тоді, коли це «щось» втрачаємо. Але, коли йдеться про українську пісню, огортає страх, бо ми її вже ледь не втратили цілком, а цінувати ще й не думаємо починати. Звісно ж, кому вона зараз потрібна? Мода диктує свої еталони, які ми часто і не перевіряємо на істинність. Гірко стає на серці, коли, слухаючи слова однієї з відомих пісень Сашка Положинського: «Віримо чужим, своїм не довіряємо, розводимо руками – маємо, що маємо», – відчуваю, що це про нас... Тут без зайвого пафосу. Це наша реальність. Але попри те все слід розуміти, що ця реальність залежить від нас, ми її творимо. Кому, як не нам подбати про те, які пісні будуть співати наші діти і якою мовою.

В.С. ВЕЛИКОЧИЙ,

доктор історичних наук,
професор кафедри туризмознавства і
краєзнавства, директор Інституту туризму
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

ПОКУТТЯ В П – НА МЕЖІ І ТИС. ДО Р.Х.: ШТРИХИ ДО ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЕТНІЧНОГО ПОРТРЕТУ

Покуття, як окрема територіальна одиниця з'являється на карті Європи у XIV ст. [1; с. 128]. Однак задовго до цього саме Галицьке Подністер'я, частиною якого є Покуття, було територією, на якій активно проходили різноманітні етнотворчі процеси. Одним з найбільших етносів, що залишив помітний слід в історії Європи доби енеоліту, і який бере свій початок на території Покуття, є той, що складав основу трипільсько-кукутенської культури.

Донедавна вважали, що трипільці з'явилися на теренах Подністер'я десь орієнтовно 4300–4000 рр. до н.е.

Археологічні розкопки в с. Козині (біля Івано-Франківська) перенесли їх появу приблизно на тисячу років углиб праісторії, тобто маємо десь кінець раннього етапу трипільської культури. А пам'ятки цієї культури на Подністер'ї почали досліджувати ще польські археологи у другій половині XIX ст. Щодо останніх хронологічних рамок цієї культури, то за методом радіокарбонного дослідження, як стверджує київський археолог Михайло Відейко, вони складають 3400–2750 рр. до н.е. Саме в цей період на Черкащині існували тодішні “мегаполіси” – поселення трипільців чисельністю населення до 10 тис. осіб.

Стоянки трипільців відкрито в 26 населених пунктах сьогоденного Городенківського району – основній частині Покуття. Це, зокрема стоянки в Городенці, Незвиську, Кунисівцях, Корневі, Луці, Монастирку, Поточищі, Пробабині, Серафинцях, Уніжі, Стрільчі й Городниці. Територіальним центром трипільців у цьому регіоні на той час було село Городниця, яке знаходиться на крайній південній точці Покуття, відоме своєю Черленою горою, як місцем сакральним і священним, яке також несе в собі природну оздоровчу енергетику.

Свою назву трипільсько-кукутенська культура отримала від поселення Трипільля на Київщині, де вперше українським вченим чеського походження Вікентієм Хвойком було ідентифіковано таке поселення періоду енеоліту.

Очевидно, вже тоді люди знали вартість пшениці, ячменю, жита. Зерна цих сільськогосподарських культур були підібрані на місці спалених жител. Також були знайдені кам'яні зернотерки, мотики для обробітку ґрунту, гончарне коло, сверлильний верстат, жорна, кам'яні колеса до возів-двокол. Взагалі трипільсько-кукутенська культура вважається найбільш ранньою землеробською європейською культурою, що бере свій початок на Подністер'ї.

У 2012 році на замовлення телеканалу “Україна” американський вчений-генетик, професор кембриджського університету Пітер Форстер здійснив генетичне дослідження українців. Він прийшов до висновку, що останні є головним чином нащадками колись легендарних аріїв, які існували приблизно VI–V тис. до Р.Х.[2]. Хронологічне співставлення дат існування трипільських племен і аріїв, локалізації їх проживання, аналіз способу існування дають підстави припустити, що йдеться про одні і ті ж племена! Таким чином, гіпотеза про давність далеких предків українців у особі трипільців набуває досить точного генетичного підтвердження і доводить автохтонність українського етносу на тих теренах, на яких він проживає нині.

Питання про те, що сталося з трипільцями-аріями далі на сьогодні залишається загадкою. Вчені припускають, що мали місце значні міграційні процеси, викликані кліматичними змінами. Непрямими доказами поширення спадкоємців арійської культури є, на нашу думку, той факт, що вона була споріднена з тогочасними пам'ятками Дунайського басейну, Балканського півострова, острівного Східного Середземномор'я та Малої Азії. Це дає підставу зараховувати її до циклу культур, які лягли в основу європейської середземноморської цивілізації.

Однак, більша частина трипільців-аріїв усе ж залишилася на місцях свого мешкання. Як і в попередню історичну добу з Покуття розпочинається формування нових етнічних спільностей.

Найбільш яскраво це проявляється з XV ст. до н.е, коли на Покутті починають домінувати племена культури Гава, автохтонним місцем осідку якої була Панонська низовина. Дослідники стверджують, що скарби бронзових казанів дністрянської групи у селах Волока, Кунисівці, Озеряни з'явилися у верхів'ях Дністра приблизно 1050/1020 – 950/920 рр. до н. е.) в ареалі культури Гава із Верхнього Потисся [3, С.97]. Такі контакти призвели до появи в цьому ж XI ст. до Р.Х. нового етносу, представники якого належали до культури Голіградів. (с. Голігради, Заліщицького району Тернопільської обл., де вперше було виявлено поселення такого типу). Таким чином, Покуття як край пограниччя, сприяє появі нової культури на межі періоду бронзи і заліза.

Ця Голіградська (в сучасній українській науковій літературі її часто ідентифікують як Гава-Голіградську культуру) існувала в XI–VII ст. до Р.Х., належала до культури Українського Гальштату. А Покуття на рубежі II–I тис. до н.е. стає центром виникнення нового етнічного організму, відмінного від того, що розвивався від лівого берега Дністра і до Дніпра – племен Голіградської культури. При цьому, як це часто траплялося в часи бронзи чи заліза, і культура Гава, і Голіград, і Чорноліська культура склали єдину (за матеріальними ознаками) культуру Українського Гальштату.

Український археолог М. Бандрівський [4], намагаючись накласти археологічні культури рубежу II–I тис. до Р.Х. – першої чверті I тис. до н.е. на існуючі в той час на цих теренах етноси чи етнічні групи припускає, що Голіградська культура входила до складу так званої Невриди, а племена цієї культури були складовою частиною племен неврив.

Неврів описував ще свого часу “батько історії” Геродот. Він, хоч ніколи тут не бував, досить яскраво змалював місцеві традиції та звичаї, побут і заняття

неврів. Нас цікавить власне та частина оповіді, у якій він окреслює межі краю і вказує на етнічну приналежність його мешканців. За Геродотом: “Наступна ріка на схід від Пиретусу (р. Прут) є Тірас (р. Дністер), який тече з півночі на південь та бере свій початок із великого озера і служить межею між неврами та скитами-хліборобами” [5; С.62].

Отже, як давні, так і сучасні вчені однозначно приходять до висновку, що територія між ріками Прут і Дністер є тією, на якій замешкували неври – сучасники кіммерійців і скіфів. Правда, ідентифікувати неврів з поселеннями Голіградської культури не спромоглися до нині сучасні українські археологи, як і передбачити походження Голіградської культури від культури Гава.

Таким чином, географічне положення Подністров'я обумовило його роль в етнокультурній історії як однієї з активних контактних зон Східної Європи. Це був своєрідний “коридор”, яким рухалися давні племена з півдня на північ і з півночі на південь, і до якого прямували також східні та західні народи. Часті зміни культур, незавершеність етнічних процесів є характерними рисами культурного розвитку регіону впродовж кількох тисячоліть. У таких умовах відбувалися активні процеси ентотворення. Вони мали свої особливості і свої, притаманні тільки для цього регіону етнічні “пазли” великої мозаїки.

Наявний археологічний, історичний матеріал про ентотворчі процеси на Покутті II – початку I тисячоліття до Р.Х. створює необхідні передумови для розширення культурно-історичної спадщини українського народу і водночас висуває нагальну потребу її активного використання для розвитку культурного туризму в краї. Нові дані археологічної науки, як і нове прочитання вже відомих фактів дають всі підстави пропонувати створення мережі скансенів, які б висвітлювали історію західноєвропейської цивілізації на теренах Покуття. У тому краї, який значною мірою був колискою цієї цивілізації.

Список використаних джерел:

1. Королько, А. Межі Покуття в історико-картографічних та етнографічних дослідженнях XVI початку XXI століття [Текст] / А.Королько // Галичина. Науковий культурно-просвітній краєзнавчий часопис. – Івано-Франківськ. – 2011. – Ч. 18–19. – С.127–138.
2. ДНК – портрет нації // [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Op9E0-GV30o>. – Назва з екрана.
3. Кобаль, Й. Бронзові казани у верхів'ї Дністра [Текст] / Йосип Кобаль // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – 2006. – №10.
4. Бандрівський, М. Етнокультурна ситуація на заході України у постгавський час: Голіградська культура й пам'ятки Латорицької групи (проблеми хронології й періодизації) [Текст] / Микола Бандрівський // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – Вип. 12, 2008. – С. 127–161.
5. Історія України написана у V ст. до нашої ери Геродотом [Текст] / Перекл. С.К. Спаско. – К.:ФОП Стебляк О.М., 2012. – 144 с.

О.В. ГАВРИЛОВА,

к.п.н., доцент з/н кафедри
соціально-гуманітарних дисциплін
факультету менеджменту і бізнесу
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

БАТЬКОВИМИ СТОПАМИ. ВНЕСОК ПЕТРА ФРАНКА У РОЗБУДОВУ УКРАЇНСЬКОГО СКАУТСЬКОГО РУХУ

Родина І. Франка не лише словом, а й ділом формувала молодь України, піднімаючи національно-визвольний дух. І. Франко – видатний письменник та громадський діяч, своєю творчістю формував свідомість молоді, був організатором мандрівок, займався приверненням уваги до народних традицій ще у другій половині ХІХ ст. Як зазначає М. Костриця, ще 1893 року І. Франко зорганізував «Кружок етнографічно-статистичний для студювання життя й світогляду народу», а згодом – «Кружок для устоювання мандрівок по нашій країні». Його синові Петру на той момент було 3 роки, і в подальшому він вправно продовжив батькову справу, практично закріплюючи настанови батька.

Петро Франко народився 28 червня 1890 р. У сім'ї І. Франка він був третьою дитиною. Навчався у Народній школі, в Академічній гімназії та Львівській політехніці на хімічному факультеті.

Юнацькі й молоді роки П. Франка припали на початок ХХ ст. – час національного відродження, коли важливо було актуалізувати національну свідомість молоді. Значуща роль у розбудову незалежності внесли громадсько-політичні організації, саме вони сприяли об'єднанню молоді через загартування тіла у гімнастичних товариствах, а також формуванню свідомості молоді через збереження звичаїв, традицій і мови. Саме громадські організації, гімнастичні товариства, сприяли відродженню національної свідомості молоді, утвердженню її чеснот.

Як зазначає Богдан Трофим'як, «сформувавшись на початкових етапах національного відродження, спортивно-гімнастичний рух став важливим фактором піднесення національно-визвольної боротьби, створення військово-мілітарних структур, які заклали фундамент збройних сил України – Української галицької та Української повстанської армії [2].

Традиції та ідеї «Руської Трійці» продовжувала втілювати молодь, знаходячи свої, актуальні на той час засоби – формування національної фізичної культури у нових організаціях «Сокіл» і «Січ».

«Сокільський» рух у більшості поширювався у сільській місцевості. Важливу роль у його організації належала А. Будзиновському, який під час керівництва запровадив проведення занять з фехтування, мандрівництва та велоспорту, окрім традиційних руханки й пожежництва. Важливу роль у

«Соколі» надавалась культурно-освітньому вихованню – створювались хори, драматичні гуртки, духові оркестри, бібліотеки, гуртки для неписьменних тощо.

П. Франко разом з І. Чмолою у 1911 році стояли біля витоків організації «Пласт», сформували на основі скаутської ідеї Р.Баден Пауела, що має за мету виховання розвиненої особистості, свідомого патріота своєї країни. Метою «Пласту» є військовий вишкіл молоді й носив явно виражений український національний характер. У грудні 1911 року у газеті «Діло» П.Франко писав про створення скаутської організації в Галичині за зразком англійської, але української з суттю. У галицькому Львові це було потрібно для формування свідомості української молоді для національно-визвольної боротьби. Саме П.Франко запропонував запозичити назву організації від розвідників-пластунів, що були у складі кубанських козаків.

Варто зазначити, що на противагу «Соколу» і «Січі», цільовою аудиторією «Пласту» були діти дошкільного й шкільного віку у поза навчальний час.

12 квітня 1912 року відбулась перша присяга українською мовою першого пластового гуртка у кількості 40 осіб при Академічній гімназії у Львові. Саме цю дату зараз вважають датою заснування Українського скаутингу. Концепцію організації, що об'єднала ідеї класичного англійського скаутського руху Баден Пауела з українськими традиціями, стали книга Олександра Тисовського «Пласт», а також роботи П.Франка «Пластовий однострій», «Пластові ігри та забави».

Варто зазначити, що з самого початку свого існування організатори «Пласту» планували створити єдиний пластовий центр, з цією метою збирали двічі при товаристві «Сокіл-Батько» у Львові конференції, обрали «Організаційний пластовий комітет», що займався підготовкою пластового статуту. П. Франко брав у цих процесах активну участь.

Петро Франко був редактором друкованого органу організації «Пласт» – газети «Пластовий табір», що виходила додатком до спортивного часопису «Вісті з Запоріжжя». 6 квітня 1913 року на першому з'їзді впорядників «Пласту» було прийнято статут організації, обрано керівника – О. Тисовського та його заступника – П.Франка.

За час діяльності у «Пласті» П. Франко став редактором журналу «Пластовий табір», крім того написав 15 статей. Перебуваючи у Відні написав такі книжки: «Як закладати пластові дружини», «Відмолодження», «Огляд території України», «Теорія зглядності після А. Айнштейна». Займався видавничою справою, організувавши Видавниче Товариство «Франко син і спілка».

Як зауважує Б. Трофим'як, «На зламі ХІХ – ХХ ст. в українському національно-визвольному русі Галичини сформувалася нова генерація громадсько-політичних діячів, які чітко визначили програму боротьби за незалежну і соборну Українську державу. У цьому процесі гімнастично-спортивні організації виступали чинником політичного руху, послідовно відстоювали національні інтереси українців. Вони впливали на усі сфери

суспільно-політичного життя Галичини, були ініціаторами становлення легіону Українських Січових Стрільців, сприяли перетворенню його у державотворчу силу» [2].

Перша Світова війна спричинила призупинення роботи «Пласту». Саме в цей період організація на практиці показала набутий досвід. Уся старша молодь «Пласту» створила основу Українських Січових Стрільців та Української Повстанської Армії.

Петро Франко під час Першої світової війни (серпень 1914 р.) стає добровольцем Легіону Українських Січових Стрільців. Українська Бойова Управа надала йому звання «четар» сотні Романа Сушка й призначила до розвідної служби, він був учасником багатьох бойових операцій у рядах Українських Січових Стрільців як командир піхотних та технічних відділів. Варто звернути увагу на той факт, що ще у 1916 році П. Франко пройшов летунський вишкіл у Сараєво, ці вмінності допомогли йому бути організатором авіації в Українській Галицькій Армії, до якої після 1918 року перейшов легіон Українських Січових Стрільців, ставши його основою. «Його було іменовано «сотником» та призначено референтом летунства у Начальній Команді УГА (1918-1920). 4 січня 1919 р. літак, на якому він здійснював черговий розвідувальний політ, було збито, а льотчика полонено поляками й відправлено до табору Домб'є, з якого Франко здійснив втечу і через Чехословаччину дістався у розташування частин УГА. Наприкінці січня 1919 р. він повернувся у свій авіапункт і одержав призначення полкового командира. На рахунок його полку було багато героїчних подвигів, у тому числі й 16 збитих польських літаків. За заслуги в організації летунства УГА та у їх керівництві Головний Отаман військ Директорії УНР С. Петлюра присвоїв Петрові Франку військове звання полковник УНР» [3].

Після війни П. Франко продовжує займатись організацією «Пласт», працюючи вчителем хімії у гімназії у Коломиї з 1922 по 1930 рр. Пише оповідання «Пластова пригода», а також «Підручник шведської руханки для народніх і середніх шкіл».

Історичні події вересня 1939 року спричинили зміни кордонів країни. Радянська влада підтримувала П. Франка аж до початку Великої Вітчизняної війни – він став членом президії Народних Зборів Західної України, депутатом Верховної Ради УРСР, крім того він обіймав посаду декана товарознавчого факультету Українського державного інституту торгівлі, його призначено директором Меморіального музею Івана Франка у Львові. Уже 28 червня 1941 р. працівники НКВД заарештували його разом з академіком К. Студинським і знищили.

Ім'я П. Франка носить 65 курінь Національної скаутської організації «Пласт» з м. Краматорськ Донецької області. Петро Франко – співзасновник українського скаутського руху. Він разом з І. Чмолюю адаптував класичний англійський скаутинг до українських реалій початку ХХ ст., створивши концепцію українського скаутського руху, засновану на загартуванні духу й

тіла. Ідея, покладена в основу «Пласту» П. Франком досі розвивається на користь української молоді.

Список використаних джерел:

1. Костриця, М. Шкільна краєзнавчо-туристична робота [Текст]: навч. посіб. / М. Костриця, В. Обозний. – К. : Вища шк., 1995. – 223 с.
2. Трофим'як, Б.Є. Гімнастично-спортивні організації у національно-визвольному русі Галичини (друга пол. ХІХ ст.-перша пол.ХХ ст.) [Текст] / Б. Є.Трофим'як; наук. ред. Б. Лановик; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. - Тернопіль: Економічна думка, 2001. – 696 с.
3. Франко, П.М. Він жив і творив для України (до 120 р. з дня народження Петра Франка) / П.М. Франко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://narodna.pravda.com.ua/history/4c1dffab1e573/view_print/. – Назва з екрана.

Г.А. ГАРБАР,

доктор філософських наук, професор
кафедри соціально-гуманітарних
дисциплін факультету менеджменту і
бізнесу ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МОДЕЛІ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ УКРАЇНИ

В ХХІ столітті активізувався процес самопізнання культури, звернення до культурних джерел, осягнення першооснов буття. Відбувається “зміщення епіцентру всього людського буття до полюса культури”[1]. Культура становиться одним з стрижнів туристичного продукту. З огляду на це, проблеми розвитку культурного туризму, його вплив на культуру, економіку конкретних країн і регіонів набувають актуальності в умовах сьогодення. Українська культура створювалась нацією протягом достатньо тривалого періоду, коли формувались її особливості, матеріальна і духовна складові. Національний культурний туризм і заснований на цих особливостях.

Вивченню питання туризму як явища культури приділяли уваги багато дослідників, зокрема: В. Е. Біржанова, в. А. Гордіна, В. А. Квартальнов, Г. А. Карпова, Г. О. Мавріна, К. А. Наседкіна, В. А. Сіверс та інші.

Водночас коло проблем, пов'язаних з формуванням національного культурного туризму що є культурною практикою, до якої залучені широкі потоки людей та носії різних культур, залишаються недостатньо висвітленими.

Метою даної статті є дослідження національної моделі культурного туризму України як універсальної моделі культуротворення.

Щоб опрацювати національну модель культурного туризму, потрібно розглядати, перш за все, саму модель культури. По вертикалі її розподіляють на етнокультуру, інституалізовану культуру і культуру аматорську. Етнокультура, яку досліджує етнологія, проблема життя етносів, їх культурних світів – це особливий світ, який існує в редукованому трансформованому вигляді, складає цілісність національної культури. Це глибинний давній шар культури, який існує в Україні. Автентичне українське населення з українською мовою має свої регіональні ознаки, і це є важливою культурно-історичною реальністю, яка потребує адекватних туристичних заходів [4, с. 92]. Росіяни, які проживають величезним сектором в різних регіонах України: на Сході, Півдні, у Криму та ін., теж мають свою культуру. Румуни, Болгари, Кримські татари – це ті етноси, які сформувалися на території України в різні часи. Вірмени, поляки, угорці теж утворюють своєрідні поселення. Євреї з давніх часів існують в Україні. Єврейська культура з синагогами, з її складом буття відома як культура, яка існувала паралельно з культурою України. Усі ці культури мають свою надзвичайно цікаву ауру, яка дає підстави говорити про ті культурні надбання, які існують на рівні етнокультур. Таким чином, ми бачимо, що етнічний

характер культури потребує своєї локальної, елітарної програми національного туризму.

Якщо йдеться про інституалізовану культуру, яка визначається в пам'ятках мистецтва і пов'язані з такими інституціями як обряди, звичаї, то це та культура, яка певною мірою дотикається до етнічної культури і разом з нею створює свій незалежний простір. Інституалізована культура залишається тим пластом культуротворчості, який зазначений як в шедеврах, пам'ятках, так і в живій творчості, що не згасає, існує та продовжує своє існування. Це програма особливого бачення і визначення культури, що потребує дбайливого і вчасного ставлення.

Аматорська культура, яка пов'язана з урбанізацією, виникненням великих міст, створюється на підставі звернення до регенерації народних ремесел. Це вже не тільки інституалізоване автентичне ремесло, а й аматорські колективи, хори, угруповування, які створюють різноманітні культурні осередки і потребують своєрідної культурної програми, адаптації, регенерації і разом резервації.

Наступний крок моделювання культури туризму пов'язаний з масовим і локальним туризмом. Масовий туризм ґрунтується на рекреаційних потребах, на задоволенні загальних потреб в оздоровленні або здійсненні коротких турпроектів з відвідуванням пам'яток архітектури. У цьому ж контексті, важливо зазначити ще один пласт моделювання, який вирішує проблеми глобалізації і локалізації культурного потенціалу – елітний туризм, пов'язаний з різноманітними клубами, угруповуваннями і специфічними програмами, якими опікуються різні неформальні угруповування. Потрібно створити абсолютно легітимну програму елітного туризму, яка б була спрямована на спілкування з етносами.

Наступна конфігурація проблем пов'язана з туризмом як певною сферою туристичної діяльності, або сегментами туристичної діяльності, які зазначаються як структурно-функціональні. Це комплекс послуг, що пов'язаний з подорожжю: готельно-ресторанне та побутове обслуговування.

Це та соціально-економічна сфера, яка фактично є індустрією туризму, але вона не може відбутися без культурного контексту. Культуру слід розглядати як діяльність, як поведінку, як стан. Це конститутивні означувані культури, що мають відбитися у формуванні моделі культури туризму.

Нині, коли Україна впевнено крокує до європейської спільноти необхідно створити програму розвитку туризму, яка б не виглядала як суто економічний, маркетинговий конгломерат, а була б доповнена етичною й естетичною проблематикою туристичної діяльності. Діяльність, що пов'язана з туризмом, не може називатися лише туристичною культурою або культурним туризмом. Можна вживати й першу та другу номінацію, адже, вони мають бути адекватними реаліям туристичної діяльності.

Наступний глибинний моделюючий пласт, який особливо важливий для української культури – це всі ті міфогенні, міфоаналітичні реальності, які пов'язані з дорогою, прощанням, повертанням, з проблемою гостя, якого зустрічають на дорозі, у готелі, іншому домі. Важливо, що туризм, культура туризму, особливо національна модель туризму, повинна адаптувати весь досвід подорожей, дороги та самоіснування на межі, як певної культури між іншими

культурами. Отже, українська культура є культурою межевою, тому вона так складно вступала у відносини з різними державами: то з Польщею, то з Росією, то з Литвою, то з Угорщиною. Тобто, необхідно зрозуміти, що цей міфологічний пласт, який живе в звичаях, що залишаються у редукованому вигляді, обрядах, у вербальному світі пісень, теж має увійти в простір національної моделі українського туризму.

Отже, не має сенсу говорити про туризм як культуру, якщо немає прадавнього образу дороги, немає прадавнього глибинного образу мандрівки, коли людина йде і може не повернутися. Усе це є та дорога або великий шлях України, який має свої образи, свою поетику, він має бути репрезентованим у національній моделі туризму.

Варто зазначити, що засобами туризму, а саме завдяки його аксіологічним вимірам, формується життєвий і соціальний досвід особистості. Тому дисципліна «Туризм» повинна прийти й у школу, тому що ніхто не навчить культурі туризму, якщо у школі не буде сформована адекватна культурологічна дисципліна, яка б розглядала туризм не як споживацьку стратегію, а як культуротворчий простір самоідентичності людини в іншому, чужому або в спорідненому просторі культури.

Ще один вимір культуротворення, який ми вже визначали, – це визначення середовища, яке в туристичній теорії описується як турсресурс, рекреації, зони культури. Це предметне середовище, архітектурне середовище. Існує стратегія моделювання цього середовища або його типологізації – це вічне середовище, повсякденне, динамічне. Найбільше туристи орієнтовані саме на вічне середовище, тобто, на ті пам'ятки архітектури, які є знаковими та надзвичайно цінними. Отже, вони сприймаються в експрес-режимі й фактично поверхово, що дає змогу говорити про негативне розуміння туризму як девальвацією культурних цінностей, які визначаються в режимі швидких екскурс-бюро. Потрібно зазначити, що пам'ятки культури, які визначаються як вічне середовище, можуть існувати не обов'язково у великих центрах. Це може бути непомітна каплиця, але вона може мати величезний культурний історичний потенціал, бути святинею українського народу, як, наприклад, церква Богдана Хмельницького.

Усе це свідчить про те, що ми зараз стоїмо на порозі моделювання сфери туризму як певної культури, як простору споглядання, простору його адекватного бачення. Повсякденне середовище має можливість наблизитися до живого процесу існування етносів, субетносів, культур, де виникають контакти, живе спілкування – мовне, жестикулятивне. Ця повсякденність проектується на вічне середовище. Головне зазначити, що сам побут як цінність, який має бути репрезентований як серединний рівень культури, є великою цінністю.

І останній рівень – це динамічний простір культури, пов'язаний з рекламою, з мобільним трансформативним простором віртуальної та будь-якої іншої інформації. Інтернет, де туристична діяльність набуває культуровимірних ознак саме як продукуючий механізм, який рекламує, презентує свою продукцію в світі комунікативного простору, можна залучити до моделювання туристичної діяльності, до простору культурного туризму. Тобто, якщо суб'єктом культурного туризму є людина, яка є носієм культури і здатна ідентифікувати

себе з будь-якою культурою, то зустріч з іншою культурою складається, як вже було зазначено, із декількох етапів: романтичний стан (захоплення), потім шок, а потім більш адекватне сприйняття.

У туристичній діяльності можна визначити такі параметри: мета, засіб, результат. Мета турподорожі – ознайомлення з пам'ятниками культури, які описані в буклетах, проспектах, позначені на картах, про які можна дізнатися із ЗМІ та Інтернету. Засоби – це вся мережа обслуговування. Результат – це те, що відбувається з самим туристом, який сприймає цінності, отримує нові відчуття, знайомиться з новими людьми, у наслідок чого утворюється та культурна аура, яку називають культурним діалогом, але вона в тій чи іншій мірі може бути зазначена як культуротворчість.

Тобто, суб'єкт культури – турист стає творцем культури та туризму разом. Аксиологія культуротворчості полягає в тому, що людина актуалізує ці цінності й робить їх своїми, привласнює їх або здійснює те, що грецькою мовою зветься «мімесис», уподібнення. Таким чином, відбувається та індифікація, яка допомагає засвоїти новий рівень культури й стати іншим сьогодні, у цій подорожі. Отже, суб'єкт туристичної культури поліфонічний, суб'єкт у туризмі – функціональний, поліцентричний, і його поліваріантність, поліморфність призводить до того, що його діяльність може бути полісистемною, що пов'язана з різними пластами культур, з різними образами цих культур, з різними суб'єктами культури.

Проаналізувавши основні складові національної моделі культурного туризму, можна впевнено твердити про надзвичайно великий потенціал цього напрямку досліджень.

Список використаних джерел:

1. Библер, В.С. От наукоучения – к логике культуры: два философских вступления в XXI век [Текст] / В. С. Библер.: М., 1991.-С.289-291.
2. Квартальнов, В.А. Культура и туризм – вместе [Текст] / В. А. Квартальнов // Теория и практика физической культуры. – 2000. - №8. – С. 2-3.
3. Культурний туризм як інструмент формування національної ідентичності. – Режим доступу: <http://old.niss.gov.ua/Monitor/desember08/23,htm>. – Назва з екрана.
4. Любовец, О. М. Актуальні проблеми історії розвитку туризму на українських землях [Текст] / О. М. Любовец // Філософія і культурологія туризму:-2001.-С.90-99
5. Сіверс, В. А. Культурологічні аспекти туризму [Електронний ресурс] / В. А. Сіверс. І. В. Братусь.-Режим доступу: <http://tourlib/net/stattiukr/sivers/htm>.- Назва з екрана.

Г.В. ГРИТЧУК,
доцент кафедри
іноземних мов і країнознавства
Інституту туризму ДВНЗ
«Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ НА ПРИКАРПАТТІ: СТАН ФУНКЦІОНУВАННЯ І ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ

Культурний туризм – це один з видів туризму, який покликаний задовольнити потреби людини в здобутті нової інформації щодо історико-культурного спадку обраного регіону подорожувань, у набутті нового досвіду в спілкуванні з місцевими жителями і пізнанні їх побуту, звичаїв, традицій, обрядів, мистецьких, літературних, архітектурних та інших надбань.

Івано-Франківщина, яку часто називають також Прикарпаттям, надзвичайно багата на пам'ятки історії та культури. Цей вислів став чи не “притчею во язицах”, його настільки часто вживають як і ті, хто має це робити з позицій своєї професійної приналежності, так і інші, у тому числі й пересічні громадяни. При цьому реальний стан збереженості й використання з туристичною метою історико-культурної спадщини краю, на наш погляд, досі перебуває лише в зародковому стані.

Так, безумовне лідерство серед підвидів культурного туризму на Івано-Франківщині займають фестивалі. Найбільш відомими з них є Гуцульський, історія якого налічує вже більше десятка років, Бойківський та Покутські фестивалі, які стали традиційними, Опільський фестиваль, який щойно заявив про себе, але обіцяє бути масштабним і значущим. До цієї ж когорти віднесемо і тематичні фестивалі: “Різдво в Карпатах”, “Бойківська ватра”, “Родослав”, “Карпатський вернісаж”, “Фестиваль ковалів”, етнофестиваль народної музики “Шешори” тощо. Усі вони, як правило, організовуються активними місцевими громадами за підтримки органів державної влади та місцевого самоврядування. Ефект від проведення таких заходів значний з кількох точок зору. По-перше, їх проведення є своєрідною і досить успішною промоцією краю як на теренах всієї України, так і за її межами. По-друге, вони сприяють формуванню національно-свідомого суспільства, оскільки дозволяють збагнути українцям (як за національною ознакою, так і за приналежністю до народу) власні витоки, коріння, відчутти потребу народного єднання. По-третє, такі заходи сприяють більш глибокому розумінню іноземцями менталітету, світогляду, духовних цінностей українства. По-четверте, звичайно ж, соціально-економічна складова таких заходів має позитивну динаміку. Маємо на увазі той факт, що хоча жоден з фестивалів на сьогодні не став

самоокупним, усе ж частка учасників, які мають можливість реалізувати виготовлену власноруч продукцію з кожним таким новим зростає.

Важливою складовою культурного туризму на Прикарпатті є також використання з туристичною метою пам'яток історії та культури краю: мистецьких, архітектурних, сакральних, монументальних тощо. Власне цей сегмент, точніше його використання в галузі туризму сьогодні вимагає, на нашу думку, як найбільше уваги, оскільки є найменш організованим, чи адаптованим до потреб туриста.

Так, за даними заступника начальника управління культури Івано-Франківської обласної державної адміністрації В. Тимківа на сьогодні в регіоні налічується 3903 пам'ятки архітектури, історії, монументального мистецтва, архітектури, в тому числі – 111 національного значення [10]. З них – 587 пам'яток сакральної культури, в тому числі – 446 церков та 88 дзвіниць [11], майже півтори тисячі пам'яток містобудування та архітектури, з них 133 – національного, решта – місцевого значення [12]. Не кожен регіон країни володіє таким потужним історико-культурним ресурсом, який, окрім іншого, має й рекреаційне значення.

Попри те, стан самих пам'яток викликає щонайменше занепокоєння. За останнє двадцятиліття лише цього року влада серйозно підійшла до вирішення цього питання: було розроблено й прийнято регіональну програму збереження пам'яток історії, архітектури і культури, термін дії якої розрахований до 2015 року. Важливість цього документу, на нашу думку не тільки і не стільки в тому, що влада звернула увагу на потреби підтримки національного спадку, його паспортизацію, облік і підтримання в належному стані. Не менш значимим вважаємо той факт, що сама програма не є занадто загальною, декларативною, а містить конкретні кроки щодо підтримки пам'яток історії і культури краю, з конкретною вказівкою на конкретну суму коштів, які виділятимуться бюджетом щорічно. При цьому спрямування фінансових потоків мало б здійснюватися не з одного джерела, що робить саму програму, на нашу думку, більш стійкою і реальною до виконання [13].

Звичайно, вимагають конкретизації її окремі пункти, які стосуються наукового супроводу, проектної діяльності тощо. Однак сама поява такого документу вселяє надію на покращення стану справ у цій царині. Відзначимо, що для розвитку культурного туризму це відіграватиме значення базового компонента. Адже туристу, екскурсанту цікаво і важливо при здійсненні подорожі в минулу епоху відчутти її через конкретний об'єкт, “доторкнутися” до нього, осягнути історію на сенсорному рівні. Тоді і пам'ять про відвідання регіону, міста, об'єкта буде асоціюватися з конкретною картиною побаченого.

Другою, не менш значимою складовою процесу розвитку культурного туризму в області є використання об'єктів культурно-історичної спадщини з атрактивною метою. Створення і проведення на їх базі різних за масштабністю заходів сприятиме як популяризації самих пам'яток, так і їх підтримці у належному стані. При цьому слід зважати і на той факт, що в цьому плані існують вагомі проблеми загальнодержавного значення, зокрема на

законодавчому рівні, подолати які самотужки жодному з регіонів окремо не під силу.

Важливо, на нашу думку, наголосити на участі громад, громадських організацій у розвитку культурного туризму в Івано-Франківській області. Яскравим прикладом в цьому плані є надзвичайно важливий проект “Музейне коло Прикарпаття”[14], метою якого стало усунення браку інформації про наявні в музеях експозиції, виставки та культурно-мистецькі заходи, які проводяться в регіоні, особливо наповнення програми перебування туристів так званім „інтелектуальним продуктом”. Впродовж одинадцяти місяців ініціаторами й виконавцями цього проекту було акумульовано значну інформацію про музеї області різного тематичного спрямування й підпорядкованості, яка на сьогодні є чи не найкращішою.

Таким чином, розвиток культурного туризму в Івано-Франківській області, як одній з провідних в Україні в плані використання туризму як галузі господарювання, знаходиться на стадії постійного й динамічного поступу. Потреба подальшого ефективного використання історико-культурного потенціалу краю вимагає розробки і запровадження заходів системного характеру тісної взаємодії громадських, самоврядних і державних структур.

Список використаних джерел:

1. В Івано-Франківській області на паспортизацію пам'яток архітектури з обласного бюджету направили 2,3 млн.грн. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://franuk.com/news/economica>. – Назва з екрана.
2. Храми світу [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gk-press.if.ua/node/1136>. – Назва з екрана.
3. В Івано-Франківській області затверджено спеціальну регіональну програму збереження пам'яток історії, архітектури і культури [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://firtka.if.ua/?action=show&id=1021>. – Назва з екрана.
4. Регіональна цільова програма з реставрації пам'яток містобудування та архітектури місцевого значення Івано-Франківської області [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.careers.com.ua/fileadmin>. – Назва з екрана.
5. Музейне коло Прикарпаття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.museum.if.ua/project.html>. – Назва з екрана.

О.В. ГРИЩЕНКО,
викладач кафедри української
мови і літератури
Миколаївського національного
університету імені В. О. Сухомлинського,
м. Миколаїв

ПЕРЕЗАВАНТАЖЕННЯ СУЧАСНОГО МІСТА: ФОРМАТ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО ПРОСТОРУ

У сучасній українській прозі, переважно урбаністичній, місто постає тим культурним простором, з яким певною мірою пов'язана репрезентація цінностей, ідентичностей, традицій, способів самовираження тощо. Осмислення художнього простору дає змогу розкрити аксіологічні авторські настанови, означити ціннісні пріоритети. Коли йдеться про сучасну літературу, то для інтерпретації різноманітних просторових моделей важливо враховувати численні інтертекстуальні алюзії, зв'язки з певними стильовими кодами.

Урбаністичний дискурс у сучасній літературі продукує нові знання про потужні трансформаційні процеси, зсуви й розломи, про складне й незрідка суперечливе співіснування різних традицій і тенденцій. Цікавою видається інтерпретація міського простору в творчості Юрія Андруховича, Юрія Винничука, Оксани Забужко, котрі, зокрема, багато уваги приділяють проблемам культурної пам'яті у її пов'язаності з міськими топосами. Виразно наголошуються особливості збереження й трансформації травматичної національної пам'яті. Збереження історичного спадку дуже важливе для існування сучасного міста; увага, зокрема, акцентується на музеєфікації, меморіалізації, класифікації упорядкованого простору.

Репрезентація архітектурного простору (у творчості Володимира Діброви, Олеся Ільченка, Юрія Макарова, Тараса Прохаська) відображає культурний потенціал самого міста, динаміку зміни уявлень про єдність краси й доцільності, про різні можливості вписування людини у простір дому. Місто стає простором комунікації та обміну культурними надбаннями. Заявлена проблема розширює горизонт міського простору, національної ідентичності, культури, пам'яті.

Головним осередком, у якому формується історичний наратив, є місто. Місто та історична пам'ять спонукають українських письменників до нагадування забутих тем. Важливою в розгортанні романного сюжету «Музею покинутих секретів» (2009) Оксани Забужко є приватна родинна пам'ять. Місто зберігає спогади, пов'язані з меморіальними місцями, спорудами, а також і руїнами. У романі важливого значення набуває метафора архіву, причому з огляду на історію, на практику радянських спецслужб, архів може стати і сховищем пам'яті, і місцем її зникнення, нівеляції маніпулювання спогадом і документом. Пол Коннертон наголошує на елементів дублювання / подвоєння,

коли суб'єкт звертається до себе самого як особи, котра пережила минуле. Такі «внутрішні діалоги» власне ведуть і герої Оксани Забужко.

Актуалізація архітектурного дискурсу сприяє реконструкції культурному минулому. Так, культурно-історичні виміри простору важливі для зображення психологічних станів героїв у прозі Юрія Винничука. У романі «Танго смерті» (2012) старі будинки стають знаковим елементом культурного простору, вбирають у себе енергетику мешканців. Таким є триповерховий будинок на Клепарівській. Виразне психологічне навантаження несуть деталі опису помешкання, як-от порепані підвіконня і рами, рипучі сходи, шиби; вторгнення окупантів супроводжується руйнацією архітектури. Носіями спогадів у романі є образи парку, Гицлевої гори, залізничного мосту. Міст як архітектурна споруда асоціюється з переходом на інший бік шляху, що символізує смерть. Часто архітектура сприймається як історія, зафіксована в камені. Звернення до минулого, до історичних надбань зумовлює виокремлення культурно-історичного простору. У прозі В. Діброви та Ю. Винничука функціонально таку місію збереження пам'яті несуть вулиці, пам'ятники, монументи, бо саме вони виступають колективними нагромаджувачами знань, свідченнями історії. Андріївський узвіз, його будівлі постають культурним осередком, простір якого впливає на людську свідомість.

Герої творів беруть на себе функції архіваріусів, колекціонерів. Однією з ознак будь-якої колекції, як наголошує, зокрема, Ж. Бодрійяр, є її серійність. Збирання – це ще й конструювання цілісності, повноти, хоч і не завжди досяжної. Колекціонування великою мірою може визначати особистість самого збирача, воно стає пристрасною, навіть і сенсом цілого життя. У романах О. Забужко, Ю. Винничука окреслено постаті антикварів, бібліофілів, для персонажів Т. Прохаська ідеальною колекцією постає здебільшого гербарій, адже у цього письменника місто (як-от у романі «НепрОсті») не просто вписується у ландшафт, але ландшафтом визначається, історія почасти коригується географією. Колекціоновані речі (книги, антикваріат, рідкісні рослини) формують модель структурованого, упорядкованого простору. Колекції облаштовують простір музею, бібліотеки, крамниць антикваріату, кухні, ботанічного саду, репрезентуючи культурну реконструкцію. При цьому важливими рисами структурованого простору є містифікація та гіперболізація.

Урбанізм сучасної прози є однією з її суттєвих характеристик. Міський простір інтерпретується як своєрідний резервуар культурної пам'яті. Архітектура прочитується як книга, записана в камені, як свідчення минулого. Споруди вписуються в певні локальні історії. З урбанізмом пов'язана модель спогаду, який треба відреставрувати, пізнати коди, підшукати ключі. Нагромаджувачами і носіями пам'яті представлено колекції, насамперед книгозбірні. Колекціонерство і колекція можуть по-різному позиціонуватися щодо приватного та публічного простору. Просторова організація урбаністичної прози утворює й акцентує саме поняття відкритості, освоєння культури, важливість порозуміння з іншим, толерантності і поваги до різних традицій.

Г.М. ГУМЕНЮК,
кандидат педагогічних наук, доцент
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

САКРАЛЬНІ ПАМ'ЯТКИ ОПІЛЛЯ У РОЗВИТКУ НОСТАЛЬГІЧНОГО ТУРИЗМУ

Світова туристична індустрія актуалізує проблему розвитку національного ринку туристичних послуг. Маючи значний потенціал для туристичного бізнесу, Україна реалізує його лише частково. Якщо сільський, зелений, гірськолижний, пішохідний види туризму вже мають певні соціально-економічні пріоритети в туристичній індустрії країни, то ностальгійний туризм сьогодні ще не посів належного йому місця. *Ностальгійний туризм* – це тимчасовий виїзд особи з місця постійного проживання без провадження оплачуваної діяльності в місці перебування, головною мотивацією якого є ностальгія, тобто туга за батьківщиною.

Вивчення історичної спадщини Опілля засвідчує, що значна частина місцевих жителів в силу різних життєвих обставин переїхали в інші області України чи виїхали на постійне місце проживання за кордон. Отож, у більшості з них рано чи пізно виникає бажання відвідати рідні місця, пізнати щось нове з їх історії та культури. Тому територію Опілля вважаємо надзвичайно перспективною для розвитку ностальгійного туризму, основними клієнтами таких послуг може бути українська діаспора.

Серед передумов розвитку ностальгійного туризму в Опільському регіоні варто виокремити *зручне геополітичне і транспортне сполучення*, оскільки тут проходять важливі шляхи державного і міжнародного значення; порівняно з іншими територіями України *відносно сприятлива екологічна ситуація*; *низький рівень індустріалізації краю*, що позитивно сприятиме саме для розвитку туристичної індустрії; *наявність неповторних пам'яток сакрального мистецтва* та ін.

Мета статті – обґрунтувати значення та можливості практичного використання сакральних пам'яток Опілля в розвитку ностальгійного туризму.

Сакральне мистецтво завжди впливало дивовижною енергією на духовну сферу людини. Водночас воно містить невичерпний потенціал для розвитку ностальгійного туризму в аспекті вивчення історії та культури краю. Сакральні пам'ятки є одними з найпоширеніших культурно-історичних рекреаційних атракцій Опілля, адже вони зустрічаються у переважній більшості населених пунктів. Основою сакральних пам'яток є архітектурні споруди (церкви, костели, синагоги), що вказує на їхню підпорядкованість архітектурним пам'яткам. Не менш важливе значення належить пам'яткам церковного (культового) походження: ікони, царські врата, виносні хрести, іконостаси, скульптура, фрагменти різьби, підсвічники, зразки міднолитої пластики (іконки, складні, наперсні та на престольні хрести), зразки ковальського ремесла, церковне шитво,

художні тканини, церковний одяг, плащаниці тощо [3, с. 12]. Їх вивчення є предметом і релігійного туризму. Тому вдамося до аналізу деяких найцікавіших сакральних пам'яток Опілля з метою моделювання туристично-екскурсійних маршрутів етнографічного (ностальгічного) спрямування.

Найбільше зацікавлення в туристів з-поміж сакральних пам'яток Опілля викликають саме монастирі, які «притягують» своєю таємничістю. Так, *монастир Домініканок* (1653–XVIII ст.), що у Белзі, складається з костелу, до якого з півдня і заходу примикають прямокутні корпуси. Замикають велике монастирське подвір'я південно-західний і західний прямокутні корпуси. В'їзд на територію розміщений із західного боку. Під час Другої світової війни будівлі монастиря були зруйновані, а потім частково відновлені. Костел св. Миколая (1653) побудований з червоної цегли, виконаний у стилі бароко. У 1861 р. проведено реконструкцію і реставрацію споруди. Келії прибудовані до костелу з південного і західного боку. Всі корпуси цегляні, прямокутні в плані, двоповерхові, накриті скатними дахами. Разом з костелом утворюють замкнутий внутрішній дворик. Фасади позбавлені архітектурного декору, прорізані прямокутними віконними отворами, завершені профільними карнизами. Внутрішнє планування коридорне з однібічним розташуванням приміщень. Ансамбль належить до характерних творів архітектури бароко XVII–XVIII ст. [1, с. 11].

Крехівський Василіанський монастир св. Миколая складається з церкви св. Миколи, трьох корпусів келій, оборонних мурів з вежами і воротами. На території монастиря були дерев'яні церкви: Преображення Господнього, св. Миколая, св. Трійці та каплиця Покрови Пресвятої Богородиці. Крехівський, тоді Святопреображенський, монастир відтворив у гравюрі 1699 р. ігумен Д. Сінкевич. Ця обитель пов'язана з відомими історичними особистостями, які її відвідували і працювали в її бібліотеках. Усі мистецькі цінності знищені після 1946 р., зберегти вдалося лише чудотворні ікони Богоматері Верхратської та св. Миколи, які до 1991 р. перебували у львівських церквах св. Параскеви та Успення Пресвятої Богородиці. Нині монастир є власністю ордену Василіян, його використовують за призначенням. Тут відкрито Малу греко-католицьку семінарію [4, с. 101].

Бернардинський монастир і келії XVIII ст. та *костел св. Духа* (поч. XVIII ст. – 1760 р.) у Червонограді заснований 1692 р. Перші його будови були дерев'яними. Кам'яний костел зведений на початку XVIII ст. Пожежа 1749 р. знищила частину нових і старих споруд костелу. Відновлення монастирського комплексу повністю завершилося до 1760 р. У 1767 р. збудовано кам'яну огорожу. У 1751 р. художник Д. Бальцані виконав декілька картин, а в 1756–1758 рр. львівський художник С. Строїнський розписав фресками стіни і зведення костелу. На жаль, пожежа 1852 р. знову зруйнувала костел, що в стилі бароко, і монастир, проте через два роки їх повністю відбудували. План костелу – це рівнокінцевий хрест, західну гілку якого утворює тринальний об'єм. Головний фасад декорований пілястрами, встановленими на високих цоколях, увінчаний розвиненим карнизом і фронтоном криволінійних контурів. З півночі і сходу до костелу примикають двоповерхові монастирські келії коридорної системи з просторим прямокутним внутрішнім двором. Досить цікаво, що всі приміщення перекриті хрестовими зведеннями.

А от *Лаврський монастир св. Онуфрія* – це найдавніший монастир на території Західної України, який є діючим і сьогодні; довкола нього не випадково розрослося поселення, що отримало назву Лаврів. Кажуть, що Святого старця-відлюдника Онуфрія, який 63 роки провів у пустелі без спілкування з людьми у пошуках духовного самовдосконалення, свято шанували на Русі. Образ пречистого старця, якому навіть після смерті надихав давньоруських монахів на відлюдне духовне подвижництво в печерах і віддалених від людей печерних скитах. За даними істориків і археологів, Лаврська обитель і село при ній виникли наприкінці XIII ст. Засновником монастиря прийнято вважати князя Льва Даниловича. Відтоді монастир багато разів зазнавав спустошень і пограбувань, проте заново відроджувався й існував навіть у часи найбільших гонінь. І це певним чином засвідчує його значення як сакральної пам'ятки, важливого джерела для пізнання в сфері туристично-краєзнавчої роботи фахівців. Сьогодні Лаврівський монастир поступово відроджується як центр масового релігійного паломництва. Обитель збирає прочан на прощі й святкові відпусти, приурочені до релігійних святкувань св. Онуфрія, Благовіщення, Вознесіння, Різдва Івана Хрестителя, Чесного Хреста. Відтак, корисним було б використання цього об'єкта і в розвитку ностальгічного туризму краю. Адже чимало міжнародних туристів із задоволенням прийняли б таку пропозицію.

Заслуговує на особливу увагу туриста й *Велика Бродівська синагога*, про яку відомо із XVI ст. Адже спочатку вона була дерев'яною, однак юдейська громада міста дуже зросла, й потребувала нового, значно більшого і багатшого храму. Наріжний камінь під синагогу, яка в майбутньому отримала назву Велика Бродівська, було закладено у 1742 році. І вона дійсно – одна з найбільших в Україні. Крім того, споруда будувалась ще й для виконання фортифікаційних функцій, тому храм став справжньою цитаделлю. Знову ж таки, упродовж понад двохсотлітньої історії на Велику Бродівську синагогу валилося немало нещасть (війни, пожежі і т.п.), але найбільшим злом став радянський період, а потім і період української незалежності. Тому і стоїть ця прекрасна будівля у аварійному стані й поступово руйнується від дощів та вивітрювання [2].

Список використаних джерел:

1. Бучма, Д. Город Льва [Текст] / Д. Бучма // Вокруг света. – К. : Вища школа, 2005. – № 4. – С. 22-39.
2. Історико-культурні об'єкти Івано-Франківщини: перелік об'єктів туризму [Текст] / Природ.-заповід. території та об'єкти Івано-Франківщини. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 164–166.
3. Павлов В. І. Рекреаційний комплекс: теорія, практика, перспективи [Текст] / В.І. Павлов, Л.М. Черчик. – Луцьк : Надстир'я, 1998. – 124 с.
4. Рунців, О. І. Особливості ринку туристичних послуг [Текст] / О. І. Рунців // Вісник наукових досліджень : науковий журнал. – № 10: Ч. 2. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Галицького інституту імені В'ячеслава Чорновола, 2007. – С. 243–245.

В.С. ДОНІЙ,

викладач кафедри соціально-
гуманітарних дисциплін

ВП «МФ КНУКіМ»,

аспірант кафедри світової літератури

та культури імені О. Мішукова,

Херсонського державного університету,

м. Миколаїв

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ

Однією з характерних особливостей розвитку української постколоніальної науки про літературу стало поглиблене зацікавлення художньою творчістю письменників, що творили в умовах тоталітарної системи й у чийх творах (у силу різних причин) відбулося «зрощення» ідеологічних доктрин та естетичних принципів. Йдеться про політичний і художній феномени як категоріальну цілісність, які активно артикулює сьогодні постколоніальна теорія.

Особливої уваги заслуговують питання «постколоніалізму», «антиколоніалізму», «неоколоніалізму», що стосуються проблематики пострадянських і східноєвропейських досліджень в руслі постколоніального дискурсу. Дослідженням постколоніальних студій займаються вітчизняні літературознавці В. Агеева, Т. Гундорова, П. Іванишин, С. Павличко, М. Рябчук, О. Юрчук та представники діаспори М. Павлишина, М. Шкандрія тощо.

Постколоніальне прочитання зосереджується навколо текстів, що відображали переваги колонізатора над колонізованим. Проте, згодом цей підхід доповнюється аналізом і поневолених культур, що з метою опору прагнули вибудувати систему культурних дій. Основоположник постколоніалізму Едвард Саїд наголошує, що колоніальний дискурс є формою імперського впливу на «малі» культури, в свою чергу, антиколоніальний відображає стратегію протистояння тиску [5]. Цей підхід вибудовує шляхи осмислення «залежних» народів та їх духовного життя, які часто набувають форм опозиційного протиставлення «вищості» колонізатора і його мистецької, політичної та економічної сфер над «нищістю», другорядністю буття колонізованого.

Беручи за основу вчення світових теоретиків постколоніалізму (Г. Бгабги, А. Мукгерджі, Е. Саїда, М. Фуко), сучасний український культуролог О. Кравченко вважає, що різниця між антиколоніальною та постколоніальною концепціями полягає у формах практик та ступені радикальності. «Антиколоніалізм можна розуміти як політичну боротьбу за звільнення від колоніальної залежності, здебільшого, у формах політичних акцій. Постколоніалізм — інтелектуальна рефлексія колоніального стану з метою

визначення розмаїття змістів колоніальної залежності, що є умовою їх викриття та подолання, у першу чергу, на рівні свідомості» [2; с.17].

Спираючись на обґрунтування сучасної дослідниці О. Юрчук, можемо констатувати, що антиколоніалізм є дієвим під час перебування нації в колоніальному становищі, а не після виходу з нього, «опір відбувається тут і сьогодні, але не для сучасності й майбутнього» [7; с.40]. Полярним антиколоніалізму є постколоніалізм, «який не орієнтований на заперечення колоніалізму, але налаштований на вироблення стратегії розвитку нації, що звільнилася від колоніального гніту шляхом аналізу різних видів досвіду: колоніального, антиколоніального, постколоніального» [7; с.44]. О. Юрчук наголошує, що у закордонній літературі існує чіткий поділ на постколоніальні та антиколоніальні студії, проте, в українській літературознавстві домінує їх інтеграція [7].

Антиколоніалізм за своєю сутністю є опором колоніалізму, боротьбою за звільнення від колоніальної залежності з метою «реваншу над імперією» під час перебування нації в колоніальному стані. Постколоніалізм, шляхом поборення імперських дискурсів, набуває колоніальних та антиколоніальних рис і є спрямованим на розвиток і збереження національної культури звільнених. Характерна особливість постколоніалізму в українській літературознавчій науці полягає в інтеграції антиколоніальних та постколоніальних студій.

Творчий доробок Лесі Українки також вимагає постколоніального прочитання. Зокрема, на особливу увагу заслуговує драматургія. Адже, драматичні тексти «дозволили утвердити «європейськість» України не так на рівні шаблонних гасел, як через практичний дискурс, не так через вписування себе в європейський контекст, а через показ українського як органічно європейського, а не «іншого», за традицією ототожненого з російським, а, отже, азійським типом культури» [6; с.163].

Проблеми національної самоідентифікації українців артикулюються в творчості письменниці, яка не тільки виступає за національне визволення, але й прагне протистояти російському колоніальному дискурсові. В. Агеєва досліджує драму «Бояриня» в контексті інтертекстуальності та акцентує увагу на протиставленні між імперським та колоніальним дискурсами у текстах Лесі Українки.

В драматичній поемі «Бояриня», авторка відверто виражає свою антиколоніальну позицію, піднімаючи національні проблеми, зокрема, необхідність боротьби за власну державу. Головна героїня Оксана з останніх сил протистоїть московським традиціям, які нищать сутність української нації, і переконання та вчинки героїні є відображенням життєвих позицій самої авторки.

Творчості Лесі Українки притаманне також звернення до історичного минулого, а не до сучасного. Адже, багато українських митців звертаються до історичного матеріалу за потреби утвердити концепти національного. Щодо цього, літературознавець Т. Гундорова доречно зазначає: «Важливу роль у складанні національної нарації належить сакральному витлумаченню минулого, що стверджується в той чи інший спосіб і добудовує сучасне, найчастіше профанне, соціальне диференційоване буття» [1; с. 235].

Так, наприклад, у драматичній поемі Лесі Українки «Вавилонський полон» образ Вавилону уособлює владу Росії, а провідним мотивом твору є боротьба за свободу, борцем за свободу виступає поет Елеазар із закликом до боротьби за життя, за подолання рабовласницького устрою. Таким чином, поетка в переносному значенні мала змогу показати своє ставлення до Російській імперії.

На фоні відомих історичних подій зображено проблематику поеми «Роберт Брюс, король шотландський», що стосується активної боротьби за національну свободу шотландського народу, який «також не звик носити кайдани»

Концепти свободи творчого духу, свободи совісті, свободи слова, свободи цінностей, які є характерними для антиколоніалізму, утверджуються у драматичній поемі «У пущі», «Оргія». Леся Українка мала чітке уявлення щодо ідеалу людської правди, своєї знедоленої нації, для світу; і стрижневими його складовими були непереможне і горде слово свободи й гідності людини. Будучи національносвідомою українкою, поетка веде постійну боротьбу проти національного і соціального поневолення України, про це засвідчує увесь її творчий доробок.

Отже, можемо констатувати, що нині активно продукуються теми минулого, осмислюючи колоніальну свідомість та її вплив на формування поколінь і взаємодію між ними, що відображено в творах художньої літератури та інтерпретуються за допомогою новітніх наукових підходів. Особливість антиколоніального дискурсу драматургії Лесі Українки полягає в наявності «чужого» простору, для утвердження національних концептів.

Список використаних джерел:

1. Гундорова, Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. [Текст] / Тамара Гундорова. – Л., 1997. – 289 с.,
2. Кравченко, О. Постколоніальний дискурс національної культури та політики [Текст] / О. Кравченко // Культура України. Випуск 45: збірник наукових праць / Міністерство культури України, Харківська державна академія культури [За заг. ред. В. М. Шейка]. — Х.: ХДАК, 2014. — С. 15-24
3. Мукгерджі, Арун П. Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? [Текст] / Арун П. Мукгерджі // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [За ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С. 562.
4. Павлишин, М. Постколоніальна критика і теорія [Текст] / М. Павлишин // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [За ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С. 531-536.
5. Саїд, Е. Культура й імперіялізм [Текст] / Едвард Саїд. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
6. Юрчук, О. Антиколоніалізм у творчості Лесі Українки (за драматичною поемою «Бояриня» [Текст] / О. Юрчук // Вісник Житомирського державного університету. Випуск 55. Філологічні науки – 2011, С.163-166
7. Юрчук, О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії [Текст] / Олена Юрчук. – К.: ВЦ «Академія», 2013 – 221с.

О.І. ДУТЧАК,

кандидат історичних наук, доцент
кафедри організації туризму та
управління соціокультурною діяльністю
Інституту туризму ДВНЗ
«Прикарпатський
національний університет
імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

ЗАКОРДОННИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДЛЯ РОЗВИТКУ ЕТНОТУРИЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ПОЛЬЩІ ТА СЛОВАЧЧИНИ)

У час тотальних глобалізаційних трансформацій все більше країн світу серед чільних завдань власного розвитку визначають збереження історико-культурної спадщини і організації етнічного туризму. Вивчення накопиченого світового досвіду є особливо важливим для розвитку етнотуризму України.

Розвиток етнотуризму в Польщі знаходиться на доволі високому рівні. Основою розвитку етнотуризму там є численні етнографічні парки та музеї, куди спрямовані більшість етнотурів:

Кашубський етнографічний парк ім. Теодори і Ісидора Гульговських в місцевості Вдзидзе-Кішевске – це найстаріший польський музей під відкритим небом, який знайомить відвідувачів з культурою та фольклором етносу кашубів. На території парку знаходиться 45 дерев'яних будівель – пам'яток народного зодчества XVII–XIX ст. [7].

Великопольський етнографічний парк – це унікальний скансен, що знаходиться у Ледніцькому ландшафтному парку. Тут експонується реконструкція великопольського села та шляхетської садиби. Експозиція парку-музею складається з 50 об'єктів XVII–XIX ст. У музеї представлені житлові будинки та виробничі сільськогосподарські приміщення [5].

Музей мазовецького села знаходиться в адміністративних межах м. Серпц Мазовецького воєводства. Скансен розташовується на березі р. Серпеніца. Музей займає площу розміром 60,5 га. Він експонує різноманітні об'єкти дерев'яного зодчества, предмети матеріальної сільської культури, поширює інформацію про народні звичаї та проводить різноманітні етнографічні заходи. Частина музею площею близько 35 га призначена для рекреаційних цілей відвідувачів і складається з галявини і будівлі XVIII ст., в якій знаходиться ресторан і сувенірний магазин [7].

Курпювський скансен ім. Адама Чентніка в м. Новогруд Підляського воєводства – це другий найстаріший музей під відкритим небом в Польщі. У даний час на території музею знаходяться 34 об'єкти, які представляють барвистий фольклор польських народностей ловічів та курпів [5].

Оравський етнографічний парк знаходиться в с. Зубжіца-Гурна Новотаргського повіту Малопольського воєводства. У музеї представлені об'єкти дерев'яного зодчества, матеріальні предмети культурного і релігійного життя пастухів-волохів [7].

Музей народної архітектури в м. Сянок – це найбільший музей під відкритим небом в Польщі та третій за площею у Європі, на території якого зосереджено найцінніші пам'ятки дерев'яного зодчества Підкарпаття, у тому числі різні типи хат і церков. Музей поділений на сектори, що присвячені різним етнографічним групам. На 38 га розташовано більше 150 об'єктів дерев'яної архітектури з багатими матеріалами з Лемківщини, Бойківщини й Посяння, є також чимало українського матеріалу [5].

Крім того, на розвитку етнотуризму в Польщі сприяють численні фестивалі етнографічного напрямку. Фестивалі в Польщі проходять не один рік і вже мають свої власні традиції та специфіку організації.

Міжнародний фестиваль гірських земель (м. Закопане). У головне місто польських Татр з'їжджаються танцювальні ансамблі та музичні колективи з усіх куточків країни. Однією з найбільших атракцій регіону є живий гірський фольклор: поєднання польської, словацької, мадярської та балканської культур з елементами карпатських цивілізацій [2].

Одним з найдавніших та наймасовіших у Європі є фестиваль «Тиждень Бескидської культури». У фестивалі беруть участь понад 100 фольклорних колективів, які представляють оригінальне багатство народної музики, танців та співів, ритуали та звичаї, виробів народних умільців. Щороку фестиваль відвідують близько 200 тис. гостей. Фестиваль відвідують представники з різних країн Європи, Азії та Південної Америки [7].

Фестиваль єврейської культури в Кракові – це один з найбільших фестивалів у Східній Європі, присвячений єврейській культурі та мистецтву. Програма фестивалю традиційно включає концерти різних музичних ансамблів клезмерської народної музики з різних країн світу, театральні постановки, освітні курси, цикли лекцій про основи іудаїзму, наукові семінари та кінопокази тощо [2].

З липня 1997 р. в містечку Цехоцінек проводиться Фестиваль пісні та культури ромів, що є найбільшим етнофестивалем циганської культури в Європі [2].

Особливі умови для розвитку етнотуризму склалися в Словаччині, оскільки в цій країні доволі різноманітний етнічний склад населення (особливо в східній частині держави): словаки складають 86 %, угорці – 10 %, роми (цигани) – 2,3 %, українці – близько 1 %, інші – 8,8 % тощо [6, с. 7].

Основою розвитку етнотуризму Словаччини є етнографічні музеї та скансени, етнокультурні свята та фестивалі. Найвідомішими етнографічними музеями на території Словаччини є:

Любовнянський скансен являє собою зібрання кращих зразків словацької народної архітектури: житлових будинків, господарських будівель і сезонних

будов, що були перевезені з регіонів гірського Спіша і Шаріш на спеціально обладнану територію [4].

Музей водяних млинів в м. Коларово, поблизу м. Комарно – це унікальний скансен, який знаходиться на лоні практично недоторканої мальовничої природи. Музей розташований на півострові, який огинають річки Малий Дунай і Вах. Тут можна побачити збережених представників флори і фауни заплавлених лісів, а найцікавішим об'єктом є земляний вал «гради світу» (XV ст.), і один з найбільших європейських дерев'яних мостів завдовжки 86 м. [3].

Музей словацького села, що знаходиться в Ягодніцькому гаї поблизу м. Мартін, є найбільшою відкритою експозицією словацького зодчества. На території музею площею 15,5 га знаходиться 145 об'єктів побутового, господарського, громадського і релігійного значення [4].

Музей народної архітектури на території Бардейовського курорту був першим музеєм традиційної архітектури, відкритим у Словаччині. Він експонує народне зодчество словаків і русинів [4].

Шарішський музей в м. Бардейов – є одним з найбільших в Словаччині. Штучно-історичні та природні колекції музею належать до найцінніших у Словаччині. Музей володіє спеціальною експозицією ікон східного обряду [4].

Музей кисуцького села, який знаходиться поблизу с. Нова Бистрица. Експозиція скансену включає в себе житлові будинки та господарські споруди, 2 млини, цегельну каплицю та паб. Частиною музею є також вузькоколійна залізниця. Експонати скансену демонструють не тільки архітектуру, а й культуру та спосіб життя в регіоні Кисуце в період другої половини XIX – першої половини XX ст. [4].

Музей ліптовського села був заснований в 1991 р. с. Прібиліна для збереження автентичної сільської архітектури округи Ліптовський Мікулаш [3].

Особливим етнокультурним потенціалом для розвитку туризму на території Словаччини володіють різноманітні етнофестивалі. Найвідомішими з них такі:

Фольклорний фестиваль у с. Виходна в окрузі Ліптовський Міклош – це найстаріший і найбільший серед словацьких фольклорних фестивалів. У ньому беруть участь близько 1400 осіб. У рамках фестивалю проходить своєрідний «парад» народних словацьких костюмів [1].

Міжнародне свято фольклору і традиційної народної культури «Під галявиною», який в липні проходить в м. Детва – центрі одного із найбільш унікальних фольклорних регіонів Словаччини. Фестиваль зустрічає близько 1500 учасників. Серед атракцій фестивалю – ярмарок ремесел, школа гри на фуюрі (традиційний словацький музичний інструмент) [1].

Ярмарок ремесел в м. Кежмарок проходить щороку в липні. На даний захід з'їжджаються народні майстри з усієї Східної Європи. Родзинками фестивалю є костюмовані ходи та виставка картин під відкритим небом [1].

Ондрейський ярмарок – це найбільший етнофестивальний захід м. Брезно, що є невід'ємною частиною цього міста та його центральної історичної площі. На цьому свої вироби пропонують народні умільці, проходять виступи

фольклорних колективів, відвідувачів пригощають домашніми традиційними словацькими стравами [1].

На основі вище наведеного можна зробити наступні висновки. Основу розвитку етнотуризму у Польщі та Словаччині становлять численні етнографічні скансени, музеї та музейні комплекси, а також фольклорні свята та фестивалі, що приваблюють велику кількість відвідувачів, як в межах країни, так і з-за кордону. Основними напрямками діяльності етнографічних музеїв виступає експонування артефактів автентичної матеріальної культури та проведення різноманітних етнографічних заходів. Довготривалі традиції проведення фестивалів та інших заходів етнографічної тематики, високий рівень матеріально-технічного, фондового та інфраструктурного забезпечення музеїв сприяє залученню зростаючої кількості відвідувачів.

Список використаних джерел:

1. Festivaly na Slovensku [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ehhuu.ru/tag/festivali-slovakii>.
2. Фестивалі та свята у Польщі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ostarbeiter.vn.ua/festivali-polska.html>.
3. Múzeá na Slovensku [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.wikiwand.com/cs/Kategorie:Muzea_na_Slovensku
4. Skanzeny na Slovensku [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://Na-slovensku-po-slovensky-126713709150>.
5. Skanseny w Polsce [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://sk.wikipedia.org/wiki>.
6. Sopoliga M. Ukrajinci na Slovensku: Etnokulturne tradicie z aspektu osidlenia, ludovej architektury a byvania / M. Sopoliga. – Komarno : Dunajska Streda, 2002. – 174 s.
7. Turystyka sentymentalna w Polsce [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://mfiles.pl/pl/index.php/Turystyka_sentymentalna.

Г.А. ЄРМОЛАЄВА,
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри документознавства та
інформаційних систем
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ ДОКУМЕНТОЗНАВСТВА ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

На сучасному етапі розвитку професійної вищої школи важливим є підготовка кваліфікованого працівника відповідного рівня і профілю, конкурентоздатного на ринку праці, компетентного, відповідального, який вільно володіє своєю професією й орієнтується в суміжних галузях діяльності, здатного до ефективної роботи зі спеціальності на рівні світових стандартів, готового до постійного професійного зростання, соціальної і професійної мобільності.

У зв'язку з провідними тенденціями в сучасній освітній сфері, система професійної підготовки фахівців з галузі документознавства та інформаційної діяльності потребує відчутної оптимізації, зміни педагогічної парадигми, реалізації ефективного навчально-виховного процесу підготовки висококваліфікованих фахівців.

Фундаментальну основу підготовки майбутніх фахівців галузі документознавства та інформаційної діяльності заклали дослідження, Н.А. Гайсинюк [3], С.В. Дубової [2], Н.М. Кушнарєнко [4], О.В. Матвієнко [6], Л.Я. Філіпової [7] та інші.

Також актуальним є дослідження особливостей професійної підготовки майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності з урахуванням провідних сучасних тенденцій вищої освіти.

На даний час в Україні відсутній єдиний підхід до підготовки фахівців за спеціальністю «Документознавство та інформаційна діяльність». Підготовка фахівців за цією спеціальністю ведеться 23 вищими навчальними закладами України. Серед них класичні університети, університети культури, гуманітарні, економічні та політехнічні університети. В деяких із них підготовка проходить протягом багатьох років, у деяких - нещодавно відкрито зазначені напрями підготовки. Наявність різних стартових позицій в цьому питанні призвела до того, що підготовка фахівців за спеціальністю «Документознавство та інформаційна діяльність» йде трьома шляхами:

- поглиблене вивчення сучасних паперових документів різних видів і типів, методи роботи з ними та їх запис на електронні носії (цей підхід використовується в вищих навчальних закладах, для яких ця спеціальність є продовженням діловодства, архівістики або спеціальностей історичних спрямувань);

- поглиблене вивчення електронних сховищ даних, електронні документи, електронний документообіг і сучасні методи отримання, обробки, зберігання та передачі документної інформації (цей підхід використовують політехнічні ВНЗ);

- синтетичний підхід (спроба в навчальному плані об'єднати в різних співвідношеннях перший та другий підходи).

Вивчення розвитку спеціальності дозволяє виділити дві спеціалізації: - документознавство (саме через неї спеціальність була свого часу віднесена до напрямку «Культура»);

- інформаційна діяльність (включена до напрямку «Менеджмент»).

Як у першому, так і в другому випадках звужується значення термінів інформація, документ, інформаційна діяльність. В інформаційному суспільстві їх значення є значно ширшим і охоплює всі сфери діяльності суспільства. Незалежно від вибраної спеціалізації важливу роль при підготовці фахівців відіграє блок комп'ютерних дисциплін [5,с.137].

Взаємовплив сучасних тенденцій функціонування вищої освіти на формування вимог до професійної підготовки майбутніх фахівців спробувала охарактеризувати Белікова Н.О.[1].

Професійна підготовка майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності включає: володіння інтелектуальними засобами пізнання і організації професійної діяльності в сфері документознавства та інформаційної діяльності; наявність стійкої потреби у здійсненні професійної діяльності; мотивацію на використання традиційних та новітніх інформаційних технологій у професійній діяльності; володіння загальнопрофесійними та спеціальними знаннями, уміннями і навичками, які забезпечують ефективність здійснення професійної діяльності в умовах сучасного конкурентного середовища; творчу направленість професійної діяльності; високий рівень сформованості організаційної та управлінської культури та індивідуального стилю професійної діяльності.

Професійна підготовка майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності повинна здійснюватися з урахуванням таких провідних сучасних тенденцій: гуманізації та гуманітаризації, фундаменталізації, забезпечення неперервності, міждисциплінарності та інтернауковості, інтелектуалізації та динамізації.

Гуманізація професійної підготовки студентів включає в себе логіку переходу від технократичної до антропологічної її парадигми, розкриває залежність процесу підготовки майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності у вищому навчальному закладі від ступеня спрямованості освітнього процесу на особистість студента, орієнтацію на особистісні компоненти.

Необхідність гуманітаризації професійної освіти викликана зміною ролі вищої школи як соціального інституту, який сьогодні покликаний не тільки і не стільки займатися підготовкою професіоналів, скільки готувати високоосвічених особистостей з належним рівнем загальної культури,

активною громадською позицією; така тенденція означає необхідність підвищення загальнокультурного рівня майбутніх фахівців.

Фундаменталізація професійної освіти передбачає перерозподіл пріоритетів змісту професійної підготовки із вузькоспеціальних, спеціалізованих компонентів знань на загальнокультурні та загальнонаукові системні знання, які пов'язані з людською особистістю у всій сукупності її проявів, що є основою професіоналізму майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності.

Забезпечення неперервності професійної освіти докорінно змінює роль вищої школи, мету її діяльності і функції, парадигму освіти «на все життя» на освіту «через все життя».

Забезпечення неперервності підготовки майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності до професійної діяльності повинне відповідати таким викликам нового тисячоліття: антропоорієнтованому, який заснований на усвідомленні внутрішньої потреби і одночасно об'єктивній необхідності мобільного саморозвитку, умінні адекватно і динамічно контактувати з навколишніми і з самим собою. У сукупності це знаходить своє відображення в активній життєвій і професійній позиції майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності, направленої на забезпечення інформаційно-комунікаційних потреб населення, інтенсивності і продуктивності особистісного саморозвитку; інтелектуальному, який полягає в усвідомленні необхідності постійного росту інтелектуального потенціалу, оволодіння способами та інструментами пізнання світу, розвитку самостійної пізнавальної активності, які є основою самоосвіти, професійного саморозвитку майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності, їх готовності до професійної діяльності; інформаційному, який вимагає уміння цілеспрямовано знаходити і ефективно переробляти необхідну інформацію, що вимагає високо розвинутих когнітивних здібностей майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності; соціальному (комунікативному), як можливості позитивного набуття досвіду громадянського становлення, який є основою для формування професійної компетентності майбутніх фахівців з документознавства та інформаційної діяльності.

У рамках нової освітньої парадигми *інтелектуалізація* полягає в тому, що професійна освіта, поряд з пізнавальною функцією, повинна виконувати психологічну функцію, яка полягає в розвитку інтелектуального потенціалу студента з врахуванням унікальності і цінності його психологічних можливостей. Інтелектуалізація професійної освіти реалізується через форми проблемного, активного, розвиваючого навчання, в діяльнісному підході та інших суміжних з ними формах навчальної діяльності, яка має методичний базис, визначений пріоритетом стимулювання інтелектуальної діяльності майбутніх фахівців.

Динамізація передбачає необхідність перманентного реагування системи професійної підготовки майбутніх фахівців з документознавства та

інформаційної діяльності на всі зміни соціально-професійної практики, а також на прогресивні зміни внутрішніх сторін діяльності вищої школи, яка передбачає постійне трансформування змісту освіти, методичного апарату та інших характеристик її діяльності.

Механізмом реалізації цієї тенденції є постійна зміна змісту вимог до підготовки фахівця з документознавства та інформаційної діяльності, на що повинні бути спроектовані будь-які зміни як змістовного, так і методичного характеру.

Список використаних джерел:

1. Белікова, Н. О. Сучасні тенденції професійної підготовки майбутніх фахівців [Текст] / Н. О. Белікова // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка [Текст]. Вип. 112. Т. 2. – Чернігів : ЧНПУ, 2013. (Серія : Педагогічні науки. Фізичне виховання та спорт). – С. 52-56.
2. Дубова, С.В. Підготовка документознавців для сфери державного управління в Україні (1995 - 2008 рр.) [Текст]: автореф. дис. ...канд. іст. наук : 27.00.02 / С.В. Дубова; Держ. акад. кер. кадрів культ. і мистец. — К., 2010. — 19 с.
3. Гайсинюк, Н. А. Педагогічні засади підготовки документознавців в умовах інформатизації суспільства [Текст]: автореф. дис. канд. пед. наук: 07.00.08 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. - К., 2003.-19 с.
4. Кушнарєнко, Н.М. Структурні зміни спеціальності «Документознавство та інформаційна діяльність»: питання методології [Текст] // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.– 2004. – № 1. – С.42–45.
5. Лугова, А.В. Особливості підготовки фахівців зі спеціальності «Документознавство та інформаційна діяльність» [Текст] / А.В.Лугова, В.І.Дудка, В.В. Ємець //Вісник КДПУ.-2008.-№6.-С.137-138
6. Матвієнко, О. В. Теоретико-методологічні основи професійної підготовки фахівців з інформаційного забезпечення державного управління [Текст] / О. В. Матвієнко, С. Дубова // Вісн. Книжк. палати. – 2006. – № 8. – С. 22–26.
7. Філіпова, Л. Я. Перспективна спеціальність у підготовці фахівців інформаційно-документної сфери України [Текст] / Л. Я. Філіпова // Вісн. Книжк. палати. – 2003. – № 10. – С. 29–31.

О.Б. ЖИДКИХ,
старший викладач кафедри дизайну
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІК ДЕКОРУВАННЯ КОСТЮМУ В РОБОТАХ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «ДИЗАЙН ОДЯГУ»

Дизайнер одягу – одна з найбільш творчих та привабливих професій, які існують та актуальні в наш час. Дизайнер одягу – це і художник, і конструктор, і модельєр, і спеціаліст з матеріалів для одягу, і технолог, і майстер декоративно-прикладного мистецтва.

Щоб стати професійним дизайнером одягу потрібні почуття стилю і художній талант, знання історії моди, колірних гам і форм, композиції, технології шиття. Також, він повинен вміти добре малювати та моделювати. І, зрозуміло, потрібні знання матеріалів, необхідних у роботі, їх властивостей, кольорів. Краще за все, коли він сам вміє виконати свій проект у матеріалі, усі його стадії від ескізного проекту до декорування костюму.

Програма навчання з підготовки майбутніх спеціалістів-дизайнерів одягу на факультеті мистецтв ВП «МФ КНУКіМ» побудована таким чином, що студенти отримують знання та навички з усіх стадій проектування та виконання проекту в матеріалі. Вони не тільки проектують свої колекції моделей, а й створюють їх власноруч. Особливістю їх практичних робіт є те, що вони містять значну кількість різноманітних технік декорування, які опанують студенти під час навчання, це – вишивка (бісером, хрестиком, гладдю), батик, гільоширування, печворк, аплікація, макраме та інші. Таким чином, роботи стають більш вишукані, ошатні, з ручним оздобленням та класифікуються вже як преміум-клас. Студенти вміють також комбінувати техніки декорування з метою створення більш яскравого та цікавого вирішення проектної задачі. Так, наприклад, студентка Карпіна Олена в своїй дипломній роботі «Зимова казка» створила костюм в якому поєднані такі техніки як аплікація, розпис по тканині, вишивка бісером, вишивка тамбурним швом, декорування хутром, шкірою.

Серед технік декорування, що опанують студенти, особливе місце займає *техніка печворк*.

Що ж таке «печворк»? "Patch" в перекладі з англійської значить клаптик або заплата. Відповідно «печворк» – шиття з клаптів.

Печворк – один з самих складних та незвичайних видів рукоділля. Клаптикова техніка потребує майстерності, відчуття кольору і композиції, художнього смаку. А при застосуванні цієї техніки в одязі, тобто в об'ємі, ще й просторового мислення.

Принцип техніки «печворк» полягає в з'єднанні певним чином клаптиків тканини. При з'єднанні яких з'являється той чи інший орнамент, або картина, тощо. З'єднання здійснюється так, щоб з лицьового боку не було видно швів. Є й, звичайно, і винятки, коли з метою досягнення фактури припуски швів знаходяться на поверхні. У більшості, з'єднання здійснюється зшивними швами в заправку та в розправку. Розташовують ці шви, головним чином, по прямих лініях.

Клаптикова техніка відома дуже давно. Її застосовували разом з іншими технологіями шиття, коли створювали одяг і предмети інтер'єру з тканини. Були знайдені аплікації, зроблені 3000 років тому. Проте, клаптикова техніка, як самостійний вид декоративно-прикладного мистецтва, почала розвиватись в Англії в першій половині XVIII століття.

У XVI ст. до Англії почали привозити індійські бавовняні тканини прекрасних забарвлень і узорів. Мати в будинку ковдру індійського виробництва, багато декоровану вишивкою або набивним малюнком, стало вважатися ознакою достатку. З'явилися і підробки – ковдри з бавовняних індійських тканин, але виконаних на англійській мануфактурі. У 1721 році уряд Англії видав Акт про збереження і розвиток вовняної та шовкової мануфактури, що забороняє продавати ситець і вироби з нього, вироблені в Індії. Звичайно, контрабанду ситцю це не зупинило, проте він став дефіцитний і дуже коштовний. Ощадливі хазяйки, викроївши з дорогого ситцю одяг, стали використовувати його залишки для інших виробів. Так, яскраві елементи узору тканини йшли на аплікації: їх нашивали на льняні або вовняні полотна. А з дрібних латочок різнокольорових тканин створювали єдине полотно за принципом мозаїки. Таким чином, клаптикова техніка спочатку виникла як спосіб виготовлення умільцями модних текстильних предметів інтер'єру (наприклад, парадних ковдр) в будинках без великого достатку. Цей вид рукоділля разом з переселенцями попав до Америки, і там клаптикова техніка поступово стала національним видом декоративно-прикладного мистецтва. Багато декорована стьобана клаптикова ковдра тепер – обов'язкова складова інтер'єру традиційного американського будинку.

Зараз, коли клаптикова техніка отримує друге народження, багато країн змагаються за першість в цій сфері людської діяльності. Але, напевно, правильніше буде сказати, що печворк є інтернаціональною технікою, тобто належить всьому світу. І дійсно, цей найбільш доступний спосіб художнього самовираження є мовою спілкування людей різних національностей, віросповідання.

У чому ж полягає особливість застосування техніки печворк саме в одязі?

Одяг це об'ємна конструкція, форма якої отримана, в більшості, завдяки конструктивним та декоративно-конструктивним лініям членувань, тобто швам. Техніка печворк теж виконується завдяки швам. Можна об'єднати ці шви в одній конструкції і розташувати декоративні шви з'єднання клаптиків тканини в техніці печворк з конструктивно-декоративними лініями членувань у виробі. Таким чином, можна отримати об'ємне композиційне рішення

костюму. Дуже вдало це виконала студентка Зайцева Марія в своєму дипломному проекті «Мальва». Традиційно печворк виконується на площині – квілти, пано, ковдри тощо. З'єднання клаптиків здійснюється по прямим лініям, але дуже цікаво, художньо та, можна сказати, яскраво виглядає пластичний печворк, де з'єднання клаптиків відбувається по овальним, хвилястим лініям і це ще більше може прикрасити виріб. Наприклад, робота студента Жидких Андрія – «Лінія модерну».

У своїх роботах студенти розробляють цілісний образ костюму і тому обов'язково проектують і аксесуари. Вони теж можуть бути виконані в техніці печворк.

Для виконання техніки печворк необхідно обов'язково оволодіти технічними прийомами виконання ручних, машинних та волого-теплових робіт, знати та відрізняти матеріали для одягу, вміти підбирати матеріали за кольором, фактурою, товщиною та іншими характеристиками. Особливо необхідно враховувати властивості матеріалів при використанні техніки печворк у декоруванні одягу, який повинен відповідати певним характеристикам (експлуатаційним, ергономічним, функціональним, гігієнічним). Виконання декорування в техніці печворк вимагає вміння складати схему послідовності з'єднання деталей, щоб уникнути складних вузлів.

Не менш цікавою є *техніка аплікації*.

Аплікація – вид художнього оформлення виробів, коли на основній тканині, відповідно до узору, нашивають клаптики тканини іншого кольору або волокнистого складу. Походить ця назва від латинського слова «applicatio» – прикладання, приєднання. Виникнення аплікації пов'язане з давніми культурами народів світу.

Яскравими узорами здавна прикрашалося багато предметів побуту і господарства: шатра, господарський інвентар, одяг, взуття і предмети домашнього вжитку.

Основним матеріалом у давнину була шкіра тварин, вовна, а пізніше вовняні та шовкові тканини, сап'ян, повсть, оксамит, тасьма, бісер, лелітки, шнури тощо.

Відомо багато видів аплікації, які класифікуються за формою, кольором, тематикою та технікою з'єднання. Студенти в своїх роботах використовують як традиційні техніки (пряма аплікація із зовнішнім ручним швом, пряма аплікація ручним потайним швом, пряма машинна аплікація), так і, наприклад, зворотню аплікацію, вітражну, відтіночну, об'ємну, а також аплікацію з папером. Це дозволяє створити складні, несподівані рішення декору. При виконанні проектних виробів, саме аплікація допомагає прискорити декорування одягу, комбінуючи її з вишивкою. Тоді великі ділянки, які треба вишити, можна виконати аплікацією. Сучасні технології виробництва клейових матеріалів дозволяють розширити технології з'єднання клаптиків тканини в аплікації. Це такі матеріали як «павутинка», «сітка». Такі матеріали значно

прискорюють і покращують якість і інших технік декору. Розглянемо техніку гільоширування.

Термін «гільоширування» застосовується в друкарстві, архітектурі, ювелірній справі і рукоділлі. Для дизайнерів одягу гільоширування – це техніка декорування, яка створюється шляхом випалювання узорів на тканині.

Само слово «гільоширування» походить від французького «guilloshis», яке переводиться як «узор». Гільоширування застосовувалося вже в XVI – XVII століттях у Німеччині. У той час були актуальні мережива і створювалися вони у величезній кількості. Одяг шився і декорувався руками, тому майстрині, бажаючи заощадити час, винайшли цікаву техніку для створення мережив. Вони нагрівали голки на відкритому вогні і випалювали ними ажурні малюнки на тканині. Ефект виходив той самий, зате часу витрачалось значно менше. Використовувалось гільоширування і для аплікацій: з оксамиту вирізували узори і припаювали їх до шовку тими ж гарячими голками. У на час техніка офіційно з'явилась у 1990 році. Її запатентувала Зінаїда Петрівна Котенкова, модельєр, що співпрацювала тоді з В'ячеславом Зайцевим. До отримання авторського права на методику, Зінаїда Петрівна 10 років опановувала і допрацьовувала її. Саме Котенкова придумала використовувати для випалювання по тканині вдосконалений паяльник або випалювальний прилад по дереву.

Зараз існує багато технік випалювання по тканині, обов'язково синтетичній. Це – одношарове пропалювання, двошарове пропалювання, багатошарове пропалювання та аплікація.

Традиційно аплікація методом гільоширування виконувалась тільки приладом для випалювання, але зараз, коли є клейові матеріали, такі як «павутинка» та «сітка», її виконання значно прискорюється та урізноманітнюється. Роботи стають більш охайними і тривалими в експлуатації, що особливо важливо при декоруванні одягу. За допомогою такої техніки студенти виконують у своїх роботах як пряму так і зворотню аплікацію, формують елементи штучних квітів для декору своїх моделей.

Процес декорування проектних моделей творчий, цікавий. Студенти люблять комбінувати техніки, експериментувати з різними матеріалами. Вони комбінують батик і печворк, аплікацію і вишивку, гільоширування і печворк. Дуже популярним останнім часом став фетр. Матеріал який не осипається, пластичний, яскравий та різноманітний за кольором. Особливо придатний у декоративних роботах за етнічними мотивами (робота студентки Шаповалової Людмили за мотивами творчості Марії Приймаченко «Чарівна галявина»). Роботи студентів-дизайнерів одягу дуже різноманітні за джерелом творчості, призначенням, формою та техніками декорування. Студентам дана можливість вільно творити, експериментувати і втілювати свої мрії в проектних роботах. Вони це роблять з захопленням, натхненням і результатом є дуже цікаві, іноді неповторні та незвичайні костюми.

Список використаних джерел:

1. Баженов, В. И. Материалы для швейных изделий [Текст] / В. И. Баженов. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 312 с.
2. Белова, И. А. Отделка изделий [Текст] / И. А. Белова. – М.: Лит., 1982. – 146 с.
3. Грицева, А. П. Російсько-український словник технічних термінів [Текст] / А. П. Грицева. – К.: Вища школа, 1997. – 317 с.
4. Иванова, Ю. Лоскутная мозаика России [Текст] / Ю. Иванова. – М.: Наука и жизнь, 2002. – №4. – с.102–104.
5. Каман, И. Волшебные узоры из лоскутов. Стежка [Текст] / И. Каман, И. Ауэр, А. Бест. – М.: Ниола-Пресс, 1997. – 112 с.
6. Легка промисловість [Текст]. – К.: Вища школа, 1997. – №4. – с.12–14.
7. Радкевич, В.О. Технологія вишивки [Текст]: Підручник / В. О. Радкевич, Г. М. Пащенко – К.: Вища школа, 1997. – 303.: іл..
8. Степан, М. Г. Українське народне мистецтво тканини та вишивки [Текст] / М. Г. Степан. – К.: Вища школа, 1989. – 247 с. 6-е видання.
9. Супрун, Н. П. Конфекціонування матеріалів для одягу [Текст]: навч. посіб. / Н. П. Супрун, Л. В. Орленко, Е. П. Дрегуляс, Т. О. Волинець. – 2-ге вид., переробл. і доповн. – К.: Знання, 2008. – 246 с. – (Вища освіта XXI століття).
10. Александрова, Н. Гильоширование: понятие, история, виды. Материалы и ткани для гильоширования [Електронний ресурс] / Н. Александрова/ - режим доступу: <http://www.list7i.ru/?mod=boards&id=418>. – Назва з екрана.

О.К. ІВАНОВ,

Заслужений працівник культури України,
професор кафедри музичного мистецтва
ВП «МФ КНУКіМ»,
м.Миколаїв

ВИХОВАННЯ СТУДЕНТА-ГІТАРИСТА НА ЗРАЗКАХ КЛАСИЧНОЇ І СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

У XVIII ст., яке відноситься до епохи Просвітництва, музичне мистецтво переживає період небаченого творчого злету і розвитку. Якщо XVII ст. називають століттям театру, то XVIII ст. по праву можна назвати століттям музики. Значення музики, її громадський престиж зростають настільки високо, що воно виходить на перше місце серед мистецтв, випереджаючи навіть живопис.

Музику XVIII ст. представляють такі імена, як Ф.Гайдн, К.Глюк, Г.Гендель. До когорти великих композиторів входять І.С.Бах, якого визнано останнім великим генієм епохи бароко, а В.А.Моцарта називають першим представником романтизму.

У цей період остаточно утверджується гітара як класичний інструмент. Формується гітарна школа – композитори і виконавці. Італійська школа – це Ф.Карулі, М.Джуліані, М.Каркассі, Н.Паганіні та інші. Іспанська гітарна школа – Ф.Сор, А.Агуадо. Розвиток гітарного мистецтва відбувається і у Росії (А.О. Сихра, М.Т. Висотський).

Друга хвиля підйому гітарного мистецтва припадає на кінець XIX - початок XX ст. На цей період припадає життя і творчість видатного музиканта Андреса Сеговії. Його блискуча виконавська майстерність утвердила гітару у якості класичного музичного інструменту, якому доступні для виконання найскладніші музичні твори.

Професійні композитори визнають гітару у якості класичного інструменту, пишуть твори, у яких яскраво виявляються технічні і виразні можливості гітари.

А.Сеговія здійснює талановиті перекладення для гітари класичних музичних творів, написаних для інших музичних інструментів, доводячи цим, що гітарі підвладні для виконання найскладніші фортепіанні і скрипінні твори. Справжньою сенсацією стало виконання А.Сеговією «Чакони» І.С.Баха. А популярний твір «Легенда» (Астурія) І.Альбеніса зараз більше відомий у гітарному виконанні ніж у виконанні на фортепіано.

XX ст. ознаменувалося стрімким розвитком технічного прогресу. Музичне мистецтво отримало новітні музичні технології. Оркестрове і ансамблеве виконавство збагатилося електронними і електромузичними інструментами. Відтак, стала ширшою тембральна палітра музичних звуків, що піднесло на вищій рівень у виконавську діяльність, сформувало новий погляд на

інтерпретацію відомих класичних творів і стимулювало пошук нових виразних можливостей музики.

Найкраще адаптуватись до роботи в нових умов випало гітарі. Отримавши можливість підсилювати звучання і збагатити тембральні можливості, гітара виборола право стати обов'язковим і незамінним інструментом у оркестровій і ансамблевій грі. При цьому гітара не втратила своє значення як класичний музичний інструмент для сольного виконання найскладніших класичних і сучасних творів.

Визначаючи завдання з підготовки студентів-гітаристів до різнопланової музичної діяльності, музична педагогіка наголошує, що індивідуальне виконавство класичних, народних і сучасних творів, опанування технікою класичної гри на гітарі є обов'язковою умовою підготовки кваліфікованого музиканта. На базі цих знань і навичок у подальшому за бажанням можна опанувати прийоми оркестрової гри на електрогітарі та бас-гітарі.

Художні і виконавські можливості гітари сповна виявляються у ансамблевій грі з іншими музичними інструментами. У концертному репертуарі є безліч музичних творів для ансамблів скрипка-гітара, флейта-гітара та ін. Цікавими для виконання і для слухачів є ансамблі гітар – дуети, тріо тощо.

У наш час гітара не втрачає своєї популярності в аматорському побутовому музиченні. Здебільшого вона використовується для акомпанементу пісень, народних і сучасних. Гітара стала символом у такому культурно-мистецькому жанрі як авторська (бардівська) пісня. Виконання пісень під гітару є поширеним явищем і на концертній естраді.

(Звучить пісня С. Вакарчука «Скажи мені...». Виконують Віктор Індюков і Сергій Демченко).

Висновок: У сучасному мистецтві гітара займає провідне значення як класичний, оркестровий, ансамблевий і акомпануючий музичний інструмент.

Список використаних джерел:

1. Агафшин, П. Школа гри на шестиструнній гітарі [Текст] / П. Агафшин. – М.: Музика, 1983.
2. Вайсборд, М. Андрес Сеговія и гітарне мистецтво ХХ ст. [Текст] / М. Вайсборд. – М.: СК, 1989.
3. Ларичев, Є. Самовчитель гри на шестиструнній гітарі [Текст] / Є. Ларичев. – М.: Музика, 1984.
4. Шевченко, А. Гітара фламенко [Текст] / А. Шевченко. – К.: Музична Україна, 1988.

В.Л. ІВАНОВА,

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музичного мистецтва
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Композиторська і виконавська творчість є динамічним процесом, який під впливом трансформації культурних і цінністих координат має тенденції до удосконалення виконавської інтерпретації.

В умовах постійного розвитку музичної мови, форми, жанру, стилю і музичного мислення в цілому, надто важливою стає роль інтерпретатора у звуковій реалізації художнього задуму музичного твору, в процесі створення оригінальної виконавської версії. Для сучасного виконавства характерним є звернення до нотного тексту як цілісної системи музично-виразних засобів, яка несе нові смислові виміри утілення звукообразних ідей.

Об'єктом нашого дослідження є сучасне виконавське мистецтво, а предметом – роль виконавця-інтерпретатора.

Сучасні тенденції виконавського мистецтва набули музично-культурологічного осмислення в дисертаційних дослідженнях І. Чернової «Музичне виконавство в ситуації постмодерну» (2007) та Т. Зінської «Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.» (2011). Надруковані мистецтвознавчі праці з проблем музично-виконавського мистецтва, в яких досліджуються особливості формування виконавської концепції твору (О.Самойленко, Т. Сирятська, О. Фекете), специфіка музичної інтерпретації та інтерпретаційної діяльності виконавця (Б. Яворський, В.Медушевський, В.Москаленко, О. Маркова, Ю. Некрасов, А. Хитрук), осмислення музичного мистецтва як філософсько-естетичної категорії (Т.Гуменюк, С. Балакірова, М. Северинова, Л. Кияновська) тощо. Отже, проблема дослідження ролі виконавця-інтерпретатора у музично-виконавському мистецтві потребує детальнішого вивчення.

Виконавська інтерпретація ґрунтується на цілісному розумінні й охопленні всіх етапів вивчення музичного твору: від відтворення нотного тексту, запропонованого композитором, до власної виконавської концепції. Це полягає у доцільному доборі засобів виконавської виразності та способу їх застосування. Виконавець-інтерпретатор визначає характер звуковидобування (артикуляція, темброве забарвлення тощо), інтонування, фразування, темпоритмічна і фактурна організація, динамічний план. Тобто, інтерпретатор стає як і композитор, стає творцем музичного твору, створюючи звукову версію нотного тексту.

Саме виконавець-інтерпретатор спрямовує музичний твір безпосередньо на реципієнта (слухача – глядача), який осмислює твір і визначає його значущість як художнього артефакту. У комунікативних зв'язках композитор – виконавець – слухач (глядач) відбувається процес пошуку нових ідей, зумовлених сучасною світоглядною ситуацією.

Перегляд комунікативних зв'язків у мистецькій діяльності розпочався в 1960-х рр. У літературознавстві виникає нова «інтерпретативна парадигма» (А.Г.Усманов), що пов'язано з переосмисленням співвідношення учасників художньої комунікації: автор – текст – читач [5, с. 212].

Набула поширення концепція «відкритої форми», «нової музично-виконавської поетики» (І.Чернова), яка утверджує посилення ролі та функції виконавця-інтерпретатора при виконанні сучасних музичних творів.

Дослідники використовують термін «мобільність тексту», що виникає завдяки новим принципам і методам композиції, техніці письма (алеаториці, сонориці, пуантилізму), що надає виконавцю-співатору необмежену творчу свободу в пошуку засобів виразності, а іноді спричиняють суттєву трансформацію авторського тексту.

Сучасні концептуальні засади виконавської інтерпретації можна узагальнити у певних положеннях:

1. Провідні функції мистецтва спрямовані на самопізнання особистості.
2. Експерименталізм, інноваційне спрямування мистецтва, тяжіння до нового діалогу минулого і сучасності, відмова від канонів.
3. Переосмислення традицій, пошук нових виконавських рішень інтерпретації музичного твору.
4. Переосмислення ролі композитора та музиканта-виконавця в системі мистецької комунікації. Утвердження принципу рівноправності у творчій співпраці композитора і виконавця.
5. Проникнення мистецького арт-простору в повсякденне життя.
6. Розуміння твору як Тексту, несиченому поліфонічним змістом, що формує інтерпретаційну свідомість митця і впливає на комунікативний зв'язок зі слухачем (глядачем).
7. Посилення значення виконавської інтерпретації та слухацької свідомості у діалозі людини і культури.

Відтак, інтерпретація відбиває спосіб мислення людини в контексті сучасного світу, що перебуває у стані нескінченного розвитку, становлення і трансформації, тобто відображає інтерпретуючу свідомість людини. С.Балакірова вважає, що «...весь світ, саме життя розглядаються з позиції інтертекстуальності – як гетерогенний рухливий Текст, у контексті якого існує людина, постійно інтерпретуючи його зміст» [1, с. 9].

Підкреслимо, що сучасні виконавські можливості мають історичні, стародавні традиції. У виконавстві зберігаються характерні для усного виконання, принципи імпровізаційності, спонтанності.

У навчальній роботі традиційним є академічне трактування музичних творів, тобто «класичне» з точним виконанням авторських ремарок.

На прикладі твору Ежена Боцца «Арія» для саксофона і фортепіано інтерпретація піднімає виконавську діяльність на творчий рівень. Авторський докладний запис, який має багатий спектр виконавських ремарок, відносний, і все це треба відтворити і одухотворити. Устремління виконавця повинні бути спрямовані на якомога точніші розкриття задуму композитора на основі усвідомлення його стилю, особливості жанру, емоційного змісту, комплексу музично-виразних засобів, а з іншого - на передачу своїх особистих почуттів і емоцій. Свого часу твір було визнано католицькою церквою інструментальною молитвою ХХ століття. За цей яскравий і неповторний твір композитор отримав премію від Папи Римського.

Зараз же формується новий тип виконавця – це інтерпретатор-універсал, який прагне виконати музичний твір на найвищому художньому рівні, використовуючи власний виконавський досвід, вибір засобів виконавської виразності, їх доцільне використання, творчу обдарованість, професійну майстерність. Але в інтерпретації музичних творів важливою залишається «інтуїтивне бачення» виконавця, що передбачає спонтанну участь у процесі композиторсько-виконавській творчості.

Композиторський текст зберігає кінцеве і єдине значення. Мета виконавця-інтерпретатора розширити художній контекст твору, що відкриває нові можливості інтерпретації музичного твору. Діалог композитора і виконавця відкриває нові смислові координати творчості у створенні звукообразної картини світу.

У творі Е.Боцца «Експромт і танець» особливу увагу треба звернути на використання композитором технічних і виразних можливостей духових інструментів, які застосовуються традиційно і досить точно.

Так, завдяки з'єднанню «етюдних труднощів» з незвичайним поєднанням штрихів, композитор досягає яскравості і віртуозності та отримує можливість для нового семантичного наповнення творів. Досить чітко простежується вплив джазової музики, як однієї з характерних тенденцій музичної культури ХХ століття. Слід відзначити появу елементів інструментальних каденцій, які розширюють рамки класичної форми. За рахунок цього жанрова сфера поповнюється новими якостями, які з одного боку, пов'язані з жанровим прототипом, а з іншого – значно розширюють уявлення про її семантику.

Так, на думку І. Чернової, «відбувається зміна, а інколи навіть «інверсія» виконавських і композиторських музичних засобів порівняно з класичним їх використанням». Далі зазначається, що «композиторськими засобами стають характер звукодобування, динаміка, агогіка, натомість виконавськими – гармонія, мелодія, ритміка» [7, с. 9].

Отже, у зв'язку зі зміною ціннісних координат у творчо-виконавській діяльності митців зростають роль і функції виконавця-інтерпретатора.

Висновки.

Сучасне музичне мистецтво – це співтворчість композитора і виконавця.

Роль виконавця-інтерпретатора полягає у відтворенні звукообразних ідей композитора, які безпосередньо залежать від здатності музиканта виявити прихований глибинний зміст твору.

Сучасний інтерпретаційний процес передбачає плюралізм ідей та смислів, характеризується множинністю звукообразних концепцій.

У комунікативних зв'язках композитор – виконавець – слухач (глядач) відбувається постійний процес пошуку нових ідей, зумовлених сучасною світоглядною ситуацією.

Для подальшого дослідження перспективними є виявлення специфіки індивідуальних трактувань звукообразних концертів творів сучасних авторів на прикладі виконавської діяльності видатних музикантів-інтерпретаторів.

Дане дослідження можна завершити словами видатного музиканта-інструменталіста Т.А.Докшицера з його книги «Шлях до творчості»: «Суттєво важливо те, що кожний інтерпретатор може мати своє тлумачення відтінків музичних образів. Глибина і різностороння образність мислення пов'язана з світосприйняттям, духовним багатством, інтелектом, емоційною природою виконавця» [2, с.30].

Список використаних джерел:

1. Балакірова, С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) [Текст]: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.08 / С. Балакірова; Нац. тех. ун-тет України «Київський політехнічний ін-т». – К., 2002. – 21 с.
2. Докшицер, Т.А. Путь к творчеству [Текст] / Т.А. Докшицер. – М.: 1999. – С. 30.
3. Крупей, М. Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста [Текст] / Михайло Крупей // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової: [зб. статей]. – Одеса, 2003. – Вип. 4. – Кн. 2. – С. 258–268.
4. Курышева, Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика [Текст]: учеб. пособие / Т. Курышева. – М. : Изд-во «Владос-Пресс», 2007. – 295 с.
5. Мазиков, А. Постмодернистская стратегия интерпретации текста и фор-тепианное исполнительское искусство [Текст] / А. Мазиков // Известия РГПУ им. А. И. Герцена: науч. журнал. – Спб., 2007. – № 17 (43). – Ч. 1. Общественные и гуманитарные науки. – С. 211-215.
6. Понькина, А. М. Эжен Боцца: творчество для духовых инструментов: Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи [Текст] / А.М. Понькина // XVII междунар. заочной науч.-практ. конф: сб. ст. по материалам. – № 11 (38). Часть I. – М., Изд. «Интернаука», 2015. – С.13-24.
7. Чернова, І. Музичне виконавство в ситуації постмодерну [Текст]: автореф. дис. ...канд. мистецтвозн.: 17.00.01 / І. Чернова; Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка – Львів, 2007. – 16 с.

Л.А. КАЛІНІНА,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри
культурно-дозвілєвої діяльності
ВП «МФ КНУКІМ»,
м. Миколаїв

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ ЯК СУЧАСНА СОЦІО- КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

У різні часи в театральному мистецтві виникали елементи документального заповнення сценічного простору. Але тільки на початку ХХІ ст. документальний театр починає оформлюватися як окремий вид театрального мистецтва. Постає питання визначення меж напрямку документального театру, які на сучасному етапі розглядаються як «арт-практика» або «арт-проект». Актуальність теми визначається тим, що нині немає єдиного розуміння та визначення «документальний театр» та не досліджені можливості і принципи його використання.

Сучасний документальний театр на Україні – це експериментальна режисерська практика у сучасних театральних процесах [7]. Практично всі критичні статті, дослідження та інтерв'ю присвячені вивченню джерел документального театру «Нової драми» та сучасного документального театру [1, 2], але, на жаль, немає повноцінної роботи, яка б увібрала в себе структурований культурологічний аналіз прояву документальності в сучасному українському театрі. Слід зазначити, що особливості роботи режисера і актора в документальному театрі розглядаються в багатьох дослідженнях і статтях провідних театрознавців [1, 3, 8]. Електронні ресурси із зафіксованими текстами, форумами, обговорюваннями на теми сучасної драматургії і документального театру [3, 7] – це джерельна база, яка завдяки постійному оновленню надає можливості точніше проаналізувати предмет і об'єкт дослідження. Але недостатність теоретичних надбань негативно позначається на діяльності режисерів-практиків в Україні. Саме тому метою дослідження є вивчення особливостей документального театру як сучасної арт-практики, зокрема в українстві.

Документальний театр базується на використанні першоджерел як носіїв інформації існування мистецького акту. Документальний театр існує як окремий напрям театрального мистецтва у Франції, Англії, Німеччині, Іспанії та Америці. Документальність у театрі існувала від початку його створення, а всі театральні спроби доторкнутися до реальності глядача через театр здійснювалися за законами документального театру.

Слід зауважити на тому, що нині не існує конкретного визначення сучасний документальний театр». На це вплинуло і невеликий проміжок часу його існування, і відсутність спрямованих на цю тему досліджень, але всі

визначення, запропоновані театрознавцями, мистецтвознавцями, театральними критиками, режисерами і драматургами, містять подібні ознаки і доповнюють один одного [1, 3, 5, 6, 8]. Отже, все вище сказане дозволяє зробити наступний висновок, що сучасний документальний театр – це театральні експериментальні спроби, основані на документах, зафіксованих засобами художнього монтажу; мають усталену соціально-особистісну позицію, вивчають теми, що реально відображають сучасне життя та соціальні проблеми, написані «живою» мовою, яка копіює або збігається з реальною мовою існування обраних для мистецького опису тематичних людських обставин.

Елементи документального театру виникали в театральній практиці впродовж усього часу її існування. Головними показниками причин виникнення таких елементів були: соціальна невдоволеність існуючим державно-політичним устроєм, необхідність оновлення театральної мови спілкування з глядачем, фіксація найважливіших і суттєвих подій сучасності, спроби створення іншої реальності існування театру, актора або драматичного твору, виявлення інтересу до певного «кордону» психологічного стану людини на сцені, звільнення від великої форми до мінімалізму у мистецтві, пошук органічного акторського виконання, режисерські експерименти зі встановленням контакту з публікою тощо.

Однією з ключових категорій у документальній арт-практиці є категорія «експерименту». Мета експериментального театру полягає у трансформації поглядів глядачів, що перебувають під впливом тих або інших стереотипів, змусивши їх задавати запитання собі, намагаючись викликати у них нові почуття, емоції та враження при ознайомленні з незвичайними текстами та їх сценічним втіленням. Глядачі перебувають в центрі експерименту, в результаті якого змінюється її ставлення до творів мистецтва, причому слід наголосити на тому, що для експериментального театру важливий сам процес переосмислення й осмислення глядачем усього дійства, а не виявлення ним окремих результатів впливу.

Сучасний документальний театр характеризується за наступними ознаками: головна мета — пошук нової форми спілкування із сучасним глядачем; відмінність від класичного театру — створення текстів, які базуються на реальному житті і мають мовні характеристики певних соціальних субкультурних груп; соціальна спрямованість і показ політично-суспільних тем; новаторство у відкритті для театру тем, що раніше не розглядалися; зв'язок з класичною драматургією у процесі використання текстів сучасної «Нової драми» як головного джерела створення документальної вистави; матеріалами для документальної вистави є зафіксовані документи існування тієї чи іншої події або дійства: листи, аудіо записи, відео записи, документи, інтерв'ю, історичні хроніки тощо; типи героїв не схожі на основну масу населення, це персонажі, які поєднані між собою соціальним станом, хворобою, способом існування, особливостями поведінки та ін.; особливістю акторського виконання є органічність поведінки, розуміння

героя і його реальності, вміння існувати на сцені в трьох суттєво-дієвих станах: Людина-роль, Людина-автор, Людина-актор; особливості методологічного підходу до створення документальної вистави що полягає у розвитку специфічного методу створення автентичного тексту за технологією — вербатім.

Вербатім — це новий напрям у театральному мистецтві, точніше, в мистецтві написання п'єс і подальшої їх сценічної реалізації. Типологічно цей жанр відповідає літературі нон-фікшн. Вистави театру вербатім повністю складаються з реальних монологів або діалогів звичайних людей, що виконують актори. Документальна драма в останні роки перетворилася на один з найважливіших напрямів в сучасній драматургії. Робота актора з використанням техніки реальної глибокої імпровізації — лайф-гейм.

Слід підкреслити що документальний театр потребує глибоких роздумів і розумової активності глядачів. Ця арт-практика дозволила об'єднати молодих виконавців, авторів, режисерів і активну аудиторію глядачів, яка виявляє інтерес до інноваційної театральної практики, до експериментування в сфері режисури, акторської майстерності та драматургії. Результатом такої експериментальної роботи є виникнення фестивалів, конкурсів, об'єднань і театрів, які вивчають сучасну драматургію, здійснюють постановки вистав з елементами документального театру, створюють вистави великого формату. Подібна практика в Україні викликала інтерес західноєвропейських театральних діячів, про що свідчить кількість майстер-класів, яка зросла за останні роки в десятки разів.

В Україні розвиток документального театру як арт-практики набув унікальних і неповторних характеристик, що відрізняє цей напрям від документального театру Америки, Західної Європи і Росії. Сучасні українські драматурги, розуміючи нагальну необхідність відновлення театральної мови й форми звернення до глядача, створюють не просто драматургічні тексти, а заготовки, практично режисерські екземпляри сценаріїв майбутніх експериментальних постановок. Саме тому режисери, маючи справу із текстами «Нової драми», намагаються якнайточніше передати авторську думку, щоб розкрити сутнісні проблеми тексту через індивідуальність актора, дійсність передачі, особливості практично відсутнього оформлення [8, с. 2-5].

Це свідчить про жвавий інтерес до слова і до змісту, а не до форми театального продукту. Особливо слід сказати про те, що у документальному театрі склалась ситуація коли автор стає режисером власної п'єси. Режисери документальних вистав стають не тільки авторами, але й акторами вистав, оскільки цього потребує техніка вербатім, яку необхідно відчувати зі всіх можливих сторін. Завдяки таким експериментам у документальному театрі виникає нова фігура – «драматург - режисер» [7]. Все вище сказане дає підстави розглядати документальний театр не стільки як естетичну позицію (точку зору), а як об'єднання творчих особистостей.

Документальний театр потребує від режисера вміння гостро відчувати світ, розуміти його закони, намагатися жити за цими законами, щоб викликати

в актора бажання бути на сцені і відвертим органічним. Але щоб створити необхідні для цього умови, необхідно мати невичерпно багатий внутрішній світ, що дуже нелегко виховати в собі в наш час. Деякі ситуації, які описує сучасна «Нова драма» для документальної арт-практики, мають певну брутальну спрямованість та екстремальність. Саме тому репетиції у документальному театрі проводяться нестандартно: в умовах свого особистого конфлікту, щоб викликати співзвучність з конфліктом соціальним. Практично завжди документальні постановки мають успіх на малій сцені, де глядач знаходиться поряд з актором, що потребує уміння бути органічним і свідомо контактувати з глядачем. Психіка сучасного актора ускладнюється через «інформатизацію» життя. «Карнавальність і театральність суспільно-політичного середовища» стирає розбіжності між глядачем та актором, що є також співзвучним документальному театру в практиці залучення глядача в дію.

Складність існування українського документального театру спричинена відсутністю людей, здатних віддавати свою енергію на загальні мистецькі потреби та відповідної державної культурної політики. Практично немає грантів, міжнародних фестивалів, сучасного інституту театрального продюсерства, відкритих площадок, інформаційного центру, системи підтримки талановитої молоді, серйозної театральної критики [8, с. 7-9]. Існують окремі імена, які, на жаль, відомі більше за межами України. Г. Яблонська, Д. Салізмзянов, М. Курочкін, Н. Ворожбит. Проте ці драматурги в Україні мають лише декілька повноцінних постановок. Практично всі спроби української документальної арт-практики відбуваються не на території України.

Сучасне українське театральне мистецтво існує на периферії соціуму. Воно живе паралельно суспільству, не вступаючи з ним у діалог. В Україні мало п'єс «Нової драми», які прирівнюються до соціально активної західноєвропейської драматургії, принаймні на сцені вони трапляються нечасто. Українській театр не ризикує працювати з новою драматургією, обґрунтовуючи це ще й інтересами публіки. Але сучасна арт-практика «Нова драма», документальний театр починають проникати на мистецьку територію України.

Підсумовуючи все вище сказане, необхідно відзначити, що перші сучасні експерименти, які мали ознаки документальних вистав, на жаль, не були зафіксовані і проаналізовані як окреме явище сучасного театрального мистецтва. Саме тому документальний театр не набув статусу «новонародженого експерименту», хоча існує певна зафіксована дата створення арт-практики «сучасний театр документальної драми»: Проте, слід зазначити, що документальний театр як окремий метод створення тексту та його режисерського втілення в сучасній арт-практиці існує і потребує детального дослідження.

Нова драматургія і документальний театр – це унікальна творча лабораторія, що проводить дослідження і в літературному жанрі, театральних

режисерських пошуках та процесах, які відбуваються в суспільстві і в мистецтві. Дослідження особливостей розвитку документального театру як сучасної арт-практики уможливають доповнення курсу лекцій з історії сучасного мистецтва та культурології в профільних ВНЗ, що суттєво допоможе студентам розуміти й аналізувати тенденції розвитку сучасного українського театрального мистецтва та дозволять внести в навчальний процес викладання та таких фахових дисциплін як «Сценарна майстерність», «Режисура та акторська майстерність» цікаві теми для вивчення, дослідження та опанування.

Перспективи щодо подальшого дослідження даної проблеми визначаються необхідністю вивчення термінології, специфіки та особливостей режисури та акторської гри в обраній арт-практиці, оскільки нині в культурологічній науці не існує спеціального цілісного наукового дослідження, присвяченого проблемам особливостей документального театру та його методів На Україні. Документальний театр як арт-практика – це окремий напрям, вартий уваги дослідників та окремої сторінки в практиці сучасного театрального мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Болотян, И. М. Дос как способ идентификации [Текст] / И. М. Болотян // Искусство кино. – 2008. – № 3. – С. 81-84.
2. Гремина, Е. А. Работаем с «информационными донорами» [Текст] / Е.А.Гремина // Культура. – 2002. – 20-26 июня. – С. 12-17.
3. Давыдова, М. Конец театральной эпохи [Текст] / М. Давыдова. – М.: ОГИ, 2005. – 384 с. : ил.
4. Зорич, Д. Что такое «спектакль в технике verbatim»? Перипетии документального театра [Текст] / Д. Зорич // Культура, искусство, история. – 2008. – № 2/4. – С. 11-16.
5. Липовецкий, М. Н. Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых [Текст] / М. Н. Липовецкий // НЛЮ. – 2005. – № 73. – С. 244-276.
6. Малинина, К. Soundrama – звук как способ существования [Текст] / К. Малинина // Нове мистецтво. – 2007. – № 4. – С. 32-33.
7. Судьба украинского автора в украинском театре. 26 окт. 2008 г. [аудиозапись]: дискуссия / вед. дискус. Н. Ворожбит. – Личный архив автора.
8. Чепалов, А. И. Все мы персонажи в поисках автора. «Театр» на фронтах борьбы с гламуром [Текст] / А. И. Чепалов // Зеркало недели. – 2007. – № 2 – С. 17.

О.В. КОМІНАРЕЦЬ,
голова циклової комісії
«Народне-інструментальне
мистецтво» Миколаївського коледжу
культури і мистецтв,
м. Миколаїв

**ОСНОВНІ НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ ОРКЕСТРІВ ТА АНСАМБЛІВ
НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
(МЕТОДИЧНІ ПОРАДИ КЕРІВНИКАМ САМОДІЯЛЬНИХ
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ)**

Виконавське мистецтво на народних інструментах – складне і багатогранне явище. У наш час визначається декілька напрямків у розвитку оркестрів та ансамблів народних інструментів, у залежності від складу, репертуару, манери виконання.

«Оркестр» (сучасне тлумачення) – колектив музикантів, які володіють різноманітними інструментами і спільно виконують музичний твір. За кількістю розподіляють:

- малий склад – 12-15 чоловік;
- середній склад – 20-35 чоловік;
- великий склад – 45-60 чоловік.

Оркестри бувають:

Мішаний склад (присутність інструментів різних тембрових груп):

1. Оркестр народних інструментів, що складається зі струнно-щипкової групи інструментів: групи домр та балалайок, групи оркестрових баянів (гармонік), групи бандур та цимбалів, групи ударних інструментів.

2. Оркестр українських народних інструментів, що складається зі струнно-смичкової групи, духової групи, групи кобз, цимбалів, групи бандур, групи ударних інструментів.

3. Неаполітанський оркестр, що складається з групи струнно-щипкових інструментів: гітари, мандоліни, акордеон.

4. Оркестр баяністів, що складається з баянів, акордеонів, тембрових гармонік, концертин, фортепіано, смичкового контрабасу, ударних інструментів.

5. Естрадний оркестр, що складається з різноманітного кількісного співвідношення струнно-смичкової і духової груп, групи ударних інструментів, гітари, аккордеона і фортепіано.

Однорідного складу (об'єднуються інструменти однієї тембрової групи):

- 1. Домровий оркестр (прими, альти, тенори, басы, контрасами);
- 2. Оркестр бандуристів;
- 3. Оркестр ударно-шумових інструментів;
- 4. Оркестр баянів та аккордеонів.

Поради з організації роботи інструментального колективу:

Підготовка необхідної матеріальної бази – одна з найголовніших частин організаційної роботи на першому етапі створення колективу.

Необхідно забезпечити музичні інструменти, достатню кількість пультів з розрахунку один пульт на два виконавці, замовити папки для партій – в них краще зберігається нотний матеріал. Оркестрові партії повинні бути написані чітко, зі зручними переверотами сторінок. Згодом можна організувати бібліотеку, де накопичується і зберігається нотний матеріал.

Важливою умовою успішного навчання є правильне методичне планування. На кожного учасника групи слід скласти індивідуальний план. Учасники підготовчої групи не менше половини кожного заняття повинні навчатись індивідуально, інший час розподіляється між ансамблевою грою та читанням з аркуша. Оркестранти основного складу більшу частину часу працюють в оркестрі, але з ними необхідно індивідуально опрацьовувати партії. З числа найбільш підготовлених можна готувати солістів і малі форми ансамблів, що урізноманітнить програму колективу, стимулюватиме виконавську майстерність учасників.

Але кожен керівник повинен пам'ятати, що однією з найважливіших умов стабільності колективу, його працездатності і дисципліни є виховна робота. З числа найбільш авторитетних оркестрантів створюється художня рада, яка разом з керівником оркестру планує та обговорює творче життя колективу.

План навчально-виховної роботи оркестру (ансамблю) народних інструментів.

Сторінки журналу обліку.

I. Організаційна робота

Робота по залученню учасників. Прийом у колектив і проведення індивідуальних та групових занять. Організаційний збір колективу. Вибори активу. Порядок денний та періодичність зборів і активно стосовно обговорення репертуару, концертної діяльності тощо. Підсумковий збір колективу в кінці навчального року.

II. Навчально-творча робота

(Погодинна програма навчальної роботи на рік. Тема занять.)

Кількість годин роботи (оплачуваних) за місяць.

До плану навчально-творчої роботи повинні бути включені наступні (предмети) розділи:

- історія музичного мистецтва;
- нотна грамота та теорія музики; навчання навичкам гри на музичних інструментах; репетиційна робота.

III. Участь оркестру в культурно-масових заходах школи

IV. Художньо-естетичне виховання учасників оркестру

(бесіди, лекції, доповіді, екскурсії, зустрічі, обговорення концертів тощо)

V. Концертна діяльність

Створення репертуару є одним із найголовніших завдань діяльності керівника, що визначає навчально-виховну роботу і творче обличчя колективу. Під час формування виконавського репертуару, керівнику слід враховувати рівень підготовки музикантів, плани закладу культури, де він працює.

Основні вимоги до репертуару такі:

1. Необхідно відбирати лише твори високохудожні, здатні духовно збагатити учасників колективу.
2. Репертуар має відображати самобутність колективу, точно відповідати його інструментальному складу та рівню виконання.
3. Репертуар повинен постійно поновлюватись. Складаючи виконавську програму, керівник колективу повинен чітко уявляти, якій меті служить та чи інша п'єса, чи посяде вона місце у репертуарі оркестру.

Завдання учбового репертуару:

- освоєння музичного інструменту;
- набуття техніки виконання;
- виховання ансамблевого виконання.

Завдання концертного репертуару:

- пропаганда музичної культури народу;
- пропаганда народно-інструментального жанру;
- ріст майстерності виконавців;
- музично-естетичне виховання, як виконавців, так і слухачів.

Принципи підбору репертуару:

- класичні твори (українська та зарубіжна класика);
- народні пісні оригінальні, в обробці, переклади;
- фольклор – збереження місцевих народних виконавських традицій;

Твори:

- патріотичного напрямлення;
- до знаменних дат та запланованих заходів;
- місцевих авторів;
- сучасних композиторів.

Список використаних джерел:

1. Будашкин, Н. Народные музыкальные инструменты [Текст] / Н. Будашкин. – М.: Музыка, 1986.
2. Вертков, К. Русские народные инструменты [Текст] / К. Вертков. – Л.: Музыка, 1975.
3. Волощенко, А. Від балайки до бандури [Текст] / А. Волощенко. – М. Луганськ, 2003.
4. Гуменюк, А. Українські народні інструменти [Текст] / А. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1957.
5. Іванов, П. Оркестр українських народних інструментів [Текст] / П. Іванов. – К.: Музична Україна, 1981.

6. Илюхин, А. Школа коллективной игры для оркестра народных инструментов [Текст] / А. Илюхин, Ю. Шишаков. – М.: Музыка, 1970.
7. Каргин, А. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов [Текст] / А. Каргин. – М.: Музыка, 1982.
8. Комаренко, В. Український оркестр народних інструментів [Текст] / В. Комаренко. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960.
9. Лисенко, М. Народні музичні інструменти на Україні [Текст] / М. Лисенко. – К.: Наукова думка, 1955.
10. Максимов, Е. Оркестры и ансамбли гармоник [Текст] / Е. Максимов. – М.: Советский композитор, 1981.
11. Прокопенко, Н. Устройство, хранение и ремонт народных инструментов [Текст]: учебное пособие / Н. Прокопенко. – М.: Музыка, 1977.
12. Попонов, В. Русская народная инструментальная музыка [Текст] / В. Попонов. – М.: Знание, 1984.
13. Розанов, В. Инструментоведение. Пособие для руководителей оркестра русских народных инструментов [Текст] / В. Розанов. – М.: Советский композитор, 1981.
14. Чунин, В. Современный русский народный оркестр [Текст] / В. Чунин. – М.: Музыка, 1981.
15. Хащеватська, С. Інструментознавство [Текст] / С. Хащеватська. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008.

Ю.К. КОРНЮКОВ,
старший викладач кафедри дизайну
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ПРО РОЛЬ ФОТОГРАФІЇ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ

У сучасному світі ніхто не заперечує твердження, що дизайн, в усіх його проявах, є невід'ємною частиною сучасної культури, де особливе місце займає галузь – фотомистецтво. Ця відносно нова галузь дизайну не вивчена повною мірою та потребує системного методологічного дослідження, що зосереджене на взаємозв'язку фотографії та дизайну, засобами ручного графічного та візуального комп'ютерного проектування. Також необхідно ретельно дослідити, яку роль відіграє і повинна відігравати фотографія у графічному дизайні та підготовці фахівців з цього напрямку.

Більшість дизайнерських робіт містять у собі фотозображення або його елементи, тому можна стверджувати, що фотографічні засоби є такою ж невід'ємною частиною сучасного дизайну, візуальної комунікації як шрифт або графічний малюнок.

Значну частину в сучасному графічному дизайні займає дизайн рекламної продукції, а саме: дизайн буклетів, проспектів, плакатів, рекламних листівок і т. п., які, у свою чергу, на 70% – 80% складаються з фотографічного зображення.

Особливі властивості фотографії – передавати і освітлювати події історії, документальність, що часто використовується як специфічна художня мова в оформленні й ілюстрації книги. Але проблема часто полягає в тому, що специфіка використання цього виду мистецтва в дизайні реклами або дизайні книги така, що фотограф йде одним шляхом, а дизайнер іншим. Це відбувається тому, що майже відсутні методологія введення фотографії в дизайнерський контекст і опис шляхів використання фотографічної мови в дизайні. Немає систематизації можливостей фотографії, які можуть бути використані дизайнерами-графіками в проектній діяльності, майже відсутні наукові праці, зміст яких обумовлено проблемами фотомистецтва й безпосередньо пов'язаних з підготовкою дизайнерів у системі вищої освіти.

Неможливо перебільшити роль фотографії в роботі дизайнера. На сучасному етапі розвитку, завдяки появі автоматичних фотокамер, можна припустити, що мистецтво фотографії легке й досяжне. Створювати фотознімки може будь-який із співробітників рекламного агентства або поліграфічного підприємства. Результат такої практики ми щодня спостерігаємо, відмічаючи низький рівень якості фотографій на більшості зразків візуальної друкарської і зовнішньої реклами й т. п.

Дизайнери вже давно працюють із фотографією. У їхній творчій практиці спостерігається як використання фотографічного матеріалу створеного

фахівцем, так і власна зйомка. Однак і фотограф, і дизайнер відтворюють реальність у різних візуальних системах. Фотограф має «фотографічне око», він оперує завершеним кадром, окремим індивідуальним зображенням, що розраховане на те, щоб розглядати його як самостійний об'єкт. Для дизайнера знімок (якщо поставлене завдання не передбачає просту фотографічну вставку) являє собою один з різноманітних засобів образної виразності, якими він володіє, і якщо це необхідно, він може адаптувати фотозображення до дизайнерського продукту. У процесі зйомки дизайнер може задумати спосіб використання фотографії і отримати наближений до початкової ідеї результат. Проте відсутність фотографічних навичок бачення, невміння створювати і нерозуміння мови світлопису дуже ускладнює цей процес. Тому питання про те, як теоретично і практично працювати з фотографією, як її сприймати в контексті дизайнерського мислення і складає головну проблему професійної підготовки дизайнера-графіка.

У структурі підготовки майбутніх дизайнерів навчальними програмами має бути передбачене вивчення дисциплін, зміст яких, безпосередньо пов'язаний з фотографією. Значне місце фотомистецтво займає в системі викладання дисципліни «Комп'ютерний дизайн у графіці» та «Проектування в дизайні (графічний дизайн)» для розробки макетів художнього оформлення книги, упакування, буклетів, плакатів, афіш тощо.

Процес становлення професійної підготовки дизайнерів пов'язаний з необхідністю рішення ряду методологічних і методичних проблем, зокрема визначення ролі й місця фотомистецтва у фундаментальній підготовці, змісту й методики вивчення фотографії, її практичного застосування. Питання фотопідготовки дизайнерів, як предмет педагогічного дослідження недостатньо розглянутий у сучасній науковій літературі. Отже, актуальність проблеми обумовлена необхідністю усунення протиріч між високим рівнем значення фотомистецтва в процесі створення дизайнерських проектів й обмеженістю вивчення фотомистецтва при підготовці майбутніх дизайнерів.

Процес навчання фотомистецтву можна розділити на два великі розділи: техніка фотографії й безпосередньо художня частина. Методика навчання техніці фотографії розроблена й описана в багатьох навчальних посібниках. Вона практично однакова для багатьох людей: фотожурналістів, TV й кінооператорів, студентів художніх навчальних закладів, дизайнерів.

Але значні розходження починаються в методиці викладання творчого розділу, оскільки для дизайнера, що працює у сфері реклами, поліграфічного дизайну або WEB-дизайну, необхідно враховувати враження, що може призвести зображення на потенційного глядача, тобто споживача. Це залежить від двох основних факторів: композиційної побудови й колірної рішення фотографії.

Вивчення фотокомпозиції – головний етап оволодіння мистецтвом рекламної, та й будь-якої іншої фотографії. Тут необхідно засвоїти проблеми образотворчого рішення знімка, засоби й прийоми komponування кадру. Варто правильно поставитись до розроблених принципів композиційного, світлового,

тонального рішення знімка. Складаючи композицію, фотограф (він же дизайнер) повинен розглядати навколишній світ не тільки як сукупність конкретних предметів, наприклад, дерев, але і як сполучення абстрактних форм, ліній і контурів. Кожна така форма має свою фактуру і, як правило, свої кольори. Полотна, малюнки й фотографії складаються зі складних елементів композиції на основі тих самих принципів. Уся історія фотографічного зображення доводить, що воно є частиною графічного мистецтва. Основа ж фотографічного й художнього зображення та сама: тон, лінія й кольори.

Лінії у фотографії несуть значне психологічне навантаження, наприклад, округлі лінії на підсвідомому рівні сприймаються шанувальниками фотографії позитивно. Прямі ж лінії викликають у глядача відчуття строгості й навіть тривоги, а зламані асоціюються з небезпекою. Фотографам-рекламістам необхідно це враховувати, адже, на відміну від, наприклад, фотожурналіста, вони повинні чітко уявляти собі реакцію глядача на свою роботу, свій добуток. Можливості тональних і лінійних побудов, їх гармонійне використання є невід'ємним інструментом дизайнера. Лінії, тон і колірне рішення фотозображення це фактори непостійні, котрими можна керувати. Саме ці властивості, їх розмаїтість і вплив на кінцевий продукт повинні вивчатися в композиції.

При фотографуванні дизайнерові необхідно враховувати й психологію глядача, а це означає наслідувати три основні принципи динамічного сюжету.

Перший полягає в тому, що об'єкт фотографування повинен прагнути пересуватись зліва направо. Це символізує прогрес і рух уперед. Відповідно, прагнення пересунутись в лівий нижній кут можна трактувати як любов до старовини, консерватизм і заперечення прогресу, а також стан стресу й руйнування. Крім того, рух об'єкта повинен йти по висхідній. Це символізує силу, удачу й процвітання. Навіть якщо це портрет, представлений великим планом, поворот голови із трохи піднятим підборіддям може додати такому знімку відому динамічність. Якщо ж рух спрямований справа наліво і ще по низхідній, у глядача з'являється відчуття катастрофи що насувається, або чогось фатального.

Другий – це правило вільного простору, що відкриває шлях руху погляду. Фотограф, передбачаючи його напрямок, залишає на площині знімка небагато незаповненого простору. У цьому випадку вільне місце заповнюється вектором руху, чим урівноважується композиція знімка. Це пояснюється інерцією погляду. Знаючи, що об'єкт послідовно проходить залишений для нього простір, глядач на підсвідомому рівні оцінює таке розташування компонентів, як закономірне і гармонійне.

Третій – використання світлової й тональної побудови знімка для додання зображенню деякої динамічності. Помічено, що глядач передусім цікавиться світлими ділянками фотографії, а також тими, де є сильний тональний контраст. Саме з них він починає розглядати твір, поступово переходячи до менш освітлених і контрастних ділянок.

Знання цих особливостей людського сприйняття також може бути використане для того, щоб підкреслити напрямок руху: об'єкт, що рухається, потрібно помістити в найбільш світлу ділянку кадру. Звідси й повинен початися рух, а поступове зменшення контрасту і яскравості задасть йому напрямок.

У світі реклами, та й інших зразках графічного дизайну, важливу роль відіграють кольори. Психологи стверджують, що 60 % успіху графічного проекту залежить саме від колірної рішення, яке викликає не лише відповідну реакцію людини залежно від його емоційного стану, але, і в деякому розумінні, формує її емоції.

Вважається, що кольорова фотографія в рекламі впливає сильніше, ніж чорно-біла, адже підвищує очевидність достоїнств представлених товарів. Вона змушує людину емоційно сприймати предмети, полегшує дізнання й може, завдяки символічному змісту, впливати на підсвідомість. Звичайно ж, для досягнення поставленої мети, композиція й кольори повинні діяти узгоджено. Серйозною проблемою для творців рекламної фотографії дотепер є правильність вибору. Втім правильність вибору – не менша проблема і в дизайні книги та WEB-графіки.

Процес професійної підготовки майбутніх графічних дизайнерів, окрім зазначеної інформації, повинен бути напругою пов'язаний із практичними навичками використання цифрових фотоапаратів і їх елементів, роботи і використання фотоаксесуарів, й авторських методів постобробки фотокадру, що безпосередньо пов'язане з вивченням спеціалізованих комп'ютерних програм.

Сьогодні ринок програмного забезпечення переповнений різними програмами і редакторами, що дозволяють обробляти і редагувати цифрові фото. Початківцю-дизайнеру і фотографу, що не занадто добре розуміє особливості тих або інших програмних засобів, іноді дуже складно розібратись в цьому різноманітті сучасного програмного забезпечення. Проте, правильний вибір програм для вирішення конкретного завдання з обробки фотознімків є однією із заповорок успіху отримання закінчених фотографій, впроваджених в дизайнерський проект.

Для якісної обробки цифрових фотографій прості фоторедактори не підходять, оскільки такі програми мають лише базові функції редагування, які не забезпечать реалізації задумів дизайнера. До них, наприклад, відносяться програми для перегляду фотознімків: Photo Express, ACD Systems, XnView, FastStone Image Viewer та ін.

До іншої групи графічних редакторів відносяться професійні програмні засоби, що мають величезні функціональні можливості з обробки і редагуванню цифрових фотознімків. Саме такими програмами користуються сьогодні професійні фотохудожники і дизайнери. Найбільш популярним графічним редактором цього типу є програма Adobe Photoshop, яка вже упродовж тривалого часу має неофіційне звання "фоторедактора номер один".

Дійсно, Adobe Photoshop містить в собі усі функції для редагування фотографій і вирішення практично будь-яких творчих і технічних завдань, пов'язаних з графічним дизайном. При цьому функціональність Adobe Photoshop можна за потребою розширити за допомогою плагінів або спеціальних доповнень, які випускає сама компанія Adobe Systems Incorporated і незалежні компанії, для багатьох з яких робота над подібними доповненнями є основним, якщо не єдиним, видом діяльності. Одним з таких потужних засобів, для різних видів корекцій фотографій є вбудований у Photoshop модуль Adobe Camera RAW.

Широки і дуже зручно реалізовані функції редагування і каталогізації фотографій має ще один чудовий фоторедактор – Adobe Photoshop Lightroom.

Професійні фотографи і дизайнери у всьому світі все частіше використовують новітні засоби і алгоритми обробки фотозображень, використовуючи для цього програмне забезпечення датської фірми Phase One – Capture One Pro. Результати конвертації RAW-файлів, сучасна технологія корекції знімків дозволяють досягти найвищої технічної і художньої якості фотографій, що, звичайно, прямо впливає на рівень дизайнерських проектів.

У цілому, можливості сучасних графічних редакторів сьогодні практично безмежні і їх застосування стало вже невід'ємною частиною всього процесу створення закінченої фотографії.

Перспективним є також впровадження курсу «Фотомистецтво» як окремої дисципліни в систему професійної фахової підготовки студентів спеціальності «Графічний дизайн», де будуть вивчатись основні аспекти історії і теорії фотомистецтва, сучасного фотомистецтва України і за кордоном та інше. Це надасть можливість щодо вивчення необхідного інструментарію в області традиційної і цифрової фотографії, дозволить побудувати зайняття на вивченні основ роботи з документальною, архітектурною, рекламною, арт- і fashion-фотографією, приділяючи увагу композиції, акцентам, постановці світла.

Список використаних джерел:

1. Яцюк, О. Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий [Текст] / Ольга Яцюк. – СПб.: БХВ-Петербург, 2004. – 350 с. – 250 ил. ISBN 5-94157-411-8
2. Голомбински, К. Добавь воздуха: основы визуального дизайна для графики, веб и мультимедиа [Текст] / К. Голомбински, Р. Хаген. – СПб.; Питер, 2013. – 275 с. ISBN 978-5-496-00142-7
3. Джордж, К. Библия цифровой фотографии [Текст] / Крис Джордж. – М.: Эксмо, 2009. – 320 с. ISBN 978-5-699-32869-7
4. Скотт, К. Adobe Photoshop CS6 [Текст]: справочник по цифровой фотографии / Келби Скотт. – М. ООО «И.Д.Вильямс», 2013. – 458 с. ISBN 978-5-8459-1821

А.О. КУЦЕНКО,
викладач кафедри дизайну
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОРАТИВНОГО ТА ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ОСВІТЛЕННЯ В УРБАНІСТИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Період підготовки студентів творчих спеціальностей передбачає не тільки опанування професійними знаннями та навичками, а ще й сприяє формуванню фахівців із синтезованими знаннями та вміннями, що відповідають кваліфікаційним вимогам спеціалізації «Дизайн».

Світлодизайн – це нове творче, перспективне направлення професійної діяльності. Методика художньо-дизайнерського проектування при вирішенні світло планувальних і образно-художніх задач з ціллю формування комфортної, повноцінної візуальної середовища нічного міста. Це направлення дизайну базується на естетичному сприйнятті, ергономічному аспекті та енергоефективності. Естетичне сприйняття важливе при проектуванні освітлення місць з тривалим перебуванням людей, таких як зони відпочинку, парки, сквери, магазини, громадські зони і т. ін. Ергономічний аспект відповідає за функціональність освітлення, здатність світла впливати на працездатність, комфорт та зорове сприйняття. Енергоефективність важлива у розумінні економії при освітленні порожніх місць, перевищенні значення освітленості і т. ін.

На сьогодні світлодизайн представляють самостійним відгалуженням дизайну. Представники професії «дизайнер» (що так динамічно розвивається останнім часом) з великою зацікавленістю сприймають ідеї використання потенціалу світла в інтер'єрі та відкритому просторі.

Світлодизайн сприймається як проектування штучного світлового середовища. Життя сучасного міста неможливе без штучного освітлення. У теорії та практиці містобудування зовнішнє освітлення в усіх його видах було включено в розділ інженерного обладнання міського середовища.

Нові світлотехнічні проекти завжди викликали цікавість широких мас населення до нових можливостей удосконалення і формуючих освітлення стандартів оточуючого середовища. Ці можливості, стандарти та очікування невпинно зростають у зв'язку з прогресом в області світлотехніки і підвищення життєвого рівня людей. Для професії дизайнера дозріла об'єктивна та нагальна потреба оволодіння мистецтвом освітлення не як екзотичною, другорядною, інженерною задачею, а як однією з багатопластових і перспективних «зодчих» та «дизайнерських» проблем, яка повинна вирішуватись у процесі проектування міста.

У світлодизайні розрізняють два основних типи освітлення – декоративне та функціональне, що є штучним, емнісним і мобільним носієм інформації, без

якої неможливий прогрес людської цивілізації. Але між ними є декілька значних відмінностей. По-перше, це естетичні якості. Декоративне освітлення виглядає більш естетично, ніж функціональне. Окрім того що світильники виконують основну функцію, вони є елементом дизайну. Саме тому на їх виготовлення витрачається більша кількість коштів, ніж на освітлення функціонального характеру. Декоративне освітлення не обов'язково має бути функціональним, тобто не освітлювати певні території чи предмети, воно може просто слугувати як декор або орієнтир. Це може виправдати витрати на виготовлення, оскільки заощаджує на використанні енергоресурсів. Використання декоративного освітлення є одним з засобів підкреслення краси і характеру будинку або місцевості на якій проектується освітлення. Тут можливе використання різноманітних матеріалів, які будуть «підігравати» освітленню, що може викликати додатковий інтерес у суспільства. Але не слід забувати, що в першу чергу світло використовується нами, у більшості випадків, з практичної точки зору. А практичне використання світла як явища, сприйманого і оцінюваного, головним чином призводить до необхідності встановлення одиниць вимірювання, як для самого освітлення, так і для створеної ним освітленості у просторі, на землі й на поверхнях об'єктів, які формують міське середовище. Об'єктивні (фізичні, дійсні, фотометричні) величини визначаються за допомогою світло- і кольоровимірювальних пристроїв, суб'єктивні встановлюються в процесі психофізіологічних досліджень статичними методами і вимірюються, як правило, пороговим значенням візуальних відчуттів кожної з функцій зору.

Усяке тіло, яке володіє температурою вище абсолютного нуля, випромінює в оточуюче середовище променисту енергію, що вимірюється в джоулях (Дж). Потужність випромінювання визначається променистим потоком і вимірюється у ватах (Вт). Випромінюваний на сьогодні електромагнітний спектр займає досить широку область: у нього входять коливання з довжиною хвиль λ від 10^{12} м до 10^6 м. Випромінювання, що сприймається людським оком, називають видимим (або світловим). Вони мають довжину хвиль, монохроматичні складові у межах 380-780 нм (спрощено – 400-700 нм) і входять у оптичну область спектру, який включає також ультрафіолетове (УФ) та інфрачервоне (ІЧ) випромінювання. У видимій області ока розрізняють різні кольори, які зазвичай називають сімома «кольорами веселки», які розташовані у певній послідовності відповідно за зміною довжини хвилі хроматичних випромінювань. Потужність видимого випромінювання називається світловим потягом Φ та вимірюється у люменах (лм). Оскільки джерела світла що використовуються на практиці, у тому числі точкові джерела штучного світла в освітлювальних пристроях, розподіляють світловий потік у просторі нерівномірно, для оцінки їх освітлювальної дії використовують поняття сили світла I , яка оцінюється у канделах (кд). Вищеперераховані фотометричні величини у реальному світловому середовищі не оцінюються точно оком – вони можуть бути визначені тільки світловимірювальними пристроями.

Усі ці величини стосуються світлодизайнера, оскільки світло безпосередньо пов'язане з цими величинами та поняттями, бо є фізичним явищем. Не слід лякатись таких понять, потрібно просто розуміти їх як частину системи світло дизайну. Вони розглядаються у більшості випадків у контексті функціонального освітлення, оскільки тут можна аналізувати як яскравість, кольоровість, насиченість та інші особливості світлових потоків. Іншими словами, функціональне освітлення більше пов'язано з до технічних параметрів освітлювальних пристроїв ніж декоративне.

Для того щоб зрозуміти різницю між декоративним та функціональним освітленням слід поставити перед собою завдання. Для прикладу розглянемо завдання, яке розроблялось спеціально для студентів ВП «МФ КНУКіМ»: потрібно розробити освітлення вітрини магазину для приваблення більшого потоку покупців. На перший погляд, це може здатись досить легким завданням, але якщо підійти до нього відповідально, то стає зрозумілим, що для освітлення самого товару потрібне більш яскраве освітлення, а для декору та оживлення вітрини – зовсім інше і менш функціональне. Після цього починаєш розуміти, що декоративне освітлення не завжди може бути функціональним (хоча певним чином несе у собі якусь функцію), а функціональне не обов'язково повинно бути декоративним, адже несе у собі задачу освітити певні елементи які цього потребують.

Для оволодіння методикою дизайнерського проектування освітлення слід ознайомитись з класифікацією освітлювальних пристроїв, приладів та джерел, з їх дизайном та особливостями застосування, матеріалами виготовлення (з декоративної та технічної точки зору).

Світлове середовище міста створюється функціональним і стаціонарним освітленням транспортних вулиць та магістралей, їх перехрещень і пішохідних частин території. Архітектурне освітлення фасадів також є досить вагомою частиною освітлення середовища.

Головним елементом проекту архітектурного освітлення, в котрому відображається творчий результат світлодизайнера, на основі якого виконуються світлотехнічні й електротехнічні розділи є сам об'єкт. Він являє собою кольорове зображення освітленого об'єкту, котре повинно з максимально можливою достовірністю якісного фото з натури, передати задуманий ефект освітлення. У проекті прийнятна умовна графіка, оскільки проектне зображення є світло-яскравою і кольоровою композицією – основою світлотехнічного, і у перспективі, колориметричного розрахунків. Процес створення світлового образу, в тому числі, у живописно-графічному зображенні – це процес світломодельювання, який реалізується декількома способами, у яких головним елементом є кероване світло. У сучасній практиці проектування способи плоскісного світломодельювання йдуть у минуле і витісняються комп'ютерними технологіями. Існує декілька програм, призначених для вирішення різних завдань освітлення такі як: Light Scape, 3DSMAX, AutoCAD та ін. Розглянемо їх детальніше.

Light Scape – це інструмент візуалізації і моделювання освітлення для дизайнерів, що бажають отримувати більш точні і реалістичні представлення того, як будуть виглядати їх проекти в освітленні від реальних світильників і з реальними матеріалами. Також використовується художниками цифрової графіки для полегшення процесу освітлення.

3DSMAX – на сьогоднішній день є найвідомішою програмною системою для побудови анімації і тривимірної графіки, а також має можливість використання світлових елементів, як природних так і штучних.

AutoCAD – це програма, яка дозволяє здійснювати 2D і 3D проектування, моделювання та інші архітектурні дії на своєму комп'ютері.

У основі цих програм лежить принципово інша послідовність дій, ніж при традиційно-емпіричному живописно-графічному пошуку світлового образу на основі безпосередніх зорових оцінок у процесі виконання різноманітних варіантів зображення. Світловий образ є результатом комп'ютерної візуалізації. Такий метод «реалістичного синтезу» кольорового зображення, у тому числі тривимірного, у комп'ютерній графіці вираховування яскравості об'єктів отримав назву «глобального освітлення». Варіант пошуку в подібних програмах може дати небездоганний за достовірністю результат.

Отже, світлодизайн має сьогодні важливе значення для містобудування та великий потенціал для самостійного розвитку, що пов'язаний не лише з технологічними новаціями світлопристроїв, а й проектуванням та моделюванням нових композиційних варіацій організації реального і віртуального простору.

Список використаних джерел:

1. Щипетков, Н.И Световой дизайн города [Текст] / Н.И. Щипетков. – М.: Архитектура – С, 2006. – 320 с.: ил.
2. Справочная книга по светотехнике [Текст] / под ред. Ю. Б. Айзенберга. — М.: Энергоатомиздат, 1983. – 472 с.
3. Шимко, В. Т. Архитектурное формирование городской среды [Текст]: учеб. пособие для архитектур. вузов / В. Т. Шимко. – М. : Высшая школа, 1990. – 223 с.
4. Яргина, З.Н. Эстетика города [Текст] / Зоя Яргина. – М.: Стройиздат, 1991. – 366 с.

М.Є. ЛИСЕНКО,
культури організатор, викладач
Миколаївського коледжу
культури і мистецтв,
м. Миколаїв

«РОТАРІ»-КЛУБ В СОЦІО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ М. МИКОЛАЄВА

Одним з найважливіших інститутів дозвілля як в Україні, так і в інших країнах світу є клуби – добровільні товариства осіб, близьких за своїми уподобаннями, взаємними симпатіями, інтересами, що об'єднуються для спілкування, соціальної співпраці та взаємодії заради досягнення спільної мети. В американській та англійській моделях дозвілля пріоритетна увага надається **діловим клубам** (промисловців, банкірів, педагогів, інженерів, лікарів, адвокатів і т.д.), що створюються для соціокультурного обслуговування громади, міста, штату, країни. Місцеві ділові клуби з часом об'єднуються в асоціації національного значення, утворюють міжнародні спілки та організації. Показовою, з цього погляду, є діяльність «Ротарі»-клубів та «Лайонс»-клубів [3].

Предметом нашого дослідження є історія виникнення, організаційні засади та зміст діяльності «Ротарі»-клубу в місті Миколаєві. Зразу ж підкреслимо, що він є лише однією ланкою всесвітньо розповсюдженої клубної мережі, якій налічується вже понад 110 років. Початок цього клубно-дозвілєвого феномену поклав американський адвокат Пол Харріс, заснувавши 23 лютого 1905 р. в Чикаго клуб бізнесменів для "розвитку духу дружби і солідарності". Офіційна назва організації – Міжнародна асоціація Ротарі (Rotary International). Зараз Rotary – відкрита неурядова некомерційна організація ділових людей, що досягли успіху в своїх сферах діяльності. Вона об'єднує понад 1 млн. 232 тис. бізнесменів та інших фахівців – членів 30 418 клубів в 163 країнах світу. Традиційно Rotary знаходиться поза політикою і релігією [6].

Девіз ротаріанства – Service Above Self – **«служіння суспільству вище особистих інтересів»**. Одним з найзначніших проектів ротаріанського руху стала боротьба з поліомієлітом – гострою інфекційною хворобою, що вражає нервову систему, зустрічається частіше у дітей і характеризується у важких випадках паралічами. З 1985 року Rotary International вкладала у викорінення цієї хвороби \$ 140 млн., зібраних ротаріанцями з усього світу. Партнерами Rotary у цій справі виступають Всесвітня організація охорони здоров'я, ЮНІСЕФ (дитячий фонд ООН, світовий лідер із захисту прав та інтересів дітей), Фонд Біла і Мелінди Гейтс [6].

Rotary International – єдина гуманітарна організація в світі, що є членом ООН, оскільки ротаріанські клуби за рахунок особистих пожертв забезпечили необхідне фінансування для проведення установчої конференції ООН в Сан-

Франциско в 1945 році. На конференції був прийнятий Статут ООН, в підготовці якого брали участь 38 членів ротаріанського руху. Серед відомих ротаріанців були або є такі поважні персони як: король Бельгії Бодуен I, Король Густав XVI Шведський, президенти США Франклін Рузвельт, Джон Ф. Кеннеді, Білл Клінтон, прем'єр-міністри Великобританії Уїнстон Черчилль та Маргарет Тетчер, федеральний канцлер ФРН Ангела Меркель, всесвітньо відомі діячі культури Леопольдо Піреллі, Томас Манн, Мстислав Ростропович та інші.

Перші Rotary клуби в Україні були зареєстровані ще до Другої світової війни: в Ужгороді – 1929 р., у Львові – 1935 р. У теперішній час в нашій країні діють близько 40 «Ротарі»-клубів (в Києві, Дніпропетровську, Запоріжжі, Кіровограді, Львові, Миколаєві, Одесі, Харкові, Херсоні, Черкасах, Чернігові та інших містах) [4].

«Ротарі»-клуби України беруть активну участь у програмі боротьби з поліомієлітом, туберкульозом, в організації міжнародних молодіжних навчальних обмінів. Їх знають також завдяки підтримці дитячих установ, активній участі в подоланні наслідків стихійних лих і надзвичайних ситуацій, таких як повінь на Закарпатті та трагедія на Сквиливському аеродромі. Діяльність «Ротарі»-клубів спрямована на вирішення гуманітарних проблем і втілення проектів служіння суспільству в своїх територіальних громадах.

Миколаївський «Ротарі»-клуб бере свій початок в 1995 р. Сьогодні його президентом є Артем Ващиленко (член клубу з 2002 р.) – директор Миколаївського регіонального центру підтримки бізнесу. Він народився в 1970 р. в м. Миколаєві, в 1993 р. закінчив Миколаївський кораблебудівний інститут за спеціальністю «суднові силові установки», з липня по жовтень 1994 р. навчався в Інституті управління підприємствами (Університет Марселя, м. Екс-ан-Прованс, Франція) за спеціальністю «економіка». Також у 1994-1995 рр. закінчив Школу менеджменту Ланкастерського Університету (Великобританія) за спеціальністю «фінанси», у 1999 р. – Український державний морський технічний університет за спеціальністю «економіка». Навчався за програмами підвищення кваліфікації в США, ФРН, Іспанії, Японії. Брав участь у міжнародних конференціях і семінарах у Великобританії, Бельгії, Франції, Швеції. Депутат миколаївської міської ради XXIV (IV) скликання, заступник голови постійної комісії з питань розвитку підприємництва, торгівлі, побутового обслуговування населення, захисту прав споживачів. У 2006 р. удостоєний звання Героя року в номінації «Фінанси і банківська справа».

Крім президента, в клуб входять ще 12 осіб, а саме: Бедаков Єгор – дизайнер, Бельський Валентин – підприємець, засновник і директор меблевої фабрики ПП «ТК-Ренесанс», Головченко Гліб – директор Коледжу преси та телебачення, Грищенко Геннадій – вчений, Гужвін Сергій – митні послуги, Гурьев Владислав – художник, член Національної спілки художників України, Злоба Олександр – розробка і виробництво радіоелектроніки, Кириличенко Сергій – економіст, Парубець Анатолій – підприємець, Смирний Сергій –

хірург, Ушаков Євгеній – спортсмен, Хоруженко Юрій – спортсмен [2]. Середній вік членів клубу Ротарі-Миколаїв – 45 років.

Згідно із статутом клубу, його членом може бути громадянин України, громадянин іншої держави або особа без громадянства, яка перебуває в Україні на законних підставах, є власником, партнером, посадовою особою чи менеджером у будь-якому визнаному бізнесі чи професії або займає відповідну посаду у виконавчих органах влади в будь-якій галузі управління з чітко визначеними виконавчими повноваженнями.

Члени клубу Ротарі-Миколаїв зобов'язані: дотримуватись положень статуту клубу; дотримуватись високих етичних стандартів в професійній діяльності та особистому житті; не допускати дій, що наносять матеріальну шкоду чи шкодять діловій репутації клубу; сприяти реалізації мети, досягненню цілей та виконанню завдань клубу; виконувати рішення керівних органів клубу; своєчасно та у повному обсязі сплачувати вступний та членські внески; брати участь у заходах, які спрямовані на досягнення мети та завдань клубу; не розголошувати конфіденційну інформацію клубу.

Основною метою Миколаївського «Ротарі»-клубу є здійснення та захист прав і свобод, задоволення суспільних, економічних, екологічних інтересів міської громади. Розуміючи, що вплив на суспільну свідомість людей, виховання в них духу дружби і солідарності здійснюється здебільшого через культурно-мистецькі проекти та акції. «Ротарі»-клуб активно долучається, організовує та проводить значущі соціально-культурні проекти, підтримуючи культурну галузь Миколаївщини. Інформацію про дані проекти ми систематизували в наступній таблиці.

**Соціально-культурні проекти миколаївського
«Ротарі»-клубу**

<i>№ з/п</i>	<i>Зміст проекту</i>	<i>Рік здійснення</i>
1.	Спонсорювання миколаївського кінооператора для участі у Всеукраїнському фестивалі фольклорних фільмів.	2000
2.	Спонсорювання участі студентів місцевих ВНЗ в конкурсі на навчання в Німеччині.	2000
3.	Придбання підручників французької мови для гімназії №2 м. Миколаєва.	2001
4.	Фінансова участь у виданні збірки віршів миколаївської поетеси Фурсової Т.Ф.	2003
5.	Придбання комп'ютерної техніки для діяльності «Університету третього віку» (навчання людей похилого віку) на базі науково-педагогічній бібліотеки м. Миколаєва.	2005
6.	Організація та проведення «Зимового Балу» в	2009

	приміщенні Миколаївського художнього академічного драматичного російського театру.	
7.	Висування ідеї про створення археологічного музею «Городище Дикий сад» (кіммерійське місто білозерської культури, розташоване в місці злиття Південного Бугу з Інгулом).	2010
8.	Участь у виданні книги-путівника "Дикий Сад. Град бронзового века", приуроченому до Міжнародного дня пам'яток і видатних місць та дня пам'яток історії та культури в Україні.	2011
9.	Фінансова підтримка видання історичного збірника «Яхт-клуб» (Миколаїв, 2012).	2012
10.	Організація виставки 8-го Міжнародного Салону-турне художньої фотографії «З любов'ю до Жінки» (участь 708 фотографів з 64 країн світу).	2013
11.	Організація благодійної персональної виставки живопису Влада Гур'єва як частини міжнародного арт-проекту "Вітрила Медитації". Під час виставки – вручення подарунку Обласному художньому музею ім. В.В. Верещагіна «Портрет мера В.Д.Чайки» (був членом «Ротарі»-клубу).	2013
12.	Організація театралізовано-ігрової програми «Полунична поляна» в Миколаївському будинку дитини до Дня захисту дітей.	2013
13.	Організація театралізованого дійства «Святий Миколай, на наше свято завітай» для дітей Миколаївського будинку дитини до Дня св. Миколая.	2013, 2014, 2015
14.	Фінансова участь в організації поетичного вечора Миколаївської поетеси Фурсової Т.Ф.	2014
15.	Фінансова участь у виданні книги «Неизвестный Верещагин» до 100-річчя Обласного художнього музею.	2014
16.	Співучасть в організації театралізованої вистави «Як в зоопарку козу водили», приуроченої до традиційних народних свят Василя і Маланки і зустрічі Старого нового року. Програму підготували активісти народного етнографічного музею Миколаївського коледжу культури і мистецтв.	2014
17.	Започаткування премії «Кращому студенту Миколаївського коледжу культури і мистецтв».	2014, 2015
18.	Фінансова участь в організації «Дня Веселки» в Миколаївському будинку дитини до Дня захисту дітей.	2014, 2015
19.	Фінансова участь в організації «Дня Землі» в	2014, 2015

	Миколаївському зоопарку. В рамках проекту - ювілейний 5-й Фестиваль Дружби Народів.	
20.	Фінансова участь в проведенні концерту до 40-річчя Народного академічного хору ім. С. Фоміних Миколаївського коледжу культури і мистецтв.	2015

Таким чином, ми бачимо, що «Ротарі»-клуб знайшов свою нішу в соціально-культурному просторі м. Миколаєва. В особі його членів маємо нову верству професійно успішних та соціально небайдужих людей, бажаючих послужити піднесенню культурного рівня середовища, в якому ми всі перебуваємо. Для ротаріанців клубне спілкування та громадська взаємодія є вільно обраною формою власного дозвілля. Ця форма сприяє подоланню суперечностей у вітчизняній культурно-дозвіллевій практиці між духовними інтересами, ціннісними орієнтаціями особистості та реальним змістом діяльності традиційних закладів дозвілля, між дозвіллевими потребами населення і реальними можливостями їх задоволення. Вітчизняне ротаріанство є відгуком на нову соціально-культурну ситуацію, що склалася в Україні після 1991 року і пов'язана з нашим входженням в загальносвітовий цивілізаційний і дозвіллевий простір.

Список використаних джерел:

1. Дикий сад: град бронзового века [Текст] / под. ред. А.Н. Ващенко, И.А. Бондаренко. – Николаев: Шамрай, 2010.- 25 с.
2. Николаевский Rotary Club [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://rotary.mk.ua>. – Заголовок с екрана.
3. Петрова І.В. Дозвілля в зарубіжних країнах [Текст] / І.В. Петрова. - К., 2008.-С.102-115.
4. Ротарі this is Rotary [Текст].–К.: Rotary International, 2013.-12 с.
5. Rotary [Електронний ресурс].– Режим доступу: <https://www.rotary.org>. – Заголовок с екрана.
6. Rotary International [Електронний ресурс].–Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Rotary_International. – Заголовок з екрану.
7. Христова Н. «Chorus is side» [Текст] / Наталья Христова // Вечерний Николаев.-2015.-31 дек. (№148).-С.5

О.П. МАКАРЕНКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
м. Миколаїв.

МУЗИЧНО-ТВОРЧІ ЗДОБУТКИ В.М ПІДОПРИГОРИ. В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ МИКОЛАЇВЩИНИ.

Зміст поняття «особистість» відносно конкретної людини визначається її внеском до спільної загальнолюдської справи в тій чи іншій сфері життєдіяльності. Яскравим прикладом у цьому виступають музично-творчі здобутки Підопригори Віктора Михайловича (1935–2014 рр.), педагога, музиканта, професора, заслуженого артиста України.

Біографічні відомості про В. М. Підопригору [1], [2, с.143] свідчать про отримання ним систематичної музичної освіти з предметів: гра на скрипці, музично-теоретичні та історичні дисципліни, гра в інструментальному ансамблі у Миколаївській дитячій музичній школі № 1 імені М. Римського-Корсакова; Одеському державному музичному училищі; Одеській державній консерваторії імені А.В. Нежданової. Відтоді його життя до останніх днів було пов'язане з музично-художньою культурою нашого обласного центру.

Віктор Михайлович у різні роки своєї практичної діяльності був організатором перших у м. Миколаєві камерних ансамблів. Він був художнім керівником камерного оркестру Миколаївської обласної філармонії (1992–1996), за творчо-виконавські досягнення відмічений званням лауреата обласної премії імені М. Аркаса.

В. М. Підопригора досить продуктивно використовував свої знання, працюючи викладачем Миколаївського музичного училища (1960–1963 рр.), викладачем, старшим викладачем, доцентом, професором кафедри оркестрового диригування Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв (1972–1999 рр.); професором кафедри мистецтвознавства Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського (1964–1971 рр. та 1999–2014 рр.).

Очолити новостворену 1978 року кафедру оркестрового диригування, у МФ КДУКіМ (на той час), основу якої уклала колишня секція такої ж назви, В. М. Підопригора пропрацював у такому статусі до 1999 року. Він викладав важливі для названої спеціальності навчально-методичні курси: методика роботи з оркестром народних інструментів; історія і теорія диригентського мистецтва; диригування та деякі інші навчальні дисципліни.

З початком керівництва В.М Підопригорою кафедрою спостерігаються якісні зміни викладацького та технічно-обслуговуючого її складу. Активізується творчо-виконавська діяльність існуючих та новостворених кафедральних музично-інструментальних ансамблів та оркестру народних інструментів. Далекі за межами філії були відомі творчі колективи кафедри – ансамбль народних інструментів «Калинка», керівник старший викладач

В.М. Новохатько, кафедральний оркестр, а також студентські народно-інструментальні ансамблі керовані викладачами кафедри – Т.Е. Чернявською, Б.Л. Поповим, Р.С. Михайлик.

Старший викладач А.М. Рябцев у навчальному закладі та за його межами отримав популярність майстра інструментовок для ансамблів та оркестру народних інструментів. Більшість із них були надруковані. За часи керівництва професором В.М. Підпригорою на кафедрі, а також силами творчих колективів інших кафедр факультету, постійно проводились студентські конкурси виконавців на народних музичних інструментах. Він був диригентом ряду сумісних творчо-виконавських виступів. Активізується також науково-методична та науково-дослідна робота викладачів кафедри. Вона конкретизувалась перш за все їх виступами на внутрішньо вузівських, обласних, республіканських та всесоюзних на той час конференціях. Викладачі О.П. Макаренко та О.Ф. Оленін завершили свої наукові теми захистом кандидатських дисертацій з отриманням відповідних ступенів та присвоєнням їм наукових звань доцентів. Набули широкої популярності виступи окремих виконавців перш за все – О.Ф. Присенка (вокал) у супроводі кафедральних інструментальних колективів, О.М. Чернявського соліста-баяніста та ін. В.М. Підпригора особисто брав участь у проведенні наукових та науково-методичних конференціях, насамперед тих, що проводились у Миколаївській філії КНУКіМ, а також за межами Миколаївської області та України. Він автор ряду науково-педагогічних робіт.

Помітним підсумком його напрацювань у зазначеному напрямку стала науково-методична публікація «Історія і теорія диригентського мистецтва» [3]. Видання було затверджено і рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Досить звернутися тільки до назв розділів названої навчально-методичної роботи, щоб зрозуміти масштабність та глибину викладеного для студентів, як і для усіх зацікавлених у пізнанні цієї сфери музичного виконавства матеріалу. Користувач названого навчально-методичного посібника може, хоча й в окремих темах стисло, ознайомитись з процесом зародження диригування як форми керівництва музичним колективом, формуванням диригента-виконавця, вдосконаленням засобів керівництва музичними спектаклями, формуванням жанру симфоній та особливостей їх виконання диригентом.

Ряд тем мають музично-просвітницький та спеціальний диригентський характер, наприклад: «Романтизм у музиці Західної Європи»; «Оркестрова культура Росії та України»; «Вплив європейської диригентської школи на розвиток оркестрової культури США»; «Диригентська освіта в Росії та Україні».

Окрім вище зазначеного автор посібника помістив досить суттєві додатки. У них подаються цікаві думки про диригентське ремесло: оперно-симфонічні диригенти минулого та сучасності; диригенти оркестрів народних інструментів України та Росії. Безумовно, що вивчення студентами викладених у навчально-

методичному посібнику В.М. Підпригори різномістовних тем як загального музично-культурного, так і, особливо, спеціально-навчального змісту сприятиме вихованню спеціалістів вищої кваліфікації.

У травні 1962 року його запрошують на посаду другого диригента, а вже у 1963–1993 роках він – художній керівник і головний диригент заслуженого оркестру України, відомого на всю тодішню радянську країну самодіяльного колективу, оркестру народних інструментів Будинку культури заводу імені 61 комунара.

Досить якісна професійна підготовка молодого диригента дала можливість оркестру піднятися на більш високий ступінь музично-виконавських досягнень. Маєстро активно використовує свої теоретичні знання і практичний досвід, особисту культуру для формування і розвитку нових творчих методів, передусім у репертуарній спрямованості. Маючи попередній досвід роботи диригентом камерного оркестру Миколаївської обласної філармонії, а також другого диригента оркестру народних інструментів, керованого Г.Ф. Маніловим, у трактуванні музичних творів В.М. Підпригора домагався ясності і конкретності виконання авторського задуму.

У репертуарі колективу все більше місце стали займати твори, що раніше вважалися непридатними для народних оркестрів, зокрема твори композиторів-класиків: «Маленька нічна серенада» В. Моцарта, 4-й та 20-й прелюди Ф. Шопена, fuga із «Меси - Сі мінор» Й. Баха, перша частина «Місячної» сонати і увертюра «Коріюлан» Л. Бетховена, окремі твори М. Глінки, П. Чайковського, А. Бородіна та інші. Пропагуючи зразки класичної музики, колектив залишався вірним своєму основному завданню – зразковому виконанню оригінальних творів і народних мелодій в обробці для оркестру народних інструментів. До репертуару оркестру включаються «Російська фантазія» А. Глазунова, концерт для домри М. Будашкіна, концертна п'єса С. Коняєва, обробка народної пісні «Липа вековая» П. Куликова, досить цікаві твори для народного оркестру українських композиторів – І. Марченко, К. Мяскова, інших авторів, створених на основі фольклорних мелодій або ж стилізованих авторських. Зазвучали й окремі твори Г. Ф. Манілова, зокрема його «Квартет для домр» перекладений В. М. Підпригорою для повного складу оркестру. Увійшли у творчу практику спільні виступи з відомими далеко за межами Миколаївської області самодіяльними та професійними, у першу чергу хоровими колективами.

У різні роки творчої роботи цього колективу з ним виступали відомі миколаївські самодіяльні солісти-вокалісти: Раїса Семенівна Орлова-Флек, Галина Трохимівна Сорокіна-Шульженко, Ганна Григорівна Ложкіна, Тамара Максимівна Алпатова-Сиволап, Георгій Миколайович Грицай, Михайло Митрофанович Кунченко, а також місцеві професійні співаки – Євгенія Василівна Петрова, Ніна Григорівна Западінська, Олександр Федорович Присенко та деякі інші. Більшість із названих вокалістів мали почесні звання заслужених працівників культури України.

В.М.Підпригора був ініціатором посилення творчих зв'язків з відомими композиторами П. Куликовим, К. Мясковим, І. Марченком та іншими вітчизняними авторами.

Славнозвісний самодіяльний оркестр, керований В.М.Підпригорою, мав творчі стосунки із багатьма самодіяльними і учбовими хорами, оркестрами, ансамблями, серед яких народна хорова капела Чорноморського суднобудівельного заводу, хорова капела вчителів м. Миколаєва, оркестри народних інструментів культурно-освітнього факультету, подібних за жанром оркестрів Києва, Севастополя, Одеси, Херсона й інших міст країни.

Ще однією характерною рисою роботи оркестру були його зв'язки з учнями та студентами музичних навчальних закладів м. Миколаєва. Відвідуючи репетиції і активно беручи участь у концертних виступах, вони отримували різні можливості застосувати на практиці отримані на заняттях теоретичні знання з гри на музичних інструментах, диригування і т. п.

Успішні виступи робочого оркестру на конкурсах і фестивалях обласного, республіканського і всесоюзного рівнів, як і творчі зусилля його художнього керівника і головного диригента сприяли тому, що колектив постійно ставав лауреатом названих художньо-творчих змагань у сфері самодіяльного мистецтва. Загалом, за роки художнього керівництва оркестром В.М. Підпригорою, колектив отримував високі оцінки, відмічені чотирма золотими медалями і дипломами 1-го ступеню (1967, 1970, 1972, 1974 рр.). За таку високу творчу результативність у багаторічній роботі художнім керівником і диригентом знаменитого оркестру, В. М. Підпригора удостоюється почесного звання «Заслужений артист України» (указ 12 вересня 1973).

З початку 90-х років минулого сторіччя об'єктивні умови в країні насамперед матеріального й соціокультурного змісту не сприяли творчій роботі багатьох аматорських об'єднань. З лютого 1993 року через відсутність коштів на утримання самодіяльних музичних колективів заслужений оркестр Української РСР заводу імені 61 комунара припинив своє існування.

У подальші роки своєї творчо-мистецької діяльності професор В.М. Підпригора зосередився в основному на науково-педагогічній роботі як завідуючий кафедри Миколаївської філії КНУКіМ, а із 1999 року працюючи професором кафедри мистецтвознавства Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського.

Щорічно у травні В. М. Підпригора в колі своїх родичів, друзів, колег невимушено і весело святкував свій день народження. Але невблаганний час виконує установки долі. 27 листопада 2014 року його не стало.

Художньо-диригентська діяльність В.М. Підпригори цілком достойна окремого розгляду, культурно-мистецької та науково-педагогічної оцінки.

На рубежі ХХ–ХХІ ст. народно-оркестрове виконавство найбільше зосередилось у музичних, культурно-просвітніх, музично-педагогічних навчальних закладах, а також у позашкільних дитячих центрах і Будинках художньої творчості. Їх виступи тепло сприймаються шанувальниками

народних музичних інструментів в багатьох містах України, Росії, Македонії, Болгарії. Вони відзначені численними дипломами лауреатів, медалями, почесними грамотами, іншими високими нагородами. Вони продовжують славу оркестру народних інструментів миколаївських робітників-суднобудівників, що і є найбільш гідним пам'ятником його учасникам, художнім керівникам, серед яких безумовно одне із найпочесніших місць належить Віктору Михайловичу Підпригорі.

Список використаних джерел:

1. Николаевцы [Текст]: Энциклопедический словарь. 1789-1999. – Николаев: Возможности Киммерии, 1999. – С. 265–266.
2. Миколаївський державний університет. Історичний нарис 1913–2003 [Текст] / [уклад.: Я. І. Журецький, І. С. Павлік, Л. В. Старовойт ; голов. ред. В. Д. Будак ; ред. рада: В. Д. Будак (голова) та ін.]. – Київ : Златограф-дизайн, 2003. – 256 с.
3. Підпригора, В.М. Історія і теорія диригентського мистецтва (оркестрове диригування) [Текст]: навчальний посібник / В.М. Підпригора. – Миколаїв, 1996. – 259 с.

Ю.А. МАКУШИН,
народний художник України,
професор кафедри дизайну
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

РОЛЬ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТА ПО РИСУНКУ В УМОВАХ СУЧАСНОСТІ

Рисунок, як і все живе, виникає, розвивається і довершується. По-перше, рисунок — це засіб передачі інформації. Деякі вчені вважають, що рисунок виник водночас зі словом, тобто мовою. Наука про мозок людини стверджує, що ділянка головного мозку, яка керує графічними діями, виникає водночас з ділянкою, яка відповідає за мовну функцію у людини. Під час роботи над рисунком художник, незалежно від його бажання, вкладає інформацію в те, що його схвилювало і підштовхнуло на творчість. Розглядаючи його твір, ми сприймаємо інформацію, і з плином часу вона хвилюватиме наших нащадків теж.

Рисунок — основа багатьох стилів та напрямів в образотворчому мистецтві. Якщо замислитись, то без рисунка не розвивалося і не вдосконалювалося б цивілізоване людське суспільство, тому що для передачі зорової інформації і спілкування людей необхідна писемність — це рисунок літер, чисел. Без лінії не було б геометрії та креслення, за допомогою яких будуються споруди, кораблі, верстати, машини.

Ще за часів Стародавнього Єгипту існувала певна система викладання рисунка. Вона була побудована на чіткій системі канонів, що, в свою чергу приводило до регламентацій у зображенні людини, тварин й, навіть, рослин. Така ж сама регламентація зображення була присутня і у початковому періоді розвитку мистецтва Стародавньої Греції. Але саме митці античної Еллади зуміли відмовитись від жорстких канонів. Саме художники античного світу зуміли вперше змодельювати об'єм форми за допомогою тону, вперше наблизитись до вирішення питання перспективи в образотворчому мистецтві.

Поступово сторіччя за сторіччям склалися певні умови щодо викладання перспективи, світлотіні, пропорційних скорочень тощо. Якщо антична перспектива була ще умовною, то теорія лінійної перспективи, яка була ретельно розроблена за період доби Відродження в Європі, майже у такому вигляді використовується і сьогодні.

Саме за часів Відродження відбулась справжня «революція рисунка». Якщо за часів середньовіччя в Європі були забуті досягнення античних художників, то митці доби Відродження після тисячолітньої перерви не лише звертаються до спостереження живої природи, але використовують науку і її досягнення у мистецтві. У основ рисунка тоді стояли видатні постаті часу, такі

як Філіппо Брунеллескі, Леон-Баттіста Альберті, Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер, деякі інші.

Новим етапом в розвитку рисунка стало створення в Європі у XVII ст. перших академій образотворчого мистецтва з одночасним впровадженням академічної системи навчання. Якщо раніше з учнями працював один художник — господар майстерні, в нових академіях з молодими художниками працювала ціла група викладачів, які викладали фахові і загальноосвітні дисципліни. Першою у Європі була славетна «Академія дельї інкамінаті» (Академія тих, що встали на вірний шлях), яка була заснована братами Караччі в 1580-х рр. у Болоньї. Саме система викладання, яка була прийнята в Болонській академії, поступово стає зразком і в подальшому більшість європейських навчальних установ приймає її за основу [11, с.36].

З другої половини XVII ст. провідною художньою державою Європи стає Франція. Саме тут рисунок остаточно виділився в окрему навчальну одиницю — так званий академічний рисунок. Французька академія передбачала окреме вивчення копій, рисування гіпсів, а також малювання з натури. Саме такий порядок стає головним за часів існування найстаріших європейських академій: французької, російської, німецької та англійської. «Золотим віком» європейської академічної школи, стає друга половина XVIII – перша половина XIX ст. Як і раніше провідну роль при цьому грає французька художня школа. Але з другої половини XIX ст. у Європі академічний рисунок починає втрачати свою чіткість та строгість, що було пов'язано, насамперед, з послабленням уваги, до методики його викладання. Саме в цей період розвитку західноєвропейського мистецтва руйнується система академічного рисунка, відкидається малювання гіпсових зразків і копіювання творів видатних майстрів минулого тощо. Такий самий підхід до рисунка зберігається у Європі на протязі всього XX століття. Що стосується України, то розвиток рисунка сягає в стародавні часи. Так, ще в XI ст. існує іконописна майстерня у Києво-Печерській лаврі, що була пов'язана з оздобленням Успенського собору. Починаючи з XVI ст. в Лаврі існує постійно діюча іконописна майстерня. В ній українські митці створювали рисунки для ікон, книжкових мініатюр, композиції рельєфів тощо. Учні Лаврської майстерні виконували копії з відомих робіт західноєвропейських художників, багато і наполегливо працювали з різними художніми матеріалами. Серед найталановитіших майстрів цієї майстерні слід вказати З.Голубовського, С.Лубченко, Л.Тарасович та інші [6, с. 24].

Окремою сторінкою у розвитку мистецтва рисунка в Україні стає створення ілюстрованих та художньо оздоблених літописів, рукописних та друкованих книжок. Ця проблема в Україні була досить ретельно висвітлена працями професора Я.П.Запаско, який наглядно продемонстрував яскравий шлях оформлення книги в Україні.

Починаючи з другої половини XVIII ст. великий вплив на розвиток українського рисунка мала Санкт-Петербурзька академія мистецтв, в якій навчалася значна кількість учнів з України. Можна навести велику кількість

видатних майстрів олівця та пензля, професорів та академіків, українців за походженням, починаючи зі славетних А.Лосенка та Т.Шевченка, а закінчуючи І.Мартосом та М.Самокишем. До найбільш видатних майстрів рисунка серед вихованців Санкт-Петербурзької академії треба віднести А.Лосенка, Т.Шевченка, І.Жакевича, М.Пимоненка та багатьох інших. Завдяки цьому в різних містах України були створені мистецькі навчальні заклади, у яких викладався і академічний рисунок. До такої діяльності слід віднести творчість М.Мурашка в Києві або А.Безперчого у Харкові. Врешті-решт, у 1917 році в Києві була заснована Українська академія мистецтва. Серед фундаторів академії слід назвати братів Кричевських, Г.Нарбута, О.Мурашка, М.Бойчука та інших. В Українській академії мистецтва рисунок викладали такі видатні художники, як С.Григор'єв, В.Касян, Г.Меліхов, К.Трохименко, О.Шовкуненко, К.Єлева та інші. Сьогодні в академії плідно працює кафедра рисунка, яку очолює професор Ю.Бондаренко. В академії розроблено і багато років плідно викладається курс академічного рисунка. Навчальний курс «Рисунок», який викладається в тісному зв'язку з іншими дисциплінами спеціального циклу образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва у МФ КНУКІМ: історії образотворчого мистецтва, українського орнаменту, кольорознавства, основами композиції, декоративним живописом тощо. Оволодіння студентами рисунком і знаннями про нього стане запорукою їх високого професіоналізму, вільного пошуку в реалізації творчих задумів. Тому особливого значення набуває самостійна робота студента, яка дає змогу творчо мислити та реалізовувати ці задуми у реальне життя.

В сучасних умовах для навчальних художніх закладів розглядаються більш складні завдання — практичні конкретні поради оволодіння технікою рисунка. Враховуючи контингент учнів, автор статті розумів, що перед ним постає нелегке завдання — просто і доходливо роз'яснювати учням самі складні речі. Тому автор намагається починати (ставити) завдання спочатку легкої і середньої складності, з кожним уроком такі завдання ускладнюються. Значна увага в посібнику приділяється анатомічній побудові людського тіла. Розглядаються і пояснюються такі складні завдання, як зображення людей, або людини під час руху та інше [2, с. 67].

Самостійна робота в процесі оволодіння рисунком корисна не тільки студентам, а й аматорам, які самотужки прагнуть навчитись малювати. А таких людей в Україні сотні тисяч. В процесі самостійної роботи студенту необхідно послідовно ускладнювати матеріал. Це система послідовного оволодіння студентом знаннями та навичками професійного художника.

Рисунок — це не тільки мистецтво, але й наука, що навчає мислити формою, розуміти конструктивну основу, зображувати пластичну структуру предметів на площині. Щоб опанувати усе це і покликана запропонована система навчання, що закладає основи професійної грамоти і майстерності, формує світогляд художника. Програма з рисунка ґрунтується на використанні кращих традицій всесвітньої, в тому числі української, класичних методик, що спрямовують студентів на наочне вивчення природи. Особливо велику допомогу

при самостійній роботі надає ретельне вивчення досвіду кафедри рисунка Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Рисунок для художника — це специфічний засіб вивчення світу. Цей засіб дає змогу не лише пізнавати форми природи, а й творчо опанувати їх, тобто перетворювати на форми мистецтва. Основна ознака, або головна об'єктивна властивість предметного світу — його об'ємність — вимагає застосування об'ємного методу рисування, до розгляду якого ми перейдемо нижче. Навчального рисунка навчити і можна, і потрібно. Малювання, що має за мету вивчення і виявлення властивостей природи, дійсно веде до збагачення всіх видів образотворчого мистецтва, бо дає художнику змогу опанувати ті засоби, які потрібні для правдивого відбиття різноманітних форм дійсності, тобто об'ємності. Дехто вважає, що здібність бачити й зображати природу об'ємною гарантується нам будовою нашого зорового апарата, але це невірно. Ми знаємо, як важко відучити дитину, що починає малювати, від площинного сприйняття предметів і умовної манери зображення. Тому, щоб навчити зображати предмети, тобто будувати об'ємне зображення на плоскому аркуші паперу, потрібні і професійні знання, і досвід [5, с. 48].

Початківців дуже важко відучити від неправильних прийомів рисування, які полягають у старанній роботі над контуром та дрібними деталями природи, коли не відтворена загальна форма. Боротьба за об'ємність і просторовість зображення має починатися з першого ж дотику олівця до аркуша. Насамперед, треба переконати студента, що аркуш, на якому він зараз почне рисувати, — це нібито не аркуш, а вікно у простір, і що не на поверхні, а наче в глибині аркуша має будуватися зображення. Лінія контуру завжди привертає увагу недосвідченого рисувальника. Треба з'ясувати, що контур не має самостійного значення, а належить об'єму і, як частина об'єму, залежить від цілого. Те, що зветься контуром, або точніше, те, що треба вважати краєм форми — явище змінне і нестале. При тому чи іншому повороті усяка поверхня предмета може стати контуром. Для цього потрібно, щоб дана поверхня, коли вона потрапляє в паралельне до променя зору положення, скоротилася до лінії та мала при проекції на площину тільки один вимір. На початку курсу рисування вивчаються геометричні тіла, що дає розуміння основ будови всього розмаїття форм навколишньої дійсності. На геометричних тілах і найпростіших побутових предметах найлегше засвоїти закони побудування об'єму в просторі, конструкції та виявлення основного характеру природи. Спочатку корисно зробити кілька вправ з дротяних моделей геометричних тіл, поставлених у різне положення щодо горизонту і до площини головного перпендикуляра. Рисування каркасів дає учням наочне уявлення про конструктивну побудову форми, а також знайомить їх з лінійною перспективою. Від цих конструктивних побудов об'єму слід переходити до роботи над світлотінню, яку найкраще проводити при штучному освітленні. Яскраве електричне освітлення (горішнє або бічне) підкреслює контрасти світлотіні на білому гіпсі. Одночасно з тональними відношеннями уточнюються пропорції природи та інші завдання даної постановки. На

геометричному натюрморті ми бачимо, як потрібно розташовувати предмети відповідно до формату аркуша, знаходити пропорції, розподіляти світлотінь (світло, півтони, тіні, рефлекси) і передавати перспективні скорочення предметів. Поступово до постановки вводяться моделі більш складної форми. Від студентів треба вимагати розуміння будови кожного предмета, що вивчається. Вміння розібратись у структурних основах форми особливо стане у пригоді, коли студенти підйдуть до важкого завдання побудови людської фігури. Одночасно з роботою над натюрмортами з побутовими предметами слід практикуватися в рисуванні гіпсового геометричного і рослинного орнаменту. Багатство тональних відношень орнаментованих поверхонь дає великі можливості для вивчення світлотіні. Перед рисуванням орнаменту треба уважно розглянути модель з різних ракурсів зору. Це допоможе зрозуміти її будову і розібратись у перспективних змінах форми. Завдання полягає в тому, щоб у роботі над розеткою спочатку намітити загальну форму моделі, а потім перейти до її поступового детального уточнення і, навпаки, від роботи над окремою деталлю прямувати до цілого, пам'ятаючи, що цілісність зображення досягається правильним співвідношенням окремих частин. На другому етапі натюрморт ускладнюється введенням драпірувань і черепа людини. Тут важливим моментом є вміння вибрати точку зору і скомпонувати рисунок на аркуші, тональне і композиційне виділення центру постановки, передання різноманітних матеріалів предметів і виявлення їх характеру. Особливу увагу слід звернути на конструкцію черепа, його архітектоніку і пропорції. Робота над рисунком черепа у натюрморті — це поступовий перехід до зображення голови людини. При зображенні інтер'єру майбутній художник повинен використовувати більшу частину набутої художньої грамоти, здатність відшукати таку точку зору, при якій з найбільшою повнотою і виразністю виявлятиметься суттєва особливість натури. Отже, у кожній будівлі, в тому числі типовій, існують свої відзначні риси, котрі привносять люди, що в ній мешкають. Вибір освітлення — денного, штучного, спрямованого, розсіяного, вміння знайти й виділити композиційний центр, передати тональні відношення, повітря — все це неможливе без знання, без майстерності [8, с.79].

Зображаючи внутрішність приміщення, кожний художник ставить перед собою певні завдання, що відповідають його задуму, смаку, настрою. Учебне завдання, що пов'язане з рисунком інтер'єру може використовувати будь-яке приміщення (класна кімната, де проводиться заняття, зала художнього музею, внутрішній простір храму і таке інше). Дуже важливий момент даного завдання — вміння правильно використовувати знання лінійної та повітряної перспективи, закони світлотіні та композиційного розміщення зображення на картинній площині.

Також необхідно застосовувати відчуття пропорції — співвідношення довжини, висоти та ширини предметів, що зображуються, їх розміщення у просторі. Не обов'язково зображати усе приміщення цілком, можна зробити рисунок якоїсь його певної частини. При виконанні може бути вельми корисно вміння передавати фактуру матеріалу зображуваних предметів, які можуть

знаходиться у приміщенні — дерева, каменю, метала, скла, тканини і т. ін. [7, с.51]

Таким чином, в умовах сучасної освіти, спрямованої на збільшення часу самостійної роботи студента, останніх необхідно навчати на аудиторних заняттях алгоритмам і методикам самостійної роботи. Самовдосконалення студента залежить від раціонально розпланованого часу самостійних занять.

Список використаних джерел:

1. Дейнека, А.А Из моей рабочей практики [Текст] / А.А. Дейнека. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – 176 с.: ил.
2. Капланова, С.Г. От замысла и натуры к законченному произведению: Суриков, Врубель, Петров-Водкин [Текст] / С. Г. Капланова; Акад. художеств СССР, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств. - М.: Изобраз.искусство, 1981. — 215 с. : цв. ил.
3. Карлов, Г.Н. Изображение птиц и зверей [Текст] / Г.Н. Карлов. — М.: Просвещение, 1976. – 192 с.
4. Кулебакин, Г.И. Рисунок и основы композиции. [Текст] : учебник для средних профессионально-технических училищ / Г. И. Кулебакин - Изд. 2-е, перераб. и доп. — Москва : Высшая школа, 1983. — 125, [2] с. : — (Профессионально-техническое образование).
5. Лапин, В.А. Основы рисования для строителей [Текст] / В.А. Лапин. — М.: Стройиздат, 1953. – 166 с.
6. Лаптев, А.М. Рисунок пером [Текст] / А.М. Лаптев. — М.: Академия художеств СССР, 1962. – 197 с.
7. Материалы и техника рисунка [Текст] / под. ред. В.А. Королёва. — М.: Изобразительное искусство, 1987. – 96 с.
8. Паррамон, Х. М. Как рисовать: ист. очерк, материалы и принадлежности, техн. приемы, теория рисунка, практ. упражнения [Текст] / Х. М. Паррамон. – М. : Арт-Родник, 2001. – 111 с. : ил. – (Путь к мастерству).
9. Ростовцев, Н.Н. История методов обучения рисованию [Текст] / Н.Н.Ростовцев. — М.: Просвещение, 1981. – 192 с.
10. Ростовцев, Н.Н. Академический рисунок [Текст] / Н.Н.Ростовцев.. — М.: Просвещение, 1995. – 125 с.
11. Терентьев, А.Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства [Текст]: пособие для учителей / А. Е. Терентьев. – М.: Просвещение, 1981. – 172 с.

Т.З. МАЛАНЮК,

кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри організації
туризму та управління соціокультурною
діяльністю
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

**ІВАН ФРАНКО – ОРГАНІЗАТОР ТУРИСТСЬКО-КРАЄЗНАВЧИХ
МАНДРІВОК ПО ГАЛИЧИНІ**

Національно-культурне відродження 60-х рр. XIX ст. у Галичині характеризувалося консолідацією молоді навколо українсько-руської національної ідеї. Це насамперед викликало в неї бажання організувати мандрівки Галичиною з метою вивчення історії, мови, побуту народу. Збереглися матеріали про мандрівки студентської молоді, які були надруковані в газетах, зокрема в газеті «Діло» у 80-х рр. XIX ст. [6, с. 38]. Організатором цих мандрівок по рідному краю був видатний письменник, громадський діяч І. Франко.

Здійснюючи ще в ранньому дитинстві, а пізніше учнем Дрогобицької гімназії та студентом Львівського університету мандрівки Прикарпаттям і в Карпати, І. Франко усвідомив велике науково-пізнавальне й патріотично-виховне значення подорожей [6, с. 21].

Свою першу далеку мандрівку І. Франко здійснив ще у 1874 р., коли був учнем Дрогобицької гімназії. Пізніше про це Великий Каменярь писав: «Ця маленька мандрівка дала мені пізнати трохи більше світу й людей, ніж я знав досі» [5, с. 118].

У студентські роки І. Франко організував подорожі, походи, мандрівки та екскурсії. Активна участь у «Мандрівному комітеті», що діяв при «Академічній бесіді», спонукала його до думки про те, що краєзнавчий матеріал набуде більшої ваги в разі його систематизації та аналізу. З цією метою 1893 року він організував «Кружок етнографічно-статистичний для студіювання життя й світогляду народу», а згодом – «Кружок для устоювання мандрівок по нашій країні» [1, с. 31].

Результатом постійних мандрівок Каменяря стали численні публікації фольклорних та етнографічних матеріалів, теоретичних праць з етнології та етнографії, які і в наш час мають наукову та історичну цінність.

Під безпосереднім впливом краєзнавчої діяльності І. Франка на території Східної Галичини у 1883–1889 рр. відбуваються шість щорічних просвітницьких мандрівок передової студентської молоді [3, с. 60–61].

Зокрема, влітку 1883 р. 20 молодих людей зі Станіслава, Коломиї, Перемишля, Сокаля, Тернополя, Відня здійснили похід за маршрутом

Станіслав – Манявський Скит – Надвірна – Делятин – Дора – Микуличин – Коломия. Друга подорож (у 1884 р.) була організована «Кружком для устроювання мандрівок по наших краю» при «Академічному братстві», що був створений у листопаді 1883 р. Було засновано кілька місцевих комітетів, які мали приймати туристів, опубліковано в часописах відозву й інформацію про підготовку подорожі, а також видано гумористичну програму походу; складену І. Франком. Мета мандрівки полягала в ознайомленні зі стрийсько-коломийським Підгір'ям. У 1885 р. з ініціативи «Статистичного кружка» при «Академічному братстві» була проведена третя мандрівка, в ній брали участь 25 студентів з університетів Львова, Кракова, Чернівців, Відня, чимало членів різних товариств. Цього разу оргкомітет, до якого входили І. Франко, М. Шухевич, Є. Олесницький, запропонував маршрут Поділлям. Для кожного учасника походу були підготовлені програма і карта маршруту.

Четверту подорож «Академічне братство» організувало в 1886 р. Турчанщиною. Її учасником були громадсько-політичні діячі К. Трильовський, Є. Петрушевич. П'ятий похід (у 1887 р.) пройшов Золочівщиною та Сокальщиною, а шостий (влітку 1888 р.) пролягав зі Станіслава на Коломию – Печеніжин – Яблунів – Косів – Яворів – Снятин. У ньому взяли участь 38 осіб. Як бачимо, пріоритетним у розвитку туризму в Галичині в другій половині ХІХ ст. був саме народознавчий аспект [6, с. 21].

Обґрунтовуючи причини та необхідність таких мандрівок, І. Франко пише, що сучасна українська студентська та гімнастична молодь повинна наслідувати справу будителів народних душ українців Галичини – діячів «Руської трійці», які побували в усіх закутках нашого краю, збирали фольклор, вивчали народ, його минувшину, несли струмись просвіти. Отже, на думку вченого, ці подорожі мають бути пізнавальними і для мандрівників, які повинні нести знання мешканцям краю [2, с. 22].

Відзначаючи навчально-виховну функцію мандрівництва, І. Франко привертав увагу до політики таких розвинутих країн, як Німеччина, Данія, Швеція, в яких краєзнавство було одним з важливих предметів шкільного навчання, формування патріотизму [4, с. 49].

Вивчення краєзнавства, на думку І. Франка, дає «змогу докладно ознайомитися зі своїм краєм й усією батьківщиною, з її географічним положенням, ґрунтами, кліматом, шляхами сполучення, містами, людьми, суспільним устроєм, історією, пам'ятками і т.д. Наскільки таке ознайомлення корисне, не треба доводити. Адже ж це перший ступінь, перша прикмета раціональної освіти – знати своє найближче оточення, знати минуле і сучасне свого народу і відчувати себе живим і свідомим членом живого, свідомого і об'єднаного організму» [7, с. 116].

Таким чином, організовані І. Франком мандрівки сприяли формуванню світогляду, соціальної активності молоді; збагачували досвідом спільної діяльності; виховували любов до рідного краю, свого народу, Батьківщини; спрямовували молодь на збереження та відродження історії краю, звичаїв,

традицій, народних ремесел, культурно-мистецької спадщини, природних особливостей територій рідної землі.

Список використаних джерел:

1. Костриця, М. Шкільна краєзнавчо-туристична робота [Текст]: навч. посіб. / М. Костриця, В. Обозний. – К. : Вища шк., 1995. – 223 с.
2. Лахман, Т. Іван Франко – пропагандист краєзнавчих екскурсій [Текст] / Т. Лахман // Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2003. – № 41. – С. 22.
3. Луцький, Я. Туристсько-краєзнавча діяльність в українських товариствах Галичини [Текст]: посібник / Я. Луцький. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2010. – 216 с.
4. Луцький, Я. Український краєзнавчо-туристичний рух у Галичині (1830-1939 рр.) [Текст] / Я. Луцький. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2003. – 160 с.
5. Стрийщина [Текст]: історико-мемуарний збірник: у 2 т. – Нью-Йорк; Торонто; Париж; Сідней; Філадельфія: Комітет Стрийщини, 1990. – Т. 1. – **634 с.**
6. Федорченко, В. Підготовка фахівців для сфери туризму : теоретичні і методологічні аспекти [Текст]: монографія / В. Федорченко. –К.: Вища шк., 2002. – 350 с.
7. Франко, І. Галицьке краєзнавство [Текст]: зб. творів : у 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 46. – Кн. 2. – С. 116–150.

І. Б. МАРЦІНКОВСЬКИЙ,
кандидат медичних наук, доцент
гуманітарного факультету Національного
університету кораблебудування імені
адмірала Макарова,
м. Миколаїв

ШЕВЧЕНКОВЕ ІМ'Я НА БОРТУ СУДЕН З ПРОПИСКОЮ У МИКОЛАЄВІ

Добре відомо, що біографія Т. Г. Шевченка пов'язана з Балтійським, Аральським і Каспійським морями, він бував на Дніпрі, Неві, Волзі та інших річках, у творчому спадку митця знаходимо терміни та арготизми моряків, а на картинах – зображення перших пароплавів на Дніпрі, вітрильників Аральської описової експедиції [4].

Назви цивільним суднам і військовим кораблям люди давали здавна. Проте вивчення цього процесу відбулося відносно недавно. Дослідження власних імен кораблів, суден, катерів тощо є сферою розділу лінгвістичної науки ономастики – карабоніміки (від грецького карабель та ім'я; раніше наутоніміка і кароніміка) [5, с. 212]. Водночас треба пам'ятати, що назви судноплавних засобів відображають в певній мірі історію народу, країни, характеризують світогляд нації.

Незважаючи на широкий спектр студій, пов'язаних з іменем Т. Г. Шевченка, вивчення перших судноплавних засобів з назвою українського поета-художника дотепер не робилося, що зумовлює актуальність нашої розвідки.

Натепер відомі декілька суден з іменем Т. Шевченка. До порту Вологда був прописаний пароплав «Т. Г. Шевченко» – його експлуатація тривала з часу побудови у 1901 році до початку 1980-х. Між портами Волги ще з 1914 року курсував приватний пасажирський пароплав «Шевченко». Пізніше у державній власності він працював аж до 1950-х. У Північно-Західному річковому пароплавстві СРСР на Північній Двіні упродовж 1959 – 1995 рр. ходив пароплав «Тарас Шевченко». У цьому ж пароплавстві був трипалубний теплохід «Т. Г. Шевченко», який плавав Північною Двіною з 1959 до 1995 рр. Вантажно-пасажирський пароплав «Тарас Шевченко» експлуатувався на Дніпрі упродовж 1952 – 1963 рр., а дизель-електрохід «Т. Г. Шевченко» – у 1980 – 1989 рр.

Пасажирський чотирипалубний річковий круїзний теплохід «Тарас Шевченко» (1992 – 2010), класу «ріка – море», був прописаний до Дніпровського річкового пароплавства у порту Херсон. Теплохід здійснював рейси Дніпром і Чорним морем, ходив за маршрутом Київ – Миколаїв – Одеса – Севастополь та Київ – Севастополь – Одеса – Стамбул (Туреччина) з поверненням до Києва. Добре відомим був морський лайнер «Тарас Шевченко»

(1967 – 1995, 2001 – 2004), «Taras Shevchenko» (1995 – 2001) – круїзний теплохід, який був одним із кращих суден на Чорному і Середземному морях (порт прописки Одеса).

За документами Державного архіву Миколаївської області встановлено, що іменем Т. Г. Шевченка одним з перших був названий приватний річковий пароплавний буксир «Шевченко» (у 1900 № суднового знака МПС – 122), який здійснював рейси Дніпром, Дністром, Південним Бугом та Чорним морем. Порт прописки – Миколаїв [2].

Судно побудоване у 1888 р. на Брянсько-Бежицькому заводі. Параметри і технічні дані судна: корпус залізний, палуба дерев'яна, довжина 17 сажнів (1 сажня = 2,1336 м), ширина 3 сажні, висота борту 2 сажні, осадка 4 1/2 фути (російський 1 фут = 12 дюймам, або 0,3048 м), кількість парових котлів – 1, число машин – одна двоциліндрова зі змінним тиском, потужністю 200 к. с. (побудована «Товариством Коломенського машинобудівного заводу»). Тоннажність пароплава 80 000–85 000 пудів. Рухалося судно за допомогою гребного колеса. Мало пристрої для гасіння пожежі – ручну і парову помпи, а для рятування 4 рятувальних круги, 6 поясів, 1 барку. Екіпаж буксира складався з 8-ми осіб. Власник судна – Коваленко, капітан – державний селянин С. Л. Туркалов, машиніст – миколаївський міщанин А. Л. Петров [2]. Ідея дати ім'я Т. Шевченка судну, очевидно, належала його власнику.

У вересні 1919 р. пароплав «Шевченко» мобілізований і включений більшовиками до складу Дніпровської воєнної флотилії. Використовувався в якості судна для гідрозагону і штабно-командного мінного загону. 20 липня 1920 р. він повернений Обводу Дніпровського басейну [1, с. 429]. Подальша доля судна не відома.

На Миколаївському суднобудівному заводі «Руссуд» 11 листопада 1915 р. був закладений легкий крейсер «Адмірал Корнілов», що став останнім з чотирьох крейсерів класу «Світлана», які будувалися для Чорноморського флоту Російської імперії. 11 червня 1916 року крейсер був спущений на воду. Проте Перша світова війна та Лютнева революція дещо уповільнили темпи його будівництва.

З початком 1917 року на півдні України наростав український національно-визвольний рух, який охопив й Чорноморський флот, де створювалися українські організації. Недобудований новий крейсер весь час був пришвартований до пірсу в Миколаєві. За ініціативи української громади міста, робітників-українців та моряків у другій половині 1917 року на кораблі підняли український прапор. Після проголошення, у листопаді 1917 року Української Народної Республіки (УНР), усі кораблі, які будувалися у Миколаєві, відійшли до новоствореної української держави, а тодішній командувач Чорноморським флотом контр-адмірал О. Немітц визнав українську владу. 14 січня 1918 року Центральна Рада прийняла «Тимчасовий Закон про український державний флот», згідно якого Російський Чорноморський флот проголошується флотом УНР, а республіка перейняла на

себе всі зобов'язання російського уряду щодо Чорноморського флоту з утриманням кораблів та портів.

З проголошенням Гетьманату активізувалася робота зі створення Військово-морського флоту Української Держави, а особливо у найшвидшій добудові кораблів на заводах Миколаєва. Згідно «Закону про флот» (1919 р.) Морське Відомство видало 25 січня 1919 року наказ про присвоєння назв цілій низці кораблів, які будувалися у Миколаєві. Легкому крейсеру «Адмірал Корнілов» було присвоєно ім'я «Тарас Шевченко». Проте подальші події – окупація українського Причорномор'я військами Антанти й російськими білогвардійцями, наступи білих і червоних військ Росії, дві російсько-українські війни, окупація УНР Червоною армією радянсько-більшовицької Росії – призвели до падіння УНР і захоплення її флоту, що не дало змоги вчасно завершити будівництво крейсера [3, с. 586].

Із захопленням більшовиками навесні 1919 року Херсона, Миколаєва, Одеси та Криму, крейсер увійшов до складу Червоного флоту Української СРР. Внаслідок наступу Добровольчої армії генерала Денікіна із захопленням півдня і сходу України, крейсер знову перейменували на «Адмірал Корнілов», а в 1920 році при відступі армії генерала Врангеля майже готовий крейсер підірвали на заводі, механізми і зброю вивели з ладу.

Після остаточної окупації України більшовиками, крейсер увійшов до складу Червоного флоту. Повторно він був спущений на воду 28 жовтня 1922 року з планом відбудови. Проте із-за браку ресурсів і політичної волі цього не сталося. Остаточно крейсер було виключено з реєстру кораблів флоту в 1927 році та розібрано на металобрухт.

Висновки

1. Першим судном з іменем Т. Г. Шевченка був приватний (власник Коваленко) річковий пароплавний буксир з портом прописки у Миколаєві, побудований у 1888 році на Брянсько-Бежицькому заводі.

2. Військовий корабель – легкий крейсер «Тарас Шевченко», який на замовлення уряду УНР будувався на заводі «Руссуд» у Миколаєві у ході воєнних протистоянь майже побудований був підірваний, а згодом розібраний на брухт у 1920-х роках.

3. У наш час судна з іменем Т. Г. Шевченка, яке б здійснювало річкові чи морські перевезення ні в Україні, ні поза її межами немає.

Список використаних джерел:

1. Бережной, С. С. Корабли и вспомогательные суда советского Военно-Морского Флота (1917 – 1927 гг.) [Текст]: справочник / С. С. Бережной (руководитель), Т. Д. Лыскова, В. С. Гигаури и др. – М.: Воениздат, 1981. – 585 с.

2. Державний архів Миколаївської області. – Ф. 253. – Оп. 1. – Сп. 20. Список судовладельцев. 5-ая Судоходная дистанция. 1900 г. – Арк. 21, 21 зв., 22, 22 зв.

4. Крип'якевич, І. Історія укр. війська (від княжих часів до 20-х років ХХ ст.) [Текст] / І. Крип'якевич, Б. Гнатевич, З. Стефанів, О. Думін, С. Шрамченко. Упор. Б. З. Якимович. – 4-те вид., змін. і доп. – Львів: Світ, 1992. – С. 433 – 446, 585 – 592.

5. Марцінковський, І. Суднобудівні, судноплавні та корабельні терміни у творчій спадщині Т. Шевченка [Текст] / І. Марцінковський; літ. ред. та передм. Валерія Бойченка. – Миколаїв: Вид-во НУК, 2011. – 56 с.

6. Позніхіренко, Ю. І. Передумови виникнення та розвиток ергонімів як розділу ономастики [Текст] / Ю. І. Позніхіренко // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 9. Сучасні тенденції розвитку мов. Випуск 10. – Київ, 2013. – С. 210 – 214.

М.В. МЕРЛЯНОВ,
заслужений працівник культури України,
професор кафедри хореографії
ВП «МФ КНУКіМ»
м. Миколаїв

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА МИКОЛАЇВЩИНІ

Миколаївщина – чудовий, квітучий край, розташований на березі двох річок Південного Бугу та Інгулу, тому часто його називають Прибузьким краєм. З історії Південного Прибужжя відомо, що його заселення розпочалося більш ніж п'ятнадцять тисяч років тому. Останки поселень того часу знайдено близько селищ Анетовки Доманівського району та Пелагеевки Новобузького району.

Першими племенами, про які йде мова в історичних першоджерелах, були киммерійці. Вони жили в Північному Причорномор'ї. На зміну їм прийшли скіфи, потім сармати, готи. В VII сторіччі до н.е. на території Північного Причорномор'я починають виникати давньогрецькі поселення: Борисфеніда – на сучасному острові Березань та Ольвія – біля с. Порутіно Очаківського району.

Античне місто-держава Ольвія (з грецької – «щаслива») представляла собою демократичну республіку з обмеженим рабовласницьким строем. В період розквіту Ольвії матеріальна та духовна культура були на дуже високому рівні. значна частина населення була освіченою. Відомо, що в місті існував театр, в якому ставились трагедії і комедії. В них приймали участь як свої професійні актори, музиканти, поети, так і запрошені.

В наш час Ольвія є античним містом-музеєм давньогрецької культури, яка знаходиться під охороною держави. Вона, як і інші держави Північного Причорномор'я, принесла на наші тереня античну цивілізацію зі всіма її особливостями та досягненнями. Греки, як носії більш високої культури, вплинули, певною мірою на культуру та розвиток місцевих народів.

Сьогодні на Миколаївщині проживає велика кількість греків, які об'єднані в грецьке товариство. Вони зберігають свою культуру, національні традиції, костюм. Розкопки, які ведуться в Ольвії, знахідки архітектури, скульптури, прикладного мистецтва античних тем, балетмейстери області використовують в своїй роботі. Прикладом можуть слугувати: хореографічна феєрія «Народження Афродіти» з репертуару народного ансамблю танцю «Миколаїв» (керівники - Михайло та Ольга Мерлянови), хореографічна сюїта «Фрески Ольвії» у виконанні театру танцю «Ритми планети» (керівники - Василь та Ірина Пак) та інші.

Протягом перших сторіч нашої ери територію краю поступово починають заселяти слов'янські племена. З історіографії відомо, що острів Березань, який

знаходиться на відомому шляху «із варяг у греки», слугував базою для оснастки російських кораблів перед довгим переходом через Чорне море, яке в IX-XIII сторіччі називалося Російським морем. Але з середини XIV сторіччя територію сучасної Миколаївщини оволодіває Литва, а з 1475 року частина земель відходить Польщі, всю іншу територію завойовує Туреччина.

Слід зазначити, що з XVI сторіччя лівобережжя Південного Бугу стає тісно пов'язано з історією козацтва. Довгий час робилися спроби встановити межу між Туреччиною та козацькими землями. І тільки в 1705 році було офіційно підтверджено та уточнено територіальний розподіл.

Запорізьке козацтво в той час ділилося на січових, які жили на Січі, та зимовних козаків, які жили в зимівниках, розташованих по лівому берегу Південного Бугу. В мирний час ці козаки обробляли землю, сіяли зерно, займалися скотарством, обробляли городи, влаштовували пасіки, полювали, ловили рибу, вели дрібну торгівлю і т.і.

З часом із зимівників виникли та вирости сучасні села Миколаївщини: Олександрівка Вознесенського району, Баловне Новоодеського району, Володимирівка Казанківського району і багато інших. Це, в свою чергу, дало змогу стверджувати, що територія сучасної Миколаївщини довгий час була заселена запорізьким козацтвом, яке мало свою культуру, побут, традиції, звичаї. Все це відбилося у хореографічному мистецтві, яке у козаків завжди було оригінальне і неповторне. Танці характеризуються веселою, життєрадісною, трохи іронічною манерою виконання у жінок, гордістю та зухвалістю у козаків, які в мирний час дбали про сім'ю та господарство.

В репертуарі народного ансамблю танцю «Миколаїв» Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв (керівники - Михайло та Ольга Мерлянови) існує український народний танець «Бриньківський козачок». Номер створено на основі хореографічного фольклору, притаманному епосі зимовних козаків.

Як було раніше зазначено, у XVI ст. запорізькі козаки проживали на лівобережжі Південного Бугу. Але, під час Кримської війни, вони вимушені були переселитися за пороги Дніпра, нині м. Запоріжжя. Пізніше частина з них переселилася на східний берег Азовського моря, де був створений Бриньківський Кош. Сьогодні Бриньківська станиця знаходиться на північному заході Кубані.

Музичним матеріалом використана кубанська фантазія на теми південноукраїнських козацьких мелодій. В основу танцювального номеру закладено гордість, навіть пихатість козаків та легкі, іронічні відносини між хлопцями та дівчатами

Але повернемося до історії виникнення та заселення Миколаєва. Тільки під час російсько-турецької війни 1781-1791 років, коли виникла необхідність в побудові бойових кораблів для Чорноморського флоту, за приказом Г.О. Потьомкіна у гирлі річки Інгул була закладена суднобудівна верф, яка у 1789 році стала іменуватися м. Миколаїв.

Після поразки Росії в Кримській війні 1853-1856 років Миколаїв перетворився з військово-морського у торгове місто.

При розбудові міста, Миколаївщина почала заселятися різним людством. Кого тут тільки не було! Сюди переводили кріпаків з Центральної України, Росії, Білорусі. До них додавалися бродяги, втікачі серед селян та солдат. Велика кількість полонених турків прийняла російське підданство. Серед ремісників та торгівців було чимало іноземців. Перш за все це вихідці з Польщі – поляки, ополячені українці, євреї, яких було особливо багато. Чимало в Миколаєві оселилося греків, німців, італійців, французів, англоман.

Все це не могло не вплинути на становлення та розвиток культурної спадщини Прибузького краю.

Кожна нація, кожен народ, навіть кожна соціальна група має свої звичаї, що вироблялися протягом багатьох століть і освячені віками. Але звичаї – це не відокремлене явище в житті народу, це втілені в рухи і дію світовідчуття, світосприймання та взаємини між окремими людьми. А ці взаємини і світовідчуття безпосередньо впливають на духовну культуру даного народу, що в свою чергу, впливає на процес постачання народної творчості. Саме тому народна творчість нерозривно пов'язана зі звичаями народу.

Як ми вже зазначали, Південь України за історичними умовами заселений багатьма народами, які переїхали сюди з різних куточків Європи. Це такі народи, як болгари, греки, румуни, німці, чехи і молдавани, цигані, євреї, росіяни, татари та інші.

Протягом віків спілкування між цими народами наклало свій відбиток на національну культуру, на фольклорний матеріал. І хоча в цілому національна культура і фольклорний матеріал залишилися такими, якими вони зародилися в окремій народності, але кожен народ успадковував щось цікаве з народної культури, фольклорного матеріалу іншого народу. Тому і виникло таке споріднення національних культур на Півдні України, що відобразилося також в танцювальному фольклорному матеріалі.

Наприклад, болгари, які переїхали у 1842 році з Адріополя, тікаючи від турецької навали до Херсонської губернії, де в протоці річок Мокра Тернівка та Інгул, що в семи кілометрах від Миколаєва спорудили селище під назвою Тернівка, не знали такого звичаю, як «Меланка», але спостерігаючи за

«Меланкою», українців, вони перейняли її основу: переодягання у звірів та домашніх тварин.

Якщо українці водили «Меланку» трьома групами: дівчата окремо, хлопці окремо та «козоводи» десь від семи до десяти хлопців, а потім, в кінці, збиралися в одній хаті гуляли всі разом, то болгари, як сказано раніше, водили «Меланку» всі разом: і хлопці, і дівчата, і називали її не «Меланка», а «Маланка».

Болгари привезли з собою перед весільний звичай, який називається

«На долнуто кладинче», що в перекладі означає «На нижній криниці», бо у кожного болгарина на кінці городу завжди стояла криниця, тому й така назва. Перед весіллям молода дівчина іде до нижньої криниці і вмивається холодною

водою та причісує волосся. Молодий парубок ховається та спостерігає за дівчиною, побачивши його вона тікає: «Ти не тікай від мене, я і з матінкою твоєю балакав, я і з батьком твоїм вино пив». Цей звичай сподобався українцям і вони взяли за основу сюжет цього дійства та додали свою лексику українського танцю.

На болгарській мові це буде звучати так:

«Сношты утыдах мали ле, мали ле,
На долнуто коадынче, кладынче.
Там заварых мали ле, мали ле,
Едно малко мумиче, мумиче.
Едно малко мумиче, мумиче,
Едно гарно гаргинче, гаргинче.
На бел каман стояши, стотяши,
Бело лицо мыяши, мыяши.
Ти не бегай малку мумиче, мумиче
Ясм сос майките уртувал, уртувал.
Сос майкете уртувал, уртувал,
Сос таткуты вину пил, вину пил»

В перекладі на українську мову:

«З ранку пішов тра-ля-ля, тра-ля-ля
На нижню криницю, криницю.
Там застав тра-ля-ля, тра-ля-ля
Одну маленьку дівчину, дівчину.
Одну гарну галочку, галочку.
На білому камені стояла, стояла,
Біле лице мила, мила.
Ти не тікай, маленька дівчина, дівчина,
Я з матір'ю балакав, балакав,
Я з матір'ю балакав, балакав,
Я з батьком вино пив, вино пив».

Цей фольклорний матеріал, але більш поширений, розповіла та показала дію і танцювальні рухи у 1993 році мешканка с. Тернівка 1904 року народження Дар'я Недо. Матеріал був оброблений доповідачем Мерляновим Михайлом Васильовичем і увійшов до репертуару народного ансамблю танцю «Миколаїв» МФ КНУКіМ у формі вокально-хореографічної композиції «На долнуто кладинче». На першому Всеукраїнському огляді-конкурсі фольклорних колективів у 1993 році в м. Києві твір став переможцем, був записаний на відео і може бути продемонстрований.

На стику Миколаївської (Кривоозерський та Первомайський райони), Одеської (Любашівський район) і Кіровоградської (Гайворонський район) областей живуть українці, молдавани, росіяни та інші. Але цікаве це місце тим, що в обряді українського весілля, на якому обов'язково обираються з числа близьких родичів «Нанаш» і «Нанашка» (як почесні батьки), які стають розпорядниками весілля (перев'язують рушниками, хустками). Навіть

українські страви мають молдавську назву. Наприклад «бігуз» - тушкована капуста.

Танці на українському весіллі складаються з українських та молдавських рухів. Наприклад, на цьому весіллі побутує така пісня, яку і витанцьовують. Заспів український, а приспів молдавський:

Заспів: Дощ іде, дощ іде

Кум Гаврило десь іде.

Приспів: Тара ра-ра й ра-ра

Заспів: Під пахвою кусок сала,

Щоб кума краще пристала

Приспів: Тара ра-ра й ра-ра

Заспів: Кум кумі дуже рад,

Завів куму в виноград.

Приспів: Тара ра-ра й ра-ра

Заспів: Їж кума котрі ягодки солодкі,

Котрі гірки - для моєї жінки.

Приспів: Тара ра-ра й ра-ра

На заспіві гості весілля виконують українські рухи: вихиляси, тинки, голубці, присядки тощо, а на приспіві виконують молдавські рухи: переступання, вибивання, доріжку плетену, виніс ноги вперед в attitude з прискоком тощо.

Підводячи підсумок, маємо зауважити, що Прибузький край об'єднував національну культуру різних народів, що мешкають на цій території. Всі вони зберігають індивідуальність та самобутність, але проживаючи поряд, вони неодмінно впливають на культуру один одного і запозичують краще, найцікавіше.

О.А. МЕРЛЯНОВА

кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри хореографії
ВП «МФ КНУКіМ»
м. Миколаїв

ВПЛИВ НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО БАЛЕТУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Проникнення народних танцювально-лексичних елементів на оперно-балетну сцену мало місце вже в ХІХ ст. – на них базувались характерні танці, вставні жанрово-побутові епізоди; подекуди фольклорними хореографічними інтонаціями забарвлювалися партії головних дійових осіб. Однак у першій половині ХІХ ст. український танок з'являвся лише в дивертисментах, що само по собі мало б стати позитивним, оскільки танцювальний дивертисмент (загальна танцювальна сцена, побудована з нанизаних один за одним танцювальних номерів) є однією з найхарактерніших структурних форм оперно-балетного театру. Загалом не можна трактувати дивертисмент як суто декоративний елемент спектаклю, у справжніх мистецьких творах вони багато важать у створенні тієї чи іншої емоційної атмосфери, настроєвому забарвленні образів. Однак перші, так звані, українські дивертисменти набували відверто штучного, розважального характеру. Так, навесні 1823 року театральною трупю О. Ленкавського в Києві була поставлена опера "Українка, або Чарівний замок", до якої входив розгорнутий український танцювальний дивертисмент, що складався зі стилізованих дівочих хорів [4; 24].

Говорити про формування самостійної національної хореографічної мови в межах українського оперного театру (стаціонарну оперу було відкрито в Києві 1867 року), що базувалась на народному танцювальному мистецтві, безпідставно. Хоча, деякі елементи фольклорного танцю потрапляли до вистав. Наприклад, у сезоні 1893 – 1894 рр. С. Ленчевський поставив одноактні дивертисменти "Малоросійський балет" та "Жнива в Малоросії", де використав елементи українських танців, що виглядали дещо стилізовано та виконувались під українські пісенні й танцювальні мелодії [4; 28]. Також слід згадати оперу "Різдвяна ніч" М. Лисенка, поставлену М. Старицьким 1903 року, де у фіналі розгортався невеличкий танцювальний епізод, поставлений М. Старицьким разом із В. Верховинцем, що мав чіткі паралелі з народними танцювальними зразками [4; 32].

30-40-і рр. ХХ століття в радянському балеті позначилась інтенсивним розвитком національних балетних шкіл та могутньою фольклорною стихією, що увірвалась в балетне мистецтво та проявилась у використанні в професійній хореографії ритмоформул найрізноманітніших національних танців. Е. Шумілова досить критично оцінює перші спроби втілення балетів на національні теми, що, зазвичай, створювалися на основі національного епосу, народних казок чи

легенд, творів класиків національної літератури: "На шляху до синтезу виразних засобів (класичний та народний танець – О. М.) виникали етапи проміжні, коли в хореографії вистав механічно поєднувались основи балетного академізму з аплікаціями народних рухів. У таких випадках частіше за все у виконанні превалював "класичний" танець, а в положеннях рук та голови було щось від національної пластики (наприклад, руки в третій позиції над головою, але одна чи обидві долоні розгорнуті догори, як у татарському чи узбецькому танці; руки схрещені на грудях чи поставлені на стегна, як у російському чи українському і т.д., і т.п.).

Іншим варіантом цього, нетворчого, за сутністю, метода роботи, був розподіл виразних засобів між героями та масою. Перші ставились на "чистій класиці", другі виконували народні танці" [6; 19]. Подібні тенденції спостерігались й в українському балеті, однак вони, не витримавши випробування часом, зникли з репертуару.

Розмірковуючи над національними особливостями "Пана Каньовського", М. Ельяш дивувався поетичності деяких епізодів цієї вистави: "Весняне свято. Від плавних, ліричних просвітлених веснянок, ажурних за малюнком, віє повіддям, ароматом полів, раннім багатозвіттям. Танцівниці плетуть вигадливі узорі, що кінець кінцем зливаються в коло-вінок, у центрі якого – всезагальна улюблениця Любина. Але тут обривається лірична нота, обривається природно, як у житті. Починається весела гра-танець у зайчика" [7; 23].

Взагалі українському народному танцю не властиве виконання на пальцях, проте в балетному спектаклі конче необхідно було поставити дівчину на пальці, щоб наблизити лексику народного танцю до класичної і в той же час показати високу культуру української хореографії, яка ніяк не нижча за російську, французьку чи англійську.

Разом з тим танцювати на пальцях необхідно було ще й тому, щоб перший український балет зміг увійти в класику.

Своєрідна національна танцювальна лексика допомогла В. Дуленко створити вражаючу постать мужньої й цнотливої Бондарівни. "Танець балерини, пройнятий струменем фольклорних джерел, хвилював своєрідною щирістю й задушевністю, а руки талановитої артистки, легкі й наче прозорі, у наспівній пластиці яких бриніла замріяність українських хороводів, "співали" задумливо й піднесено", - зазначає Ю. Станішевський, акцентуючи увагу на зв'язку поезики танцю головної героїні балету з народними жіночими хороводами [4; 83].

"Верховинець вимагав, - за словами О. Соболя, - щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб всюди зберігався національний колорит, бо інакше не здійсниться українська постановка...

Верховинець домагався, щоб костюми були якомога ближчими до оригіналу, бо від них залежить вірне виконання танцювальних рухів.

В українському вбранні, з його важкою шерстяною плахтою дівчина не може високо піднімати ноги. Костюм їй не дозволить цього робити. Але ж від класики теж нікуди не подінешся – без виконання арабесок в ній не обійтись!

Тому пішли на компроміс: пошили для солісток костюми традиційного крою, але вкрай полегшеної фактури. В таких костюмах жінки робили арабески, але не дуже високо, не на 90° як звичайно, а на 45°, зберігаючи при цьому головні вимоги до українського фольклору щодо положення рук, корпусу та відношення одне до одного" [2; 29 - 30]. В. Верховинець, розуміючи специфіку балетного мистецтва, виступав за максимальне наближення в манері виконання до фольклорних першоджерел.

Як у музиці, так і в хореографії художньою домінантою балету стали дивертисментні сцени, засновані на українських народних танцювальних мотивах. У третій картині "Весною грім" творчо переосмислено виражальні можливості українських веснянок. Балетмейстер у хореографічному трактуванні сцени вийшов за межі веснянкових дівочих хороводів і створив танці різного змісту й складу: ліричні, жартівливі ("Гра в зайчика"), використав окремі частини ("Зелений шум", "Молода") як основу дуетів Любини і Яроша.

Отже, незважаючи на прямі музичні цитування дівочих фольклорних творів (веснянок-танків), балетмейстер не ввів до хореографічної палітри "Пана Каньовського" дівочі хороводи.

Жіночі танці, безумовно, не є основними в балеті, чий жанр визначається як "героїчний", оскільки тогочасні тенденції втілення хореографічними засобами розгорнутих панорам народної боротьби, повстань, революцій, вимагали від балетмейстерів акцентування саме на масових дієвих сценах.

Після великого успіху "Пана Каньовського", який мав би викликати появу нових національних балетних вистав, чимало років театри не поповнювали репертуар українськими балетами. Проте народний танець у різноманітних формах проникав на сцену в оперних виставах, зокрема, у "Запорожці за Дунаєм", "Наталці Полтавці", "Тарасі Бульбі".

26 серпня 1940 року в Києві відбулася прем'єра балету "Лілея", створеного за мотивами поезій Т. Шевченка сценаристом В. Чаговцем, композитором К. Данькевичем та балетмейстером Г. Березовою. Зміст сценарної основи склали образно-сюжетні мотиви цілого ряду творів Т. Шевченка, таких, як "Марина", "Княжна", "Причинна", "Відьма". "Невольник" ("Сліпий"), "Русалка" та інші. Поезія "Лілея", де зображено невинну дівчину-дитину, яка після своєї загибелі, спричиненої знущенням пана, перетворилась на чудову квітку, наклала відбиток не стільки на фабулу, як на загальну емоційну атмосферу спектаклю. Балет "Лілея" ніби відтворює еволюцію жіночого образу у творчості Т. Шевченка – від покірних Катерини ("Катерина") та Ганни ("Наймичка") до бунтівних, рішучих Оксани ("Слепая") та Марини ("Марина").

Хореографічну лексику балету побудовано на синтезі класичних та фольклорних елементів, що якнайкраще відповідало стилеві музичної партитури та дало можливість відтворити специфіку поезики Т. Шевченка.

Уже до лібрето ввійшли замальовки народних купальських ігор, фантастичних хороводів русалок. Г. Березова ввела в сценічне вирішення "Лілеї" не тільки лексичні, а й структурно-композиційні прийоми українського народного хореографічного мистецтва. Поставивши українські дівочі хороводи

на пуанти, синтезувавши їх з елементами класичної хореографії, балетмейстер Г. Березова створила масштабну поліфонічну картину й різноманітні своїми ритмічними й емоційними барвами танці русалок. Ряд номерів танцювальної сюїти русалок побудовано на тих самих темах, що й купальські хороводи з першої частини [3; 142]. Отже, дівочі хороводи святкової купальської ночі стали основою для створення хореографічної палітри танцю русалок.

Елементи народного танцю неначе пройняли всю хореографію вистави, надали класичним композиціям своєрідних пластичних інтонацій. У хореографії "Лілеї" сам синтез народного й класичного танцю став більш органічним і глибинним, ніж у "Пані Каньовському", форми й особливості класичних варіацій, дуетів та ансамблів гармонійно злилися з композиційними ознаками й стилістикою сольного, парного й масового українського народного танцю.

"Лілея" стала своєрідним прикладом наслідування для багатьох наступних авторів, що намагались в подібній образній системі вирішити інші твори.

Отже, можна говорити про створення в першій половині ХХ століття своєрідного феномену українського балетного театру – жіночого танцю в балетах на національні теми, зі своєрідною лексикою, принципами композиційної побудови як окремих жіночих партій, так і масових номерів та сцен.

Список використаних джерел:

1. Верховинець, В. М. Теорія українського народного танцю [Текст] / Василь Миколайович Верховинець. – К.: Музична Україна, 1990. – 152 с.
2. Верховинець, Я. В. М. Верховинець: Нарис про життя і творчість [Текст] / Ярослав Верховинець // Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К.: Музична Україна, 1990. – С. 13 – 35.
3. Загайкевич, М. П. Драматургія балету [Текст] / Марія Петрівна Загайкевич. – К.: Наукова думка, 1978. – 258 с.
4. Станішевський, Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії [Текст] / Юрій Олександрович Станішевський. – К., 2003. – 438 с.
5. Станішевський, Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність [Текст] / Юрій Олександрович Станішевський. – К.: Музична Україна, 2002. – 736 с.
6. Шумилова, Э. Национальное своеобразие балета [Текст] / Э. Шумилова. – М.: Знание, 1976. – 47 с.
7. Эльяш, Н. Балет народов СССР [Текст] / Николай Эльяш. – М.: Знание, 1977. – 167 с.

А.Г. МИХАЙЛИК,

кандидат педагогічних наук, професор,
м. Миколаїв

КУЛЬТУРА ВІЛЬНОГО ЧАСУ ЯК ВАЖЛИВА УМОВА ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

У кожної людини є свій життєвий шлях, соціальний простір, який розпочинається і закінчується в часі. У часі існують держави, культури і цивілізації. Людська історія – це історія часу. За рамками часу люди, тварини і рослини існувати не можуть. Час складає головну умову існування ноосфери, енергетичну базу культури. У різні епохи люди намагались розгадати сутність часу, його функції та місце серед таких глобальних явищ як природа, культура і людина.

Стосовно людини час визначає тривалість її життя. Людина народжується, живе і помирає в часі, але час не тільки окреслює тривалість людського віку. Він виконує функцію планування, організації та стимулювання людської діяльності. Людина залежить від часу не менше ніж від природи та культури. У часі людина створює і використовує цінності культури, формується як особистість.

Існують тісні зв'язки між культурою та часом. Культура завжди залежала від часу. У часі вона зароджувалась, функціонувала та занепадала. Час «замовляв» культурі ті чи інші цінності, архітектуру, літературу, мистецькі стилі, технології, які б відповідали вимогам часу. А з іншого боку, сприйняття часу, його ритми і використання залежали від культури особистості та суспільства. Культура наповнює час змістом, олюднює його, виробляє засоби фіксації часу, навчає людей цінувати час.

Можна стверджувати, що природа, культура і час – це природно-соціальна система, яка забезпечує існування людини і культури.

З погляду науки соціальний час розподіляється на робочий, соціально-побутовий та вільний. Вільний час має в собі час, який називають дозвіллям.

У наш час соціологи часто звертаються до вивчення ролі дозвілля в житті людей, до в'яснення різниці між вільним часом і дозвіллям. Таке питання має не тільки теоретичне значення, але і практичне, особливо, коли мова йде про регулювання вільного часу.

Сутність часу полягає в тому, що час – це володар не тільки по відношенню до людини, але і до існування нашої планети, природи і взагалі до життя. Час поділяється на фізичний і соціальний. Фізичний час – це астрономічний час руху планет, час обертання Землі, час виникнення і існування природних видів.

Соціальний час сприймається як послідовна зміна явищ, подій, поколінь людства. На своєму досвіді люди знають, що час іде тільки уперед, він не має зворотного шляху. Він не зворотній і нестриманий. Нікому не вдалось його зупинити, або повернути назад. Все живе, в тому числі і людина, народжується, живе і помирає в часі. У людей часто виникало бажання підкорити час, призупинити старіння, перемогти смерть, використати час для своїх потреб. Такі старання були марними. Час ніколи не піддавався людині, скоріше навпаки – людина, кожен її крок відбувалися в часі. Вона народжувалась в часі, в часі проходило її дитинство, в часі вона жила, працювала і в часі йшла в інший світ. Люди поділяли соціальний час на час дитинства, юності, навчання, дорослості, час старіння. Частина соціального часу виділялась на діяльність у сфері дозвілля. В кінцевому варіанті успішність людського життя завжди залежала від того, як сприймається час, оцінюється і якою діяльністю наповнюється. Час, витрачений на користь, завжди буде приносити добрі результати і навпаки.

В історії культури різних епох багато дискутували про сутність часу, і такі дискусії продовжуються до сих пір. Інтерес викликають такі питання:

- час є об'єктивним явищем чи конструкцією людей;
- має час єдину систему виміру чи багато, чи в різні епохи існувало багато часових систем;
- чи можливо «накопичувати» час, створювати його запас для подальшого використання, чи час втрачається безповоротно;
- як різняться між собою фізичний, астрономічний, історичний, культурний і особистий час?

Велику наукову увагу вільному часу в «Капіталі» приділяв К. Маркс, вважав його істинним багатством. Він підкреслював: «Вільний час є велике багатство: зокрема для вживання продуктів, зокрема для вільної діяльності». К. Маркс чітко вказує на призначення вільного часу. Вільний час залишається вільним для задоволень, для дозвілля, в результаті чого відкривається простір для вільної діяльності і розвитку.

На превеликий жаль, люди ще не відносяться до вільного часу як до істинного багатства. Негативних прикладів дуже багато. Вчені підраховали, що у деяких людей паління займає в житті 2–3 роки. Сучасна людина в рамках свого життя в сукупності має 20–25 років вільного часу. Така кількість часу дійсно складає велике багатство. Якщо його розумно використати для свого розвитку, творчості, засвоєння цінностей, культури, то він перетвориться на багатство.

Соціальний час по відношенню до людини має такі розділи: робочий час, комунально-побутовий, фізіологічний час, вільний час і дозвілля.

Функції вільного часу:

- споживання матеріальних і духовних цінностей;
- відновлення фізичних і духовних сил, на усунення стресового стану, переключення людської психіки на інші види діяльності;
- підвищення кваліфікації, заняття раціоналізаторством;

- виховання дітей, догляд за ними;
- дозвілля.

Різниця між вільним часом і дозвіллям така, що вільний час перетворюється в дозвілля лише в тому випадку, коли він використовується людиною для вільних видів діяльності. Якщо цього не відбувається, то вільний час просто пропадає. Виходячи з цього, неможливо ставити знак рівності між вільним часом і дозвіллям. Вільний час – це лише часовий простір, який може стати при прагненнях людини дозвіллям, а може і не стати таким. Щоб вільний час перетворювався на дозвілля необхідно навчати людей його цінувати і зберігати, як суспільне та індивідуальне багатство. У минулі часи народна педагогіка допомагала молодим людям включатись в проведення обрядів, ритуалів, релігійних і народних свят, які відбувались у вільний час. Таким чином вільний час заповнювався соціально значимою діяльністю.

Багато людей не бачать різниці в термінах «вільний час» і «дозвілля».

Що ж таке дозвілля? Дозвілля – це вільний час, в рамках якого людина добровільно вибирає для себе види культурних занять, які відповідають її інтересам, здібностям. Дозвілля є діяльність в період вільного часу, яка позбавлена матеріальної зацікавленості, воно дається людині безкоштовно. У науковій літературі існують різні підходи щодо визначення видів дозвілля. Так Г.Г. Волощенко в авторефераті докторської дисертації «Досуг как явление культуры: генезис и развитие» розділяє дозвілля на три частини: «праздное», «высокий досуг» і «высший досуг».

Л.И. Михайлова у роботі «Соціологія культури» характеризує дозвілля як спілкування, простий відпочинок, прогулянки, зняття психологічної напруги, розваги і т. ін. В даному разі Михайлова розглядає зміст дозвілля як нескладні заняття, які направлені на відпочинок і відновлення людських сил. Серйозні і більш складні культурні заняття вона виносить за рамки дозвілля, називає такі заняття більш високою діяльністю. Це сукупність занять, в процесі якої відбувається удосконалення і розвиток особистості. До таких занять Михайлова відносить творчість, навчання, самоосвіту, заняття фізкультурою. Це також любительські заняття різними ремеслами, виховання дітей, яке виходить за рамки обов'язкового догляду.

Канадський дослідник Р.А. Стеббінс розділяє дозвілля на «серйозне» і «випадкове». На його думку, серйозне дозвілля – це самореалізація, духовне зростання, відродження і оновлення особистості. **Серйозне** дозвілля відрізняється унікальним духом групової діяльності соціального світу. **Випадкове** дозвілля характеризується короткочасною діяльністю, яке не потребує навчання. До випадкового дозвілля відносять прогулянки, легкі бесіди, посиділки, азартні ігри та інше

На наш погляд, найбільш вдало аргументує різні рівні дозвілля Е. В. Соколов. До першого рівня він відносить відпочинок, який слідує після праці. В період відпочинку людина ліквідує фізичну втому, відволікається від службових обов'язків, від робочого ритму. Це може бути просте сидіння або лежання на дивані, ігри з дітьми, прослуховування приємної легкої музики.

Більш високим рівнем дозвілля можуть бути розваги, більярд, шашки, шахи, спортивні ігри. Якщо потреба у відпочинку диктується зняттям фізичної втоми, то розваги покликані вернути людині емоційно-психічний стан. Особливо розваги потрібні людям, які монотонно працюють, мало рухаються, виконують одноманітні операції на роботі.

Третій рівень дозвілля – це освіта. Перші два рівні покликані завершити відновлення фізичних і розумових сил людини. Освіта визиває потребу в інформації, поповнення знань. До третього рівня можна віднести заняття у вечірніх школах, вузах, читання цікавих книг, самоосвіту, колекціонування, відвідування бібліотек, зустріч з цікавими людьми.

Четвертий рівень дозвілля – це творчість, творчість як самий високий вид духовних занять. Творчість як створення музики, живописних робіт, фоторобіт. До творчості можна віднести участь у ВІА, заняття танцями, технічною творчістю. Дослідники і психологи доказали, що людина, яка займається творчістю у вільний час, творчо відноситься і до своєї основної роботи.

П'ятий рівень дозвілля – це свято. Свята закріплюють важливі події, підсумовують наслідки виконання важливих робіт. Свято наповнює людину новою енергетикою, надає відчуття оновлення життя, підвищує психічний настрій та оптимізм.

Останній рівень – філософсько-поетичне дозвілля. На цьому рівні людина може писати вірші, виражати в них красу природи, красу квітів, приймати участь в дискусіях про місце людини у цьому світі, включатись у філософські бесіди.

Слід сказати про те, що чимала частина людей займається асоціальними видами дозвілля. Це гра в карти, паління, вживання алкоголю, різні ігри на гроші, компанії наркоманів. Такі види занять тринькають вільний час, заповнюють його шкідливими для суспільства і для здоров'я людини заняттями. З такими людьми потрібно проводити просвітницьку роботу, залучати до корисної культурної діяльності, підвищувати їх загальнокультурний рівень, розказувати про дуже негативний вплив таких занять на їх здоров'я.

Історія розвитку культури засвідчує той факт, що у всі історичні епохи люди наполегливо шукали можливостей «осідлати» час. Вони придумали годинники, календарі, розклади руху поїздів, літаків, придумали свята, при допомозі яких відмічають новий рік, ювілеї, релігійні свята і дати. Для дбайливого використання часу люди створили комп'ютери, мобільні телефони та інші електронні засоби. Можна говорити про цілу систему фіксації часу, яка організує людей, допомагає їм планувати важливі роботи, поїздки, дні народження і таке інше.

Високу оцінку використання вільного часу залишив східний мудрець Омар Хаям. За його словами існують «два наймудріших вчителя: життя і час. З одного боку, життя показує, як потрібно цінувати час, а час – як потрібно цінувати життя».

Список використаних джерел:

1. Иконникова, С.Н. Диалог о культуре [Текст] / С.Н. Иконникова. – Л., Лениздат, 1987 – гл. VI
2. Трегубов, Б.А. Свободное время молодежи. Сущность, типология, управление [Текст] / Б.А. Трегубова. – СПб: Издательство С-Петербургского университета, 1991 г.
3. Стеббинс, Р.А. Свободное время: к оптимальному стилю досуга (взгляд из Канады) [Текст] / Р.А. Стеббинс // Социологические исследования – 2000. - № 7. – С. 64-67
4. Теория культуры [Текст]: учебное пособие / Под. ред. С.Н. Иконниковой, В.П.Большакова. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с.
5. Культурологія [Текст]: навчальний посібник / За ред. В.М. Пічі. – Львів, 2008.
6. Волощенко, Г.Г. Досуг как явление культуры: генезис и развитие [Текст]: Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. докт. культурологии / Г.Г., Волощенко. – Омск, 2006.

В. Л. МОЗГОВИЙ,

доктор педагогічних наук, доцент
кафедри культурно-дозвіллевої
діяльності ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВЗАЄМОДІЇ СУБ'ЄКТІВ МИСТЕЦЬКОГО ЗАХОДУ

Аналізуючи мистецький захід як форму навчальної діяльності, слід звернути увагу на важливість урахування культурологічних основ вибудови/режисури взаємодії її суб'єктів – майстра (наставника) курсу та студентів. Однією із основних проблем підготовки майбутніх фахівців культурно-дозвіллевої діяльності є створення відповідного творчого тандему в якому майстерність викладача мотивуватиме студентів до опанування азами професії, його творчі ідеї та проекти знаходитимуть підтримку та будуть формувати навчальне середовище. Беззаперечним фактором такої взаємодії є особистісна професійна готовність майстра курсу до відповідної роботи. Розуміти психологію студентської аудиторії, бачити їх захоплення, сприймати ініціативу – усе це ставить перед викладачем безліч різнопланових завдань, що потребують постійного вирішення у межах освітнього процесу. І мистецький захід, як форма педагогічної взаємодії, за рахунок значущості культурологічного компоненту може сприяти їх успішному вирішенню.

Більшість навчального часу викладач і студенти проводять у навчальних аудиторіях (це здебільшого не стосується організації навчальних занять із мистецьких дисциплін). Педагогічна взаємодія формується у суб'єктній позиції «викладач↔студент». Проте, коли викладач і студент одночасно виходять на сцену у межах підготовки та проведення мистецького заходу суб'єкті позиції отримують спільну мистецьку прибудову «актор», і в подальшій взаємодії вони вже мають наступну форму – «актор-викладач↔актор-студент». Саме на цьому етапі великої значущості набуває культурологічна основа професіоналізму наставника та здатність осмислення студентами цієї складової у їх професійному ставленні. Непоодинокими є випадки коли заради дешевого авторитету викладачі йдуть на поступки студентам у плані репрезентації низькоякісного культурного продукту, мотивуючи це цінністю їх авторства

щодо мистецького продукту. Такі експерименти дуже рідко сприяють саме професійному росту майбутніх фахівців. Для більш переконливої позиції щодо доцільності використання певного матеріалу у мистецькому заході, його ефективності потрібна дійсно обґрунтована, переконлива культурологічна основа, а саме: яскраві приклади результативності матеріалу або номеру; власна інтерпретація (виконання номеру майстром курсу); майстерність організації підготовчої роботи на номером; культурна, естетична цінність мистецького продукту; обґрунтування його оригінальності саме у виконанні цих студентів.

Таким чином, узагальнюючи викладену вище позицію, можемо зазначити, що культурологічна основа є важливим компонентом особистісно-професійного розвитку усіх суб'єктів мистецького заходу і в межах підготовки фахівців культурно-дозвілєвої діяльності повинна залишатися домінантою в організації відповідного освітнього процесу.

О.А. МУРЗА,

доцент кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Нежданової
м. Одеса

ГАСТРОЛИ В.В.АНДРЕЕВА 1912-1913 ГОДОВ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ БАЛАЛАЕЧНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ

Академическое народно-инструментальное искусство – уникальная разновидность мировой культуры. Усовершенствование в России В.Андреевым народных инструментов в конце XIX века, создание на их основе нового типа оркестров (домро-балалаечных) и его выход на академическую сцену привело к возникновению самобытного вида искусства.

Трудно переоценить вклад в мировую музыкальную культуру страстного пропагандиста народной музыки В. В. Андреева. Гастроли его балалаечного любительского кружка, а позже, Великорусского оркестра оказывали настолько сильное воздействие, что коллективы такого типа появлялись практически везде, где побывал В. В. Андреев. Благодаря самоотверженной деятельности этого человека народные инструменты стали популярны не только в России, но и получили широкую известность в Европе и Америке.

Одно из первых упоминаний бытования балалайки на территории Украины относятся к середине XVIII века. В книге историка А. Апостоловой «Запорожье, страна и народ» мы находим главу из «Управления войска Запорожского» – ... «Вся ночь прошла в криках и песнях, славивших подвиги, – и взошедший месяц долго еще видел толпы музыкантов, проходивших по улицам с бандурами, торбанами, круглыми балалайками...»

Самым распространенным фактом бытования балалаек с круглым корпусом в Украине можно найти в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» в описании образа Собакевича: — ...Лицо Собакевича круглое, как молдавские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные, легкие балалайки, красу и потеху молодцеватого, двадцатилетнего парубка...». Как известно, поэма была написана в период 1830 – 1840 года.

В конце XIX, начале XX века в России и Украине очень бурно развивалось любительское исполнительство на народных инструментах. В музыкальных магазинах продавались многочисленные народные инструменты, в том числе и балалайки. В 1906 году в Киеве, например, было продано 930 балалаек. В этом показателе Киев превзошел лишь Петербург.

В Украине в периодике того времени можно найти сведения о солистах-балалаечниках, кружках балалаечников и оркестрах народных инструментов различных составов. В газетах Харькова есть сведения о выступлениях групп

балалаечниц и балалаечников из Петербурга и Москвы под руководством В.Е. Темкина-Бульбы и концертной балалаечной капеллы Бершадского. Конечно, репертуар и художественный уровень этих концертов был низкий и музыкальные критики тех дней в газетах помещали разгромную критику как звучания инструментов, так и программ с низким художественным вкусом.

Однако были и инструменталисты, которые покоряли публику культурой звучания, виртуозностью и подбором хорошего репертуара. В Харькове на то время мы находим сведения о балалаечнике-солисте Бобкине. В 1898 году он принимает участие в концертах харьковского музыкального кружка, будучи студентом университета, и его мастерством публика восторгается.

Среди первых балалаечных кружков Харькова пресса отмечала мастерство оркестра балалаечников 1-ой мужской гимназии, созданного в 1900 г. и оркестра училища слепых, основанный в 1904 году. Последний оркестр из перечисленных исполнял произведения своего руководителя – Погорелова.

В 1899 году в харьковском университете создается кружок балалаечников. В декабре этого года в харьковских газетах “Южный край” (№6505) и “Харьковские губернские ведомости” (№317) появляются сообщения Комитета «Общества содействия всем студентам харьковского университета, которые требуют помощи» о благотворительных концертах в Драматическом и Оперном театрах Харькова, в программе которых указаны два университетские коллективы – хор под руководством выдающегося регента Туроверова и «хор любителей на балалайках», или «кружок балалаечников».

Осенью 1899 года начинает свою деятельность оркестр балалаечников при Харьковском уездном училище. В 1900 году в прессе была напечатана статья, посвященная этому коллективу. Как свидетельствует автор, оркестр был составлен из 17 исполнителей, а инструменты, на которых они играли, были разного размера. Обращая внимание на мастерство исполнителей в статье отмечено, что оркестр сыгран замечательно. Руководил этим коллективом дирижер, композитор, и культурно-общественный деятель В. И. Катанский (1859 – 1911) – опытный музыкант с образованием, имеющий две специальности (теория музыки, специалист по классу трубы). Выходцем из оркестра В. Катанского был и самый известный в Харькове балалаечник того времени – А. Ленец.

В 1905–1907 годах В. Андреев разослал в музыкальные магазины России и Украины анкеты, чтобы проследить за популярностью народно-инструментального исполнительства. Харьковский профессор Бортник отмечал, что по результатам анкеты, в тот период, в городах (Киеве, Полтаве, Харькове, Одессе и Нежине) было продано свыше 10000 балалаек и домр. За тот же промежуток времени в 11 городах центральной России (по определению Андреева, регион бытования фольклорных прототипов) реализовано 7897 щипковых инструментов.

В 1905 г. в Одессе был издан так называемый «Самый новейший самоучитель для шестиструнной и трехструнной балалайки по цифровой системе

с приложением 20 русских песен». Автор А. В. Поляков. Это был на тот период времени один из первых методических пособий.

Развитие инструментария и первые методические разработки (самоучители) в дальнейшем очень повлияли на развитие исполнительства и балалаечного искусства в целом.

В 1907–1908 годах появились домро-балалаечные любительские кружки. Среди них – коллективы под руководством П.А. Гапона, Г.В. Черножукова, И. Климова, а также первые профессиональные исполнители балалаечники – И.А. Задорин, А.В. Щербо, М. А. Богданов, А. Ленец. А. Ленец впоследствии стал одним из самых именитых балалаечников. Он также был автором ряда обработок для балалайки и инструментовок для оркестра.

Впоследствии, благодаря хлопотам В. Андреева, все обработки А. Ленеца для балалайки, а также оркестра народных инструментов были изданы в России. Многие произведения А. Ленеца исполнялись “Великорусским оркестром” В. Андреева, а фантазия на тему украинской народной песни “Реве та стогне Дніпр широкий” прочно вошла в репертуар оркестра. Впоследствии, и сам А. Ленец стал его участником.

Активную переписку с Андреевым вели А. Ленец, Г. Хоткевич (известный бандурист), В. Комаренко, В. Бабенко (руководитель оркестра кременчугского народного училища). Благодаря этому общению харьковскому оркестру «Просветительский досуг» были высланы партитуры из библиотеки Андреева в оркестровке Н. Фомина “Как во городе царица”, “По ельничку”, “Ай, все кумушки домой”; переложения произведений композиторов-классиков Э.Грига – “Albumblatt” и П.Чайковского – “В церкви”.

В 1912 году, во время гастролей «Великорусского оркестра» в Харькове состоялась личная встреча В. Комаренко с В. Андреевым. Василий Васильевич выразил свое искреннее удовольствие тем, что в Харькове во многих учебных заведениях существуют оркестры народных инструментов и жители города проявляют заинтересованность музыкальной культурой. В. Андреев посетил репетицию оркестра Общества «Просветительский досуг» и выразил оркестрантам благодарность за исполнение вальса «Бабочка» и фантазии по мотивам оперы «Руслан и Людмила» Н. Глинки. После отъезда В. Андреева Комаренко продолжает с ним общение, в результате которого получает свидетельство, где В. Андреев рекомендует харьковчанина, как знатока игры на народных инструментах.

В 1920 году организовал домро-балалаечный оркестр, который стал первым профессиональным оркестром народных инструментов в Украине. В этом же году политотдел украинской армии присвоил В. А. Комаренко почетное звание профессор за широкую концертную деятельность. Дальнейшие творческие достижения В. Комаренко заслуживают более глубокого изложения. С уверенностью можно сказать, что его вклад в народно-инструментальное искусство начала и середины XX века в Украине очень весомый.

Среди других оркестров, бытовавших в 1912–1913 г. в Украине, нужно обозначить ученический оркестр народных инструментов при железнодорожном училище города Раздельная Херсонской губернии и Кременчугском оркестре народных инструментов (рук. В.Н. Бабенко). В Одесских газетах того времени есть статья, в которой указывался факт встречи В. Андреева с руководителем оркестра из г. Раздельная. Во время гастролей В. Андрееву предложили послушать этот оркестр и он высказал коллективу весьма лестные отзывы.

Большую роль в формировании народно-инструментального искусства Украины сыграл также оркестр под управлением Манилова в г. Николаеве.

Как мы видим, параллельно с развитием народно-инструментального жанра в России, в Украине этот пласт музыкальной культуры также развивается, имея свои особенности.

Безусловно огромным толчком в развитии балалаечного и ансамблево-оркестрового искусства Украины стали гастроли Андреева. Еще до создания Великорусского оркестра Андреевский кружок любителей на балалайках побывал с концертом в Харькове.

О гастролях в Украине Великорусского оркестра известно очень мало. Как нам известно, гастроли Андреевского оркестра в Украине датировались 1912–1913 годами.

В 1912 году это были города: Сумы – 7 ноября, Харьков – 8 ноября, Екатеринослав (Днепропетровск) – 10 ноября, Полтава – 12 ноября, Кременчуг – 13 ноября, Елизаветград (Кировоград) – 14 ноября, Кишинев – 16 ноября, Одесса – 17 ноября, Киев – 19 ноября. В 1913 году: Харьков – 1 ноября, Полтава – 2 ноября, Кременчуг – 3 ноября, Кишинев – 6 ноября, Житомир – 9 ноября, Киев 10 ноября, Елизаветград (Кировоград) – 30 ноября.

В то время информацию и критику о концертах публиковали только в газетах и то, довольно ограниченно. Данные собрать было очень сложно потому, что большая часть архивов не сохранилась до наших дней.

Концерты «Великорусского оркестра» проводились в самых престижных залах. Коллективу приходилось выступать перед искушенной публикой, наравне с такими известнейшими музыкантами, как Е. Изай, Я. Хейфец, Л. Ауэр, С. Рахманиновым, А. Рубинштейном, Л. Собиновым и др.

Конечно, было понятно, что оркестр В. Андреева, только зародившись, начиная свое профессиональное формирование, не имея по сути, исполнительских традиций, серьезного академического репертуара не мог претендовать на высокие художественные задачи.

Музыкальное газетное издание того времени «Русская музыкальная газета» изобиловала очень резкой критикой в адрес выступлений оркестра и самого Андреева, но несмотря на это Василий Андреев настойчиво шел к своей цели, преодолевая все препятствия и веря в то, что народные инструменты рано или поздно станут в один ряд с академическими инструментами.

Концерты «Великорусского оркестра» в Харькове имели большое значение для местных музыкантов. В письме к В.Андрееву В. Комаренко

отмечал, что «российский деятель дал харьковским любителям толчок к дальнейшей деятельности и изменил отношение общественности к балалайке».

Подводя итог, можно проследить за тем, как существенно повлияла деятельность В.В. Андреева и его гастролы 1912–1913 г. на развитие народно-инструментального жанра в Украине, где это искусство не только адаптировалось, но и в процессе становления выкристаллизовало новые региональные факторы, которые способствовали развитию народного исполнительства академического уровня.

Список использованной литературы:

1. Лошков, Ю.І. Володимир Андрійович Комаренко [Текст]: монографія / Юрій Іванович Лошков – Х.: Харк. академія культури, 2002. – 113 с.
2. Бортник, Е. А. Струнный инструментарий Слобожанской Украины в прошлом и современном. Музична Харківщина [Текст]: збірник наукових праць / Відпов. П. П. Калашник – Харків, 1992. – 304 с.
3. Пересада, А. И. Справочник балалаечника [Текст]: справочник / Анатолий Иванович Пересада – М.: Советский композитор, 1977. – 224 с.
4. Пересада, А. Энциклопедия балалаечника [Текст]: энциклопедия / Анатолий Иванович Пересада – Краснодар, 2008. 148 с.
5. Русская музыкальная газета [Текст]: еженед. изд. с ил. / Ред.-изд. Н. Финдейзен. – Петроград, 1894–1917.
6. Одесские новости [Текст]: ежедн. литер., комм. и справочная русск. изд. – Одесса, 1884–1920.
7. Русская речь [Текст]: ежед. изд./ Ред.-изд. В. Дашкевич-Чайковский; М. Лебедев; П. Слюсаревский. – Одесса, 1905–1917.
8. Южный край [Текст]: ежед. изд./ Ред.-изд. А. А. Иозефович, А. Н. Стоянов, И. А. Воронежский – Харьков, 1880 – 1918.
9. Харьковские губернские ведомости [Текст]: ежед. изд./ Ред.-изд. А. Градовский; А. Вязигин – Харьков, 1838-1915.
10. Южная копейка [Текст]: ежед. изд./ Ред.-изд. Н.Л. Доскач, Н.О. Смольянинов, Б. М. Киселев – Киев, 1910-1916.
11. Дивертисмент [Текст]: ежемес. журнал / Ред.-изд. Ред.-изд. Ф. Н. Кубчишен; с № 7 1909 Б. А. Бродский – Одесса, 1907—1916.
12. Коннов, А. Оркестр имени Андреева [Текст] / А. Коннов. – Ленинград, 1987. – 159 с.

Ю.В. ОДРОБІНСЬКИЙ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри дизайну
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНОГО НАДБАННЯ КАФЕДРИ ДИЗАЙНУ ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ.

Кафедру дизайну було утворено в 2005 році, що було зумовлене необхідністю розвивати сучасні напрямки дизайну на території Півдня України, вивчати студентів різним творчим спеціальностям.

Кафедра дизайну входить до складу факультету мистецтв Відокремленого підрозділу «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв» і здійснює підготовку студентів за чотирма напрямками освітньо-кваліфікаційних рівнів: бакалавр, спеціаліст. Професійна підготовка спеціалістів та бакалаврів «дизайну» базується на розроблених програмах вищої школи Міністерства освіти і науки України, прогнозуванні та інновацій в різних сферах дизайну, використовуючи досвід відомих майстрів дизайну.

Висока професійність науково-педагогічного складу кафедри є гарантом підготовки фахівців вищої кваліфікації – творчих, неординарно-мислячих, націлених на майбутнє, здатних працювати на підприємствах, установах, організаціях різних форм власності і підпорядкування, у вищих навчальних закладах і у науково-дослідних установах та гарантом адаптації кафедри до сучасних потреб та вимог суспільства у сфері дизайну, інтеграції її у складі університету в європейський і світовий освітній й науковий простір, розвиток партнерських відносин із спорідненими кафедрами вищих навчальних закладів України.

Основною темою стратегічного науково-методичного дослідження кафедри є «Дизайн: теорія, практика в умовах кроскультурних взаємодій на Півдні України». Це широке багатогранне дослідження сконцентроване на різних сферах дизайну від давніх часів до сучасності, зберігаючи, розвиваючи та відроджуючи культурно-мистецьку спадщину різних культур та етносів, які існували та розвивались на українських землях, і насамперед на території Півдня України. Однією із найважливіших ланок цього дослідження є також практичні авторські доробки викладачів кафедри, що базуються на багаторічному творчому досвіді та проведенні експериментальних пошуків в процесі проектування, моделювання та виготовлення різноманітних об'єктів, предметів та виробів.

Історія формування кафедри дизайну була поетапним та увібрало в себе багатозаровий пласт різних унікальних художніх напрямків, які розвивались у

різні роки в Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв. Першою у 1993 році, була відкрита кафедра декоративно-прикладного мистецтва, в 2001 році – кафедра реставрації та графічного дизайну, в 2009 – кафедра дизайну одягу. Усі вони зіграли величезну роль у процесі сучасної науково-методичної роботи кафедри дизайну.

Кафедра декоративно-прикладного мистецтва мала потужну «школу» різних художніх напрямків: обробка тканини, обробка деревини, кераміка. На кафедрі працювали відомі талановиті майстри, художники, дизайнери Півдня України, як мали багаторічний досвід та визнання: Заслужені майстри народної творчості, професор Зайцев Є. П., Базилевська-Барташевич Т.М., Заслужені діячі мистецтв України, професор Єнтіс Л.С., професор Черкесова І.Г., Іваницька Л. І., модельєр-технолог Лащенко Л.І., Заслужений художник України Макушин Ю.А., скульптор Ковальчук А.М., монументаліст Смаглюк Л.М., дизайнер Грунський О.Є., викладачі, Гісса. Н.Є., О.В. Нагорна, Тюпо С.Б., Капля В.Л., Корінь Т., Мироненко Г., кандидати мистецтвознавства Росляков С.М., кандидат педагогічних наук Сопільняк М.М. та багато інших.

Основною метою кафедри було відродження декоративно-прикладного мистецтва Півдня України та створення сучасного південноукраїнського стилю, який би поєднав у собі історичні, етнічні та культурні особливості краю. У великій кількості були розроблені та виконані різноманітні вироби в матеріалі: гобелени, килими, рушники, костюми, вироби з дерева та кераміки. Вони були створені на основі дослідження викладачами і студентами різних культур та технік. Це стало міцним поштовхом відродження та збереження традицій народного мистецтва південного регіону України та народження нової плеяди майстрів декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва.

Створення кафедри реставрації та графічного дизайну було своєчасним і важливим для розвитку сучасного образотворчого мистецтва Півдня України та поєднала в собі три напрямки: реставрацію живописних творів і іконопису, графічний дизайн та мистецтвознавство. Науково-педагогічний склад кафедри був сформований із відомих живописців, графіків, скульпторів, дизайнерів та реставраторів, більшість з яких входили до Миколаївської обласної організації Національної спілки художників України серед яких: Боляков Д.Л., Макушин Ю.А., Корнюков Ю.К., Лук'яненко С.В., Шевченко С.В., Кузьминих М.С. Пшенічнікова Т.А. та інші. Очолив кафедру Заслужений діяч мистецтв України Приходько Олег Костянтинович.

За його ініціативою студенти, разом із викладачами працювали на пленерах в с. Грушівка (Миколаївської обл.) і Криму. Практика реставраторів проходила в колекціях фондів Миколаївського обласного художнього музею ім. В.В. Верещагіна, де вони відроджували втрачені шедеври. Випускники кафедри: М.Боляков, А.Виштаченко, Т.Токіров, С.Дон, М.Плехов, К.Цюпка, Д.Савелюк, Т. Шмаленко організували творчу групу «Айванабугу», яка є сьогодні відомою у Миколаєві.

Після трансформації кафедри реставрації та графічного дизайну в кафедру дизайну, що поступово об'єднало чотири різних напрямки: Дизайн середовища,

графічний дизайн, дизайн одягу та зачіски, почався стрімкий розвиток й цих спеціальностей. З 2006 по 2013 роки кафедру очолювала доцент, кандидат мистецтвознавства Сапак Наталія Вікторівна.

Зараз науково-викладацький склад кафедри дизайну налічує п'ятнадцять викладачів, які є відомими, провідними та визнаними фахівцями сучасного мистецтва України у різних сферах професійної підготовки. Це художники-живописці, художники-графіки, дизайнери, майстри декоративно-прикладного мистецтва, мистецтвознавці, а також архітектор, скульптор-монументаліст, інженер-технолог та проєктувальник-практик одягу, спеціаліст ІТ-технологій та комп'ютерного проєктування, які сформували та продовжують розвивати культурно-мистецький осередок Півдня України з дизайну та декоративно-прикладного мистецтва. Більшість з них є одночасно й дослідниками мистецтва й художниками-практиками, формуючи тим самим ґрунтовну і якісну систему навчання студентів різних напрямів підготовки. Вони розробили та впроваджують в систему викладання дисциплін нові сучасні методики навчання та результати своїх власних досліджень.

Також важливо зазначити, що на кафедрі працюють викладачі чотирьох різних вікових категорій, що свідчить про стійкий потужний розвиток кафедри, про продовження традицій та досліджень, про взаємозв'язок поколінь. Тому слід окремо розглянути їхні досягнення у науковій та професійній діяльності.

Автор статі, Одробінський Юрій Владиславович – Завідувач кафедри дизайну з 2013 року, доцент, кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки художників України. Досліджую теми: «Сучасна дизайн-освіта», «Скіфо-сарматська кам'янорізна пластика України», «Меблеве мистецтво України XVI – середини XX ст.», «Мистецтво української геральдики». Основна наукова праця: монографія «Скіфо-сарматська кам'янорізна пластика українських земель» (2010 р.), основні наукові статі: «Варіації пластичних форм антропоморфних скіфських статуй VII-III ст. до н.е» (2006), «Видові особливості монументальної скульптури скіфо-сарматського періоду» (2007), «Трансформація образу “людини-воїна” в кам'яній пластиці скіфо-сарматського періоду у схематичний символ» (2008), «Концепція декоративності майстра народного дереворізьблення Євгена Зайцева» (2010), «Сучасний дизайн меблів в Україні: новації, перспективи, художні особливості» (2011), «Образно-змістова концепція герботворення сарматських царів Боспору» (2012) та інші.

Паралельно із науковою роботою також професійно займаюся практичною діяльністю за напрямками: пластичне дереворізьблення, живопис, реставрація меблів та створення сучасних меблевих форм в системі організації середовищного простору. Основні художні твори: «Спогади» (2003), «Тюльпановий сон» (2006), «Таємниці буття» (2007), «Осінній коктейль» (2008), «Шлях у вічність» (2008), «Мамина колискова» (2010), Лабіринти долі (2011) та інші.

Вагомий внесок у розвиток мистецької освіти Півдня України зробила професор, Заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук Єнтіс Любов Степанівна. На протязі багатьох років вона очолювала кафедру

декоративно-прикладного мистецтва, пізніше дизайну одягу. Любов Степанівна заснувала у Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв театр мод «Інтер-стиль», художню галерею «ІМЕНА», кафедру реставрації та графічного дизайну. Вона автор багатьох наукових та навчально-методичних робіт, зокрема: словник «Мистецтвознавчі терміни» (2001 р.), навчальний посібник «Мистецтво від А до Я» (2002 р.), монографія «Формування у підлітків художньо-творчих інтересів засобами декоративно-прикладного мистецтва» та інші. Сьогодні Любов Степанівна є куратором напрямку «Дизайн одягу».

Особливе значення в історії та розвитку декоративно-прикладного мистецтва та дизайн-освіти мають художні твори та науково-методичні дослідження професора, заслуженого діяча мистецтв України, члена Спілки дизайнерів України Черкесової Інни Григорівни. Її наукова робота пов'язана із дослідженням південноукраїнського стилю в різних сферах мистецтва від первісного до сучасного, дослідження сучасного дизайну та етнодизайну на Півдні України, дослідження декоративно-прикладного мистецтва Півдня України: традиції, сучасність, перспективи розвитку. Основні праці: Навчальний посібник «Кольорознавство. Колір у декоративно-прикладно-прикладному мистецтві й дизайні» (2008), наукові статі: «До питання удосконалення освітньо-навчального процесу спеціальності Дизайн-освіта 2009: сучасна концепція дизайн-освіти України» (2009), «Формування світоглядних засад та проблеми рисунку у аспекті адекватності», «Текстильні композиції як інспірація трансцендентних інтродукцій» (2009), «Значення інформаційно-естетичних якостей килимів у сучасному світі людини» (2010), «Поняття «етнодизайн», «протодизайн» и проблема их использования в лекционном материале по дисциплине «История дизайна»» (2010), «Креатив через синтез ручного и машинного труда. (К вопросу подготовки дизайнеров в Николаевском филиале КНУКіМ)», «Тенденції розвитку вітчизняного дизайну та дизайн-освіти у вимірах сучасності» (2012), «Теоретичні засади основ композиції у галузі графічного дизайну. Миколаївщина і північне Причорномор'я: історія і сучасність» (2014) та інші.

Крім наукових досліджень Інна Григорівна є провідним майстром декоративно-прикладного мистецтва в галузі: килимарство та є дизайнером графіки в сфері рукописного шрифту.

Сьогодні Інна Григорівна Черкесова є куратором напрямку «Графічний дизайн» та впроваджує футуро-орієнтовану модель підготовки вітчизняних фахівців графічного дизайну різних рівнів, опираючись на методики прогнозування у сфері графічної дизайнерської діяльності.

Багато років на кафедрі дизайну плідно працює доцент, кандидат мистецтвознавства, дослідник з історії та теорії мистецтва Півдня України Сапак Наталія Вікторівна. Основа її наукового дослідження - художнє життя Півдня України кінця ХІХ – початку ХХІ ст., що тісно переплітається із методичними розробками дисциплін в галузі образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, мистецтвознавства та дизайну які викладає Наталія

Вікторівна. Можна відокремити наукові статі: «Новітні художні течії в Мистецтві Півдня України початку ХХ ст.» (2010), «Тенденції розвитку меморіальної пластики Півдня України ХІХ – початку ХХ ст. на прикладі некрополю міста Миколаєва» (2011), «Деякі аспекти розвитку художнього металу ХІХ – початку ХХ століття на прикладі архітектури міста Миколаєва» (2011), «Становлення дизайн освіти в Миколаєві. Історія і сучасність (2011), «До питання становлення Миколаївської організації Національної спілки художників України» (2013) та інші.

Вагомий внесок у формування основ академічної школи рисунку на Півдні України зробив Народний художник України, скульптор-монументаліст, член Національної спілки художників України, доцент Макушин Юрій Андрійович. Він є автором багатьох відомих творів: Монумент «Сталевий солдат» на кургані Слави (1975), Монументально-декоративна композиція «Прометей» (1975) Пам'ятник О.С.Пушкіну (1988), Пам'ятник працівникам міліції (1978), Пам'ятник Т.Г. Шевченко (2000), створив величезну кількість бюстів видатним діячам м. Миколаєва, та інші. Крім практичної діяльності Юрій Андрійович розробив власну методику викладання основ рисунку та спец рисунку. Основні наукові праці: навчальний посібник «Рисунок і час» (2004) та «Рисунок у просторі і часі» (2002, 2008), статі: «Філософські теорії про мистецтво і світогляд митців» (2010), «З методики роботи над рисунком людської фігури» (2010), «Рисунок як культурологічне явище» (2011). Сьогодні викладає дисципліни: Монументальні декоративні засоби в дизайні середовища, рисунок та спецрисунок.

Живопис – це складна система формоутворюючих впливів та взаємодій тону, кольору, простору та композиції, а отже потребує знання різних технік та експериментального пошуку. Дослідженням у цьому виді образотворчого мистецтва займається доцент, кандидат педагогічних наук, живописець Сопільняк Микола Миколайович. Він є також й науковцем й професійним художником. Основі теми дослідження: «Декоративний живопис як основа експериментального пошуку складної колористичної композиції та його вплив на формування творчого мислення у художників – дизайнерів» і «Педагогічні основи організації дозвілевої діяльності творчої майстерні студентів вищих мистецьких навчальних закладів (Рисунок. Живопис)».

Особливо важливу роль на кафедрі дизайну виконує професійний художник-графік, член національної спілки художників України Корнюков Юрій Костянтинівич. Він закінчив український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (м. Львів), вільно володіє усіма видами станкової графіки та різними комп'ютерними графічними редакторами Adode Photoshop, Adobe Photoshop Lightroom, Adobe Illustrator, Corel Draw та інші. Основна тема дослідження: «Фотомистецтво та роль фотографії в професійній підготовці графічних дизайнерів». Його найвідоміші твори: «Цей дивний будинок» (1997). «Фундаментальна іронія 1» (2004), Ілюстрації до книги С. Бранта «Корабель дурнів» (1982) та інші.

З цього року на кафедрі працює здобувач Київського національного університету культури і мистецтв, провідний спеціаліст ІТ-технологій та комп'ютерного дизайн-проектування Атанов Валерій Володимирович. Він вільно володіє комп'ютерними графічними редакторами Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Corel Draw, Adobe 3D MAX, AutoCAD, ArchiCAD, досліджує тему «Світлодизайн в системі організації просторового середовища» та працює над навчальним посібником «3-д моделювання» для студентів вищих учбових закладів.

Архітектура для дизайнера проектувальника середовища надважлива, адже кожен проект, якщо він дійсно якісний та новий, обов'язково повинен мати усі технологічні конструктивно - інженерні розрахунки. Саме тому на кафедрі викладає архітектор-проектант об'єктів високої категорії складності, головний архітектор проектів, заступник голови обласної спілки архітекторів Миколаївської області Сисоєв Володимир Валерійович. Він закінчив Харківський інженерно-будівельний інститут (1990) за спеціалізацією: промислова та громадська архітектура. Його архітектурні проекти і реалізовані споруди завжди неординарні та відрізняються креативністю. Викладає дисципліну «Конструювання та інженерія середовищних об'єктів».

Для проектування середовища важливим є вміння та навички у різних типах середовищних об'єктів, де особливе значення мають ландшафтне проектування, проектування житлових, адміністративних, торгівельних і учбових інтер'єрів та екстер'єрів. Саме тому вагомим є дослідницька науково-практична робота випускниці кафедри дизайну Шульської Марини Вадимівни. Основна тема її наукової роботи: Особливості організації та формування дизайну дошкільних дитячих закладів на Україні. Сьогодні вона викладає дисципліни: «Ландшафтне проектування» та «Проектування в дизайні середовища».

Напрямок дизайн одягу, сформований в 2010 році, став продовженням розвитку напрямку художня обробка тканини, який існував на кафедрі декоративно-прикладного мистецтва. Саме ця трансформація, дала можливість по-новому розкрити закладений раніше потенціал, створивши новий поштовх розвитку цієї спеціалізації.

Провідними фахівцями цього напрямку на кафедрі є старші викладачі Тригуб. О.Л і Жидких О.Б.

Жидких Олена Борисівна – професійний інженер-технолог та проектувальник-практик одягу. Вільно володіє усіма техніками ручної обробки тканини, зокрема: пластичний печворк, гильоширування, вишивка та інші. Закінчила Київський технологічний інститут легкої промисловості за спеціальністю технологія швейних виробів. Вона викладає сьогодні дисципліни «Сучасні технології виготовлення одягу», «Інноваційні технології в проектуванні одягу», «Художнє конструювання та моделювання», «Виконання проекту в матеріалі» та інші.

Тригуб Олена Леонідівна – старший викладач, здобувач Львівської Національної академії мистецтв, член Національної спілки художників

України. Викладає профільні дисципліни зі спеціалізації «Дизайн одягу». Є учасницею багатьох всеукраїнських, загальнодержавних, обласних, міських виставок, науково-практичних конференцій, міжнародних симпозіумів, автор наукових статей. Досліджує болгарський народний костюм і його трансформацію в одязі болгар Півдня України XIX – початку XX ст. Творчі роботи виконує в техніці батик – розпис по тканині, також займається олійним живописом.

Особливе значення на кафедрі дизайну займає напрямок дизайну зачіски та перукарського мистецтва, який є невід’ємною частиною учбового комплексу «одяг-зачіска-асексуари». Розвитком цієї спеціалізації займаються випускники кафедри дизайну: старший викладач, аспірант Київського національного університету культури і мистецтв Ярош Ольга Василівна, викладач Кухтик Наталія Дмитрівна а також кандидат мистецтвознавства старший викладач Мемарне Медея Валеріївна. Їхні професійні знання у цій сфері дають змогу готувати студентів до міжнародних конкурсів, чемпіонатів та кубків України з перукарського мистецтва. Викладає «Комплексний тренінг з перукарського мистецтва», «Сучасний дизайн технології зачіски», «Дизайн форм», «Моделювання стилю» та інші.

Для якісного та професійного розвитку кафедри завжди потрібно розраховувати та прогнозувати майбутнє, тому необхідно залучати талановитих випускників, які схильні до наукової, творчої та педагогічної діяльності. Представником нової плеяди є випускниця кафедри дизайну, напрямку дизайн середовища, креативний молодий дизайнер-практик, учасниця багатьох всеукраїнських конкурсів та фестивалів Куценко Алла Олексіївна. Вона розвиває напрямок «Дизайн середовища і графічний дизайн» та викладає дисципліни: «Формоутворення та композиція», «Макетування та моделювання», «Озеленення інтер’єрів», «Світлодизайн» та інші.

Отже, аналізуючи науково-педагогічне надбання та етапи розвитку кафедри дизайну протягом всього періоду, можна стверджувати про її важливе значення у культурно-мистецькому розвитку Півдня України початку XXI століття, де поступово, не дивлячись на виклики часу, викладачами був сформований осередок дизайну за різними напрямками, що дає прогнозування великого майбутнього.

Список використаних джерел:

1. Макушин, Ю.А. Рисунок і час [Текст]: навчальний посібник / Ю.А. Макушин. – Миколаїв: Видавництво НУК, 2008,-288с., іл.. УДК 741 (075.8)
2. Макушин, Ю.А. Рисунок у просторі й часі [Текст]: навчальний посібник / Ю.А. Макушин. – Миколаїв: Видавництво НУК, 2008. – 428 с., 215 репрод.: іл.. УДК 741 (075.8)
3. Одробінський, Ю.В. Скіфо-сарматська кам’янорізна пластика українських земель (характеристика видів і художні особливості) [Текст] / Ю.В.Одробінський. – Миколаїв: Дизайн і поліграфія, 2010. – 396 с. – 220 іл.

4. Одробінський, Ю.В. Образно-змістова концепція герботворення сарматських царів Боспору [Текст] / Ю. В. Одробінський // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. праць/ За ред. В.Я.Даниленка. — Харків: ХДАДМ, 2012. — № 9. — С. 110-114.

5. Одробінський, Ю.В. Сучасний дизайн меблів в Україні: новації, перспективи, художні особливості [Текст] / Ю. В. Одробінський // Інновації в суднобудуванні та океанотехніці: Матеріали міжнародної науково-технічної конференції 5-7 жовтня 2011 р.: — Миколаїв: НУК, 2011. — С. 670-673.

6. Сапак, Н.В. Новітні художні течії в Мистецтві Півдня України початку ХХ ст. [Текст] / Н.В.Сапак // Вісник КНУКіМ Мистецтвознавство Зб. наук. пр. – Вип. 23. – К., 2010. – С. 174-180.

7. Сапак, Н.В. Тенденції розвитку меморіальної пластики Півдня України ХІХ – початку ХХ ст. на прикладі некрополю міста Миколаєва [Текст] / Н.В.Сапак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. – Харків: ХДАДМ, 2011. – № 3. – С. 139-141.

8. Сапак, Н.В. Становлення дизайн освіти Миколаєві. Історія і сучасність // Дизайнерська освіта Україні у світовому контексті [Текст] / Н.В. Сапак // Зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Харків: ХДАДМ, 2011. – С.171-173.

9. Тригуб, О.Л. Художні особливості болгарських сорочок на Півдні України ХІХ – початку ХХ ст. [Текст] / Н.В. Сапак // Мистецтвознавчий автограф Львівської національної академії мистецтв: Зб. наук. пр. – Львів:ЛНАМ, 2007. – № 2. – С. 102-107.

10. Черкесова, І.Г. Етнічні мотиви у художньому текстилі Миколаївщини [Текст] / І.Г. Черкесова // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського: Збірник наукових праць. – Випуск 3.33: Історичні науки. - Миколаїв: МНУ, 2012. – С. 67-72.

11. Черкесова, І.Г. Проблемы восприятия окружающего мира через систему художественного формообразования [Текст] / І.Г. Черкесова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Dynamical system modeling and stability inverstigation. Modelling &Stability/ - Київ, 2013. – 442 с. – С. 140.

В.В. ОРЛОВА

кандидат економічних наук,
доцент кафедри організації туризму та
управління соціокультурною діяльністю
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»

С.П. ОРИШКО

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри організація туризму та
управління соціокультурною діяльністю
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

СИСТЕМА СТРАТЕГІЧНОГО УПРАВЛІННЯ ДІЯЛЬНІСТЮ ПІДПРИЄМСТВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

Важливою проблемою будь-якого підприємства, яке працює в ринкових умовах, - є перехід від забезпечення виживання до забезпечення безперервного розвитку. Вирішення цієї проблеми полягає в створенні конкурентних переваг, які в значній мірі можуть бути досягнуті на основі грамотно розробленої та ефективної стратегії розвитку підприємства.

Розробку стратегії можна розглядати як одну із важливих складових системи стратегічного управління, яка визначає особливості процесу формування окремих стратегій та «стратегічного набору».

Формування стратегії – є процесом, де повинні враховуватися всі аспекти внутрішнього та зовнішнього функціонування підприємства. Стратегія – це процес складання планів найважливіших заходів (конкурентних, підприємницьких, функціональних), які необхідно реалізувати, з метою забезпечення тривалого успіху підприємству. На сьогоднішній день на світовому ринку складається така ситуація, коли споживач вимагає від підприємств нових, а основне якісних послуг та продуктів. І підприємствам необхідно вчасно ці потреби відчувати, щоб розробляти та пропонувати споживачу ті послуги і продукти, які він очікує, або ще не знає про них, а можливо і не бачив. [5].

Добре розроблена стратегія – основа підвищення конкурентоспроможності підприємства, сильної конкурентної позиції та формування такої організації, яка за допомогою удосконалення структури управління і підвищення організаційної культури могла би успішно працювати в жорстоких ринкових умовах.

Необхідно враховувати, що стратегія – є способом досягнення конкретного результату, який може бути сформульований у вигляді мети, а тому можна стверджувати, що розробка стратегії є таким процесом, у ході реалізації якого керівник встановлює місію, формує систему цілей, обирає стратегії, а також визначає усі компоненти (складові) процесу стратегічного управління.

На сьогоднішній день середовище діяльності підприємств соціокультурної сфери характеризується підвищенням складності, рухливості та невизначеності (нові інформаційні технології, індивідуалізація і динамізм поведінки споживачів, посилення міжнародної конкуренції, високі вимоги до якості обслуговування та інше), що підтверджує актуальність і необхідність запровадження в практику підприємств ідей і технологій стратегічного управління і вимагає розробки все більш складних і деталізованих систем управління.

Система стратегічного управління складається із трьох частин:

1. Місія і цілі підприємства.
2. Існуючий та майбутній профіль бізнесу, яким займається підприємство.
3. Наміри керівництва стосовно забезпечення виконання місії та досягнення поставлених цілей.

Стратегічне управління направлене на створення конкурентних переваг підприємства та утвердження ефективної стратегічної позиції, яка повинна забезпечити майбутню життєздатність підприємству в мінливих умовах. Призначення оперативного управління – використати уже існуючу стратегічну позицію підприємства для досягнення конкретних тактичних цілей. При цьому вибрана стратегія являється основою для подальших оперативних дій по її реалізації. [1].

Багаторічна економічна криза та спад промислового виробництва, які продовжуються до сьогоднішнього дня у багатьох регіонах, поставили більшість підприємств не просто в кризовий стан, а безпосередньо на грані банкрутства. Підприємства не зуміли чітко виділити головні (стратегічні) завдання, визначити пріоритети, сформулювати задачі, мобілізувати потенціал для освоєння нових можливостей ринку. Таким чином, стратегічне управління підприємством як складною кібернетичною системою являється одним із ключових шляхів стабілізації української економіки в цілому.

Стратегія розвитку підприємств соціокультурної сфери в умовах трансформаційної економіки повинна вирішити наступні завдання:

- забезпечення фінансової стійкості;
- максимізація прибутку та норми прибутку;
- утримання та розширення обсягів продаж;
- зниження витрат;
- збільшення привабливості товарів і послуг;
- забезпечення виживання підприємства в короткостроковій перспективі;
- забезпечення виживання підприємства;
- ріст і процвітання підприємства в довгостроковій перспективі;
- покращення умов праці та соціального стану працівників;
- збільшення оплати праці та інше.

Деякі із цих цільових настанов критеріїв є проти річні. У зв'язку з цим виникає необхідність в розробці методів формування стратегії підприємства в умовах багатокритеріальності неповноти і нечіткості інформації, динамічно змінному мікро- та макросередовищі, багатокритеріальності завдань.

Стратегічне планування в Україні почало формуватись в деякій мірі тільки в останні роки і не має завершеної форми та відповідної методології, яка дозволила б напрацювати і приступити до реалізації проектів стратегічного характеру, які дозволять заробляти фінансові ресурси, які можна буде використати для масштабної реструктуризації економіки на інноваційній основі.

Стратегічне планування – є плануванням на перспективу, яке повинно вказати напрям дій, що забезпечить реалізацію місії підприємства (в умовах перехідного періоду, як правило, реальна є розробка стратегії на 3-5 років). Головною відмінністю стратегічного планування від інших форм планування можна визначити у таких ознаках:

1) усю планову роботу необхідно націлити на майбутнє, а не описувати поточний стан справ та ситуацію;

2) у стратегічному плані не повинно бути жорсткої регламентації по ресурсах, виконавцях, термінах, у ньому обґрунтовуються загальні напрями діяльності а перспективу та розвиток підприємства, тобто він не є детермінованим;

3) система стратегічного планування передбачає відсутність припущення про те, що майбутнє підприємства можливо передбачити тільки по результатах минулого.

У сучасних умовах функціонування підприємств соціокультурної сфери необхідність формування стратегії та впровадження у практику діяльності системи стратегічного управління полягає в тому (обумовлюється) такими чинниками:

- стратегія відображає систему цінностей, бачення вищих ланок управління, їх погляди на майбутнє, а це в свою чергу допомагає персоналу зорієнтуватись у необхідному напрямку;

- формування стратегії можна вважати інструментом для координації, що в змозі забезпечити погодження цілей, а у ситуації коли виникатимуть протиріччя буде сприяти досягненню компромісів, дасть можливість визначити причину відхилення між цілями та результатами (причину стратегічних розривів);

- аналізуючи середовище підприємства, трактуючи ситуацію, можна визначити обмеження, які накладаються та можливий їх розвиток;

- у підприємств, які мають сформовану стратегію, підвищується адаптивна готовність до непередбачених ситуацій та змін, можна прослідкувати між функціональними структурними підрозділами зв'язок, що в свою чергу сприяє прийняттю обґрунтованих управлінських рішень.

Тому, можна вважати, що дискусія стосовно доцільності підприємствами соціокультурної сфери витратити гроші і час на формування стратегії розвитку є недоцільною.

Водночас, варто зауважити, що запровадження системи стратегічного управління на підприємствах соціокультурної сфери пов'язане одночасно і чималими проблемами, у першу чергу з усвідомлення того, що для того, щоб отримати бажаний результат, необхідно вирішувати одночасно як стратегічні завдання, так і поточні.

На більшості підприємств керівництво безпосередньо займається вирішенням поточних проблем, а тому не завжди належним чином ставиться до

планування, (а тим більше до довгостроково), менеджери не хочуть займатись складанням планів, висуваючи аргумент, що цілком обходились без них раніше.

Окрім того, варто зазначити, що рецепту єдиного для всіх підприємств, стосовно оптимального управління не існує. А звідси випливає, що кожне підприємство повинно обирати таку стратегію, яка найбільш відповідала б тим проблемам, які мають місце на підприємстві.

При переході до ринкової економіки перед українськими підприємствами виникла проблема виживання та забезпечення безперервного розвитку. Ця проблема може бути вирішена за допомогою ефективного застосування стратегічного управління. В умовах нестабільного економічного середовища вимагаються нові підходи до управління. В умовах науково-технічного прогресу та динамічного зовнішнього середовища, сучасні підприємства перетворюються в у все більш складні системи. Для забезпечення керованості такими системами необхідні нові методи, які відповідають складності зовнішнього і внутрішнього середовища підприємства.

Розробка стратегії розвитку для підприємств соціокультурної сфери дозволить визначити основний напрямок їх поведінки на ринку в умовах мінливого зовнішнього середовища, та вірогідність характеру щодо їх змін; оцінити стратегічні конкурентні переваги та конкурентоспроможність підприємства; сформулювати головну ціль його діяльності, а також цілі, що впливають з неї; визначити необхідні ресурси, для залучення, щоб досягти запланованих цілей і забезпечити найбільш ефективно їх використання.

Підприємство, яке розробляє стратегію і запроваджує стратегічне управління, завжди буде мати можливість вести себе системно і послідовно, а це збільшує імовірність досягнення ним поставленої мети.

Список використаних джерел:

1. Герасимчук, В.Г. Стратегія управління підприємством. Графічне моделювання [Текст]: навч. посібник. / В.Г Герасимчук. – К.: КНТЕУ, 2000. – 360с.
2. Ковтун, О.І. Стратегія підприємства [Текст]: навч. посібник / Ковтун О.І. – Львів: "Новий Світ – 2000" , 2006. - 388 с.
3. Мазаракі, А.А. Торговельне підприємство: стратегія, політика, конкурентоспроможність [Текст]: монографія / А.А.Мазаракі, Д.М.Пшеслінський, І.В.Смолін. – К. : Київ.нац.торг.-екон.ун-т, 2010. – 384 с.
4. Мізюк, Б. Особливості стратегічного управління підприємствами [Текст] / Б.Мізюк // Фінанси України. – 2009. — №12. – С.31-36.
5. Пастухова, В.В. Стратегічне управління підприємством: філософія, політика, ефективність [Текст]: монографія / В.В.Пастухова. – К.: Київ. нац. Торг.-екон. ун-т, 2002. – 302с.

О.В. ОРЛОВА,

кандидат культурології, доцент кафедри
соціально-гуманітарних дисциплін
ВП «МФ КНУКіМ»,
м.Миколаїв

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Взаємозв'язки мови і культури, мови і суспільства досліджують такі науки, як лінгвістика, соціологія, соціолінгвістика, психологія, психолінгвістика, лінгводидактика, лінгвокраїнознавство, етнолінгвістика, етнопсихолінгвістика. Проте, саме лінгвокультурологія, що розвинулася на межі культурології та лінгвістики, здійснює цілісний системний опис одиниць мови та культури в їхній взаємодії.

Лінгвокультурологія є науковою дисципліною синтезуючого типу, що вивчає взаємозв'язок та взаємодію культури й мови у процесі її функціонування, досліджуючи прояви культури народу, які відображено та зафіксовано у його мові.

Метою лінгвокультурології є вивчення соціокультурної картини світу, що відтворено у мовній картині світу. В якості одиниць вивчення фігурують реалії, тобто, ті факти дійсності, які об'єктивно притаманні лише даній етнокультурній спільноті (найменування одягу, будівель, їжі, обрядів і т.д.), недоліки дійсності, відсутність певних позначень, як правило, в лексичній системі однієї мови порівняно з іншим, і, зрозуміло, фонові значення, тобто, стримуючі характеристики конкретних і абстрактних найменувань, що вимагають для адекватного розуміння додаткової інформації про культуру даного народу [2, с.127].

Дослідження взаємодії мови, яка є транслятором культурної інформації культури та людини, яка для створення культури користується мовою становить об'єкт вивчення лінгвокультурології. Таким чином, об'єкт знаходиться на межі декількох фундаментальних наук: лінгвістики, культурології, етнографії та психолінгвістики.

Предметом вивчення є мовні одиниці, які набули символічного, еталонного та образно-метафорічного значення в культурі та які узагальнюють власне результати свідомості людини, – архетипічного та прототипічного, та зафіксовані в міфах, легендах, ритуалах, обрядах, фольклорних та релігійних дискурсах, поетичних та прозаїчних художніх текстах, фразеологізмах, метафорах, символах та пареміях тощо.

Слід зазначити, що лінгвокультурологія, як цілісна лінгвістична і культурологічна дисципліна, об'єднує багато суміжних наук з метою вивчення культурної спадщини народу, що закріпилася в його мові.

Нині сформовано сучасні напрями лінгвокультурології, а саме:

1. Лінгвокультурологія окремої соціальної групи, етносу в будь-який видатний, в культурному плані, період часу, тобто дослідження конкретної лінгвокультурної ситуації.

2. Діахронічна лінгвокультурологія, тобто вивчення змін лінгвокультурного стану етносу за певний період часу.

3. Порівняльна лінгвокультурологія, що досліджує лінгвокультурні прояви різних, але взаємопов'язаних етносів.

4. Зіставна лінгвокультурологія, яка сформувалася як новий мовознавчий напрям на початку ХХІ століття саме в межах лінгвокультурології, тому зв'язок цих двох дисциплін є найтіснішим. Показово, що для зіставної лінгвокультурології важливими є приховані за мовним знаком і культурно зумовлені знання, а також вербалізація певної поняттєвої сфери як показник ціннісних орієнтацій соціокультурної спільноти. Відповідно, об'єктом дослідження зіставної лінгвокультурології є втілення культур різних етносів у мовних одиницях (передусім в етно- та лінгвокультуронасичених одиницях – метафорах, фразеологізмах, пареміях тощо), категоріях і відношеннях між ними, а предметом – репрезентація та інтерпретація втілення певної культури в мові й мовленні на тлі зіставлення з іншими культурами й мовами для встановлення спільних і відмінних рис цих лінгвокультур у синхронії [3].

5. Лінгвокультурна лексикографія, яка займається складанням лінгвокраїнознавчих словників (див.: Американа. Англо-русский лингвострановедческий словарь / Под ред. Н.В.Чернова. – Смоленск, 1996; РумА.Р.У. Великобритания: Лингвострановедческий словарь. – М., 1999; Мальцева Д. Г. Германия: страна и язык: Лингвострановедческий словарь. – М., 1998; Муравлева Н.В. Австрия: Лингвострановедческий словарь. – М., 1997; Николау Н.Г. Греция: Лингвострановедческий словарь. – М., 1995; Страны Соединенного Королевства: Лингвострановедческий справочник / Сост. Г.Д.Томахин. – М., 1999; Томахин Т.Д. США: Лингвострановедческий словарь. -- М., 1999; Франция: Лингвострановедческий словарь / Под ред. Л. Г. Ведениной. -- М., 1997 и др.) [3, с. 27].

Доречно зауважити, що досить активно розвивається останній напрям. Для прикладу, проаналізуємо один з наведених лінгвокраїнознавчих словників – словник Д.Г. Мальцевої, який налічує 25 великих тематичних розділів розташованих в довільному порядку. В словнику представлені мовленнєві одиниці, які відображають географічні реалії Німеччини, її кліматичні особливості, флору і фауну; історію країни, старовинні народні звичаї та традиції; легенди, символіку чисел, кольору; весілля, похорони, свята; релігійні вірування; розвиток грошової системи, системи мір довжини, ваги, об'єму, площі; історію промислового розвитку, розвитку торгівлі, науки, техніки, медицини; виникнення поштового зв'язку; історію архітектури та містобудівництва. В словнику також розкрито наступні теми: мова, книгодрукування, писемність, студенти та студентське життя, школа, національно-специфічні елементи одягу, традиційна кухня, ігри, народні танці, традиційні привітання та побажання, фрази етикету, національні жести,

особисті імена та прізвища, мовні одиниці літературного походження, афоризми, німецькі пісні, ознаки національного характеру [3, с. 28-29].

Проаналізувавши вище викладене, можна зробити висновок, що на основі таких словників вивчення характеру взаємодії мови і культури стає досить продуктивним.

Важливо зазначити, що аналіз мовних одиниць в контексті культури зумовив низку нових лінгвістичних проблем, що потребують вирішення.

Отже, лінгвокультурологія, як самостійна галузь знань, має вирішувати свої специфічні задачі та проблемні питання, які можна в загальному вигляді сформулювати наступним чином:

- 1) роль культури у формуванні нових мовних концептів;
- 2) відображення «культурного змісту» в мовному знаці;
- 3) усвідомлення культурного змісту адресатами та адресантами повідомлення, їх вплив на мовленнєві стратегії;
- 4) існування культурно-мовленнєвої компетенції носія мови, втілення культурного змісту в текстах та розпізнавання носіями мови;
- 5) характеристика концептосфери (сукупності основних компонентів даної культури), дискурси культури, що орієнтовані на репрезентацію носіями однієї культури, декількох культур (універсалії); формування культурної семантики мовних знаків на основі взаємодії мови і культури;
- 6) створення такого понятійного апарату який би дозволив аналізувати проблему взаємодії мови і культури в динаміці, але забезпечив би взаєморозуміння в межах даної наукової парадигми – антропологічної або антропоцентричної [3, с. 31-32].

Наведений перелік завдань не є остаточним тому, що в процесі їх вирішення закономірно виникатиме новий цикл завдань і т.д.

На думку Р.М. Фрумкіної, це так звані «надзавдання», які є загальними для всіх наук та, як правило, складають програму, що визначає довгострокову ціль дослідження. Слід відмітити, що разом з цим існують ще й специфічні завдання пов'язані з вивчення проблем перекладу, навчання мові, складання словників, що міститимуть уточнену та перевірену культурну інформацію [7, с. 25-30].

Отже, вирішуючи дані завдання слід враховувати надзвичайно важливу особливість, що зумовлює складність при вивченні даної проблеми, а саме: культурну інформацію мовних знаків імпліцитного характеру, що приховується за мовним значенням.

Так, наприклад, фразеологізм «выносить сор из избы» (рос.) має наступне значення, зафіксоване в словнику: «Разглашать сведения о каких-то неприятностях, касающихся узкого круга лиц» [5, с. 211]. Культурна інформація глибоко прихована та представляє власне слов'янський архетип: не можна виносити з хати сміття тому, що, таким чином, ми робимо слабшим власний простір та нашкодити членам своєї родини, а людині необхідно оберігати та підтримувати рідних. Тому, зважаючи на культурну інформацію приховану у фразеологізмі, сучасні словники маркують її як «неодобр.».

Таким чином, аналіз лінгвокультурологічних праць засвідчує перспективність вивчення симбіозу мови й культури на базі трьох феноменів: національної мовної особистості (В.В. Воробйов, Ю.М. Караулов, В.А. Маслова, Ю.Є. Прохоров, Ю.О. Сорокін), лінгвокультурного концепту (В. Аврамова, С.Г. Воркачов, В.В. Воробйов, Н.В. Рапопорт, В.І. Карасик, Г.Г. Слишкін) та лінгвокультури (В.В. Воробйов, Г.В. Токарев) [1; 3; 6].

Підсумовуючи вищевикладене, слід зазначити, що лінгвокультурологія як гуманітарна дисципліна синтезуючого типу, вивчає надбання матеріальної та духовної культури, які втілилися в живій національній мові та проявляються в мовних процесах. Ця наукова галузь дозволяє встановити та пояснити як здійснюється одна з фундаментальних функцій мови – бути знаряддям створення, розвитку, збереження та трансляції культури та досягає цілі – вивчити способи, завдяки яким, мова втілює та зберігає культуру в своїх одиницях.

Список використаних джерел:

1. Воробъев, В. В. Лингвокультурология (теория и методы) [Текст]: Монография / В.В. Воробъев. – Изд-во РУДН, 1997. – 331 с.
2. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
3. Маслова, В.А. Лингвокультурология [Текст] / В.А. Маслова. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
4. Мізін, К.І. Усталені порівняння англійської, німецької, української та російської мов в аспекті зіставної лінгвокультурології [Текст]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.02.17 «Порівняльно-історичне і типологічне мовознавство» / К.І. Мізін. – К., 2012. – 32 с.
5. Словарь образных выражений русского языка [Текст] / Аристова Т.С., Ковшова М.Л., Рысева Е.А. и др.; Под ред. Телия В.Н. - М.: Отечество, 1995. - 367 с.
6. Телия, В.Н. Русская фразеология. Семантические, прагматические и лингвокультурологические аспекты [Текст] / В.Н. Телия. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
7. Фрумкина, Р.М. Психолінгвістика [Текст]: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Р.М. Фрумкина. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 320 с.

О.А. ПИХТАР,

кандидат педагогічних наук, доцент,
декан факультету мистецтв
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

АКТИВІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ВП «МИКОЛАЇВСЬКА ФІЛІЯ КНУКіМ»

Концепція модернізації національної вищої освіти передбачає перехід до гуманістичних форм спілкування і нових типів мислення, зміну цінностей та орієнтирів у напрямку самовираження й творчої самореалізації особистості. Аналіз новітніх досягнень психолого-педагогічних наук показує, що необхідні такі форми і методи навчання, які б виховували в студентів здібності: творчо мислити, максимально активізувати музично-пізнавальну діяльність, розвивати інтелектуальну сферу і творчий потенціал, самостійно проектувати процес музичного виховання, вільно орієнтуватися в інформаційному просторі, осмислювати життєві та національні цінності.

Першорядного значення у фаховій підготовці студентів мистецьких вищих навчальних закладів набувають питання активізації їхнього самостійного і критичного музичного мислення як одного з основних факторів творчого характеру навчально-виховного процесу. Адже практична готовність майбутніх музикантів до професійної діяльності значною мірою залежить від рівня, типу і стилю їхнього музичного мислення, що широко відображено в психолого-педагогічних працях. На жаль, як показує теоретико-практичний аналіз, спостерігається невідповідність характеристик музичного мислення студентів, що формуються в процесі навчання, творчому характеру пізнавальних і практичних музичних завдань.

Специфіку розвитку мислення особи розглянуто в сучасних психолого-педагогічних концепціях О.Абдулліної, В.Зінченка, Г.Нагорної, Н.Пов'якеля, Л.Самсонідзе, В.Сластьоніна та інших вчених. У музичній педагогічній теорії і практиці феномен музичного мислення досліджується в різних аспектах (Н.Антонець, О.Бурська, А.Заруба, Н.Мозгальова, Ю.Шмалько, Л.Яковенко та ін.). Сучасні педагогічні дослідження О.Олексюк, О.Бурської, Н.Мозгальнової, М.Олійник, С.Олефір, Н.Суслової, Т.Смирнової обумовлюють своєрідність музичного мислення активним самовираженням особистості в навчальній діяльності, необхідністю формування інтелектуальних умінь для цілісного осягнення та розуміння емоційно-естетичного смислу музичного твору.

На підставі вище означених надбань в нашій інтерпретації музичне мислення студентів – це творчо-пізнавальна діяльність, спрямована на усвідомлення художнього смислу образів мистецтва та їх відтворення в різних видах музичної діяльності. Музичне мислення майбутніх фахівців відзначається в залежності від специфіки музичної діяльності професійно

значущими характеристиками – продуктивністю, самостійністю, образною оригінальністю, асоціативністю, інтелектуально-емоційною активністю, гнучкістю, конструктивністю, глибиною, швидкістю, критичністю, діалогічністю, антиконформізмом.

Узагальнюючи різні психолого-педагогічні, мистецтвознавчі і музикознавчі підходи до визначення сутності музичного мислення ми розробили методику активізації музичного мислення майбутніх артистів народного хору у контексті особистісно орієнтованої парадигми сучасної освіти, яка розвиває розумову і художньо-інтерпретаційну діяльність, творчий потенціал, художню компетентність, самостійність, артистизм.

Стимулюванню позитивної мотивації в навчанні майбутніх артистів народного хору у ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв» сприяло створення особистісно орієнтованих ситуацій, які дають змогу змінити «вектор» у розвитку музичного мислення від регламентованого цілеспрямованого формування до самоформування як індивідуальної діяльності студентів, її корекції та педагогічної підтримки. В таких ситуаціях педагог підтримував творчу ініціативу студентів, активізував потребу у самопізнанні, у пошуку істини, створював у студентів психологічну готовність до осмислення музичного твору і наявність моменту «художнього відкриття». Орієнтуючи процес навчання на особистість студента, педагог велику увагу приділяв саме створенню ситуації успіху для кожного з них, наприклад, за типом проведення студії для студентів «Створення ситуації успіху» за досвідом Н. Сегеди [1].

Мислення найбільш виразно виявляється у ході постановки та розв'язанні задач. Ми вважаємо, що успішному формуванню музичного мислення майбутніх музикантів як професіоналів сприятиме використання спеціальної системи мислительних задач впродовж навчання, яка забезпечує суб'єктивне сприйняття музичного матеріалу кожним студентом. Розв'язування задач пов'язане з уміннями аналізувати проблемну ситуацію, виділяти музичну задачу, висувати гіпотезу щодо її вирішення, проектувати зміст, форми та методи музичної діяльності, контролювати і корегувати розв'язання задачі, а виконання їх вимагає певного рівня пізнавальної самостійності студентів, суб'єктного досвіду, володіння виконавськими уміннями й навичками.

На індивідуальних заняттях з постановки голосу та диригування ми пропонували майбутнім артистам народного хору комплекс пізнавальних і розвиваючих музичних задач, який розвиває їхню творчо-пізнавальну самостійність, мислительні операції, інтерес до майбутньої професійної музичної діяльності. Студенти, розв'язуючи мислительні задачі, вчилися аналізувати, порівнювати, зіставляти, класифікувати, узагальнювати, що потрібно для опанування музичного матеріалу, для осмислення музичних творів у процесі сприйняття і виконання. Приклади музичних задач:

- визначити розмір, тональність і жанр музичного твору за фрагментом без тактових рисок, знаків альтерації біля ключа і штрихів;

- правильно розташувати у фрагменті музичного твору такти, які переставлені (за типом музичного лото), перевірити свій варіант за інструментом;
- висловити за 1 хвилину якомога більше асоціацій на прослуханий музичний твір;
- розшифрувати анаграми, розв'язати запропоновані кросворди на музичну семантику для перевірки музично-теоретичних знань;
- підібрати для пісні з лівої колонки продовження її у правої, визначити жанрово-стилістичні особливості і характер;
- виправити помилки у запропонованому фрагменті музичного твору серед штрихів, ритму і знаків альтерації та інші.

Найбільш актуальними методиками емоційної саморегуляції особистісного та інтелектуального розвитку музикантів, стимулювання їхньої творчої мотивації, психологічної підготовки студентів до концертного виступу ми вважаємо запропоновану професором Ю. Орловим [2] методику навчання «саногенному мисленню» і «саногенної поведінки» та її модифікований варіант професора О. Савостьянова [3].

Саногенне мислення сприяє набуттю в студентів професійності та компетентності у вирішенні музичних завдань, тому що містить уміння спрямовувати волю і рефлексію на досягнення поставлених цілей, на організацію ефективної самостійної роботи, на вдосконалення власної поведінки, усвідомлення своїх емоцій. Володіння саногенним мисленням може позитивно впливати та енергетизувати творчу музичну діяльність майбутніх артистів народного хору. Сутність методики навчання саногенному мисленню полягає в пізнанні емоцій, тобто в осягненні операцій мислення, за допомогою яких народжується емоція, в закріпленні навичок інтроспекції (самоспостереження) з метою десенсибілізації шкідливої дії негативних емоцій. При навчанні саногенному мисленню за методом настанови студенти зосереджуються на завданнях художньої інтерпретації, емоційно захоплюються художнім образом, продуктивність занять зростає. Формування складових саногенного мислення обумовлює як культуру музичного мислення, так і здатність до гнучкого саморегулювання мислення, яка включає контроль за своїми емоційними реакціями, їхнім усвідомленням, регулюванням, заміну негативних емоцій позитивними.

Студенти в процесі навчання на кафедрі музичного мистецтва набувають вміння володіти своїми емоціями (спрямовуючи їх тільки на стимуляцію діяльності і уникаючи спонтанного гальмування), а також вміння емоційно планувати підготовку до концертного виступу, керувати увагою публіки, встановлювати «зворотний зв'язок» (це вони опрацьовують на репетиціях). Вони вчаться ефективно переборювати труднощі, реалізовувати досягнуте, належним чином ставитися до несприятливих умов, не боятися випадкових помилкових дій. Тільки повна концентрація на художній образності, драматургії, емоційному змісті музики сприяє вдалому концертному виконанню музичних творів, розвитку самовладання.

Ми проводили за методикою О. Савостьянова групові заняття в умовах особистісно орієнтованого навчання, тематичні і дидактичні частини яких містили інтроспективні та пояснювально-інформаційні методи. Різні форми тренінгів та медитативних методик дали змогу розвивати в студентів гнучку саморегуляцію музичного мислення, підвищувати інтерес до музично-виконавської діяльності, створювати позитивну емоційну атмосферу навчання.

Творчо мислити студентам допомагала, наприклад, запропонована методика Г. Саїк [4] щодо залучення аналогій з інших видів мистецтв. Використання художньо-живописних або літературних аналогій сприяло художньому сприйняттю музичних творів, емоційній виразності художніх образів, розвитку асоціативних зв'язків, уявлень, поглиблювало аналітичне та емоційне розуміння внутрішнього змісту музики. У формі занять-есе, які спрямовані на «художнє відкриття», студенти прослуховували музичні твори. Учасники цих занять обговорювали власні спогади, фантазії, асоціації, що сприяло зарядженню енергією, збагаченню духовного стану, естетичній насолоді від спілкування з музикою, насамперед з народною.

Запропоновані теми «Діалог сенсів у контексті музичного твору», «Синтез музичних мислень в інтерпретації», «Образна сфера – контраст або спільність?» тощо включали студентів у пошук розв'язання проблемності, активізували процеси музичного мислення [5]. Студенти опановували різні види аналізу музичних творів: цілісний, структурно-смісловий, виконавський, педагогічний, «діахронічний» (асоціативний), естетичний [6].

На кафедрі музичного мистецтва ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв» ми застосовуємо комплекс методів, які спрямовані на активізацію музичного мислення у студентів. Серед основних навчально-виховних методів та прийомів ми широко використовували різноманітні методики музикотерапії [7] для стимуляції інтелектуальної діяльності студентів, формування культури музичного мислення, емоційної саморегуляції особистісного розвитку майбутніх фахівців. Активні та рецептивні форми музикотерапії супроводжували корекцію мислительних операцій, індивідуальних характеристик і типів мислення. Актуальними є методи педагогічного керівництва процесом морально-естетичного виховання студентів засобами народно-пісенної творчості, а також методи оздоровлення людини засобами фольклору.

Однією з найбільш ефективних методик музикотерапії є використання синкретичного комплексу прийомів художнього впливу різних видів мистецтв. В цьому плані позитивно діють цілющі можливості різноманітних фольклорних жанрів, які охоплюють поетичну, музичну, хореографічну, драматичну творчість народу. Народну музику можна використовувати у різних формах музикотерапії, поєднуючи з іншими методиками, що дає чудові результати.

Безпосереднє «живе» колективне виконання фольклорних творів сприяє творчому натхненню, породжує емоції, радість творчості, підсилює переживання, думки. Адже краса мелодики українських народних пісень злилася з життям. В них звучить жива, сповнена барв та істини, яскрава

народна історія, яку ми відчуваємо всім серцем. У глибинах традиційного фольклору у вигляді логічних і виразових структур живе пам'ять про усі минулі епохи. В кожній народній мелодії можна аналітичним шляхом за допомогою спеціальних прийомів і досліджень виявити релікти фольклору минулих епох, на які накладалися пізніші здобутки, дорогоцінні факти прадавнього музичного мислення й світогляду. Архаїчний шар фольклору становить зараз найціннішу частину обрядової музики, що дійшла до нашого часу. Фольклор як жива ланка з'єднує людство з часами його дитинства.

Сучасне народне мистецтво має свої витoki в первісному мистецтві, яке розвивалося протягом багатьох тисячоліть на рівнях інтуїтивного і логічного (раціонального) мислення. Фольклор є надзвичайно складним культурно-історичним феноменом, найціннішим джерелом збагачення сучасного мистецтва. Розвиток фольклору не припинився і не припиниться в майбутньому при переході до проявів вищих ступенів свідомості, основаної на еволюційних рівнях, мислення на яких буде формуватися вже не на кодах образно-логічних засад, а на своїх вищих формах (символах, імпульсах). Фольклор не може припинити своє існування доки буде Людство жити на Землі, бо – «фольклор – це саме життя» (М. Лисенко).

При слуханні та виконанні етнічно-фольклорних творів перед студентами у всій історичній конкретиці постають гуманістична природа народної музичної творчості, морально-естетичні ідеали в жанровій інтонаційності музичного фольклору, естетична своєрідність стильових закономірностей музично-фольклорних традицій, особливий склад мислення українського народу. Виконання традиційного фольклору передбачає спілкування з досвідом сотень поколінь українського народу, який міститься в інтонаціях, наспівах, ритмоструктурах.

Цей напрямок досліджував професор КНУКиМ Анатолій Лаврентійович Карпун [8], який є автором і реалізатором оригінальної методики проведення оздоровчих сеансів-концертів специфічними засобами розкриття-передачі-сприймання біоенерго-інформаційного коду традиційної пісенної творчості (змісту її трьох-іпостасевих характеристик-якостей, зашифрованих у художніх образах фольклорної спадщини). Ця методика побудована на даних науки про систему трансової культури українського етносу, що протягом всієї історії видозмінювалась, збагачувалась і передавалась естафетою поколінь, в чому найбільшу участь прийняло запорізьке козацтво.

Ми пропонуємо студентам для опанування методів музикотерапії виконувати танково-ігрові пісні, народні вистави, пісні-діалоги. Завдяки активному вираженню себе в народній музиці (активна форма музикотерапії) студенти тим самим співвідносять індивідуальний досвід із тим, що вже створило людство на своєму драматичному життєвому шляху. Синкретичний характер творів музичного фольклору сприяє активізації та розвитку мислення майбутніх артистів народного хору. Опанування жанрами гуртового народного виконавства також необхідно студентам для використання музикотерапії в

майбутній професійній діяльності, щоб проводити сеанси оздоровлення людини засобами фольклору.

Таким чином, впровадження методів розв'язання мислительних музичних задач, розвитку мислительних операцій, музикотерапії, навчання «саногенному» мисленню за допомогою методів особистісно орієнтованого навчання сприяло оптимізації процесу становлення умінь самостійного осмислення та художньої інтерпретації музичних творів, активізації творчопізнавальної самостійності, формуванню індивідуальних характеристик і типів музичного мислення студентів у ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв».

Список використаних джерел

1. Сегеда, Н. А. Шляхи формування механізму професійної самореалізації у майбутніх вчителів музики [Текст] / Н. А. Сегеда // Теоретичні питання освіти та виховання: Зб. наук. праць / За заг. ред. академіка АПН України Євтуха М. Б. – К.: КДЛУ, 2001. – Вип.15 – С. 128-132.
2. Орлов, Ю. М. Восхождение к индивидуальности [Текст] / Ю. М. Орлов. – М.: Просвещение, 1991. – 287 с.
3. Савостьянов, А. И. Личностно ориентированный подход в профессиональной подготовке актера [Текст]: Дис... д-ра пед. наук: 13.00.08. – М., 1997. – 380 с.
4. Саїк, Г. Ф. Формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики [Текст]: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02. – К., 2000. – 19 с.
5. Олексюк, О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва [Текст]: Навч. посібник / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.
6. Бурська, О. П. Феномен музично-виконавського мислення та особливості його формування у процесі навчально-репетиційної діяльності студентів [Текст] / О. П. Бурська // Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія. – Вип.8. – Вінниця: «Гіпаніс», 2003. – С.121-125.
7. Федій, О. А. Музикотерапія в професійній діяльності сучасного педагога [Електронний ресурс] / О. А. Федій. - Режим доступу: <http://www.stationline.org.ua/pedagog/104/18045-muzikoterapiya-v-profesijnij-diynalnosti-suchasnogo-pedagoga.html>. - Заголовок з екрану.
8. Карпун, А. Л. Керівництво гуртами українського народного співу. Психолого-педагогічний аспект [Текст] : Навч.-метод. посібник / А. Л. Карпун. – К.: УММ «Духовне оздоровлення», 2001. – 616 с.

В. Г. ПЛАХОТНЮК

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ФОРМУВАННЯ ЕТНОМИСТЕЦЬКОГО НАПРЯМУ РОЗВИТКУ ПОП-КУЛЬТУРИ ТА МУЗИЧНИЙ НОНКОНФОРМІЗМ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. В УКРАЇНІ

Розглядаючи естраду окремо від музичного процесу, який був надзвичайно драматичним і рушійним саме в 60–70-ті роки, варто зазначити, що цей період для Європи був періодом нонконформізму, тобто молодіжних субкультур, протистояння благочинній культурі батьків і певного протесту. У посттоталітарних країнах, до яких належить і Україна, ситуація була іншою.

Тут протест виникав проти ідеологічного диктату, тиску та всіх тих регулятивних методів, зокрема методу соціалістичного реалізму, який передусім ставив зміст, а форма виглядала лише додатком до ідеологічних імплікацій.

Метою дослідження є визначення аспектів формування розвитку музичної поп-культури України у другій половині ХХ ст. на підставі поєднання музичного потенціалу нонконформізму 60–70-х років. *Поставлена проблема потребує виконання наступних завдань:*

- проаналізувати етномистецькі напрями розвитку поп-культури в контексті становлення музичного нонконформізму 60-70 років в Україні;
- визначити особливості звернення до глибинних фольклорних вимірів, до етнокультурних впливів;
- охарактеризувати період інституалізації, формування інфраструктури популярної культури 60-70 років ХХ ст.

Етномистецькі засади як орієнтація на глибинні реалії фольклору, як єднання просторів культури, високих інтелектуальних поштовхів і разом глибинних етнічних лейтмотивів, які прийшли з дитинства, з рідного села, стали актуальним, єдиним можливим простором формування сучасного музичного, культурного простору. Він не розшаровувався на естраду, виконавство суто класичне видів, яким вважалися традиційні мистецькі жанри, такі як симфонія, опера, оперета.

Але сама по собі естрада, яка в тоталітарну добу була певним екологічним сховищем (згадаємо джаз Л. Утьосова), її інтернаціональність, яка найменше орієнтувалася на етномистецькі витoki, починає змінюватися у напрямках. В одному вимірі відбувається те, що зветься виникненням другого авангарду (перший відбувся в 20-ті роки), і в музику приходять додекафонія, алеаторика, всі ті новації, які давно на Заході стали провідними темами музикування.

О. Соколов зазначає, що авангард у тоталітарних країнах був придушений і вже в посттоталітарному просторі він почав елементарно добудовувати свої конструкції. Добудовуються, тобто продовжують існування ті тенденції, які існували поруч з авангардом, тобто модерн. Полістилізм як постмодерна постанова, або тотальна еkleктика, ще не стає нормою, але він вже починає формуватися як певна орієнтація, що в живописі ще не виявила себе, але в контексті різних видів мистецтв, починає формуватися як тенденція до самовизначення.

Зокрема, музика, як менш заангажований вид мистецтва, все більше починає інтонувати ритми, які приходять з «того боку». По вертикалі культура звертається до архаїчних пластів, до фольклору – це інтенсифікація саме тієї глибинної протокультури, яка найчастіше пов'язується з поганською культурою, з язичництвом, тобто з дохристиянськими часами. Це можна побачити в таких творах, як «Золотослов» Л. Дичко. Навіть «Цвіт папороті» Є. Станковича теж більшою мірою характеризує саме звернення до цих протокультурних пластів. По горизонталі – це адаптація іншофольклорних впливів, тобто того, що існує в просторі світового нонконформізму.

Але не все одразу стає легітимним, як образ здійснення митця. Складніше за все відбувалася драматургія виборювання свого «Я» в 48–49 роках, пов'язаних із палкими процесами знищення і, більше того, засудження багатьох митців, які були цілком ідеологічні, але в них знаходили формалізм, примушували їх каятися, а тих, хто не каявся, виключали зі спілки, викреслювали із простору культури. В 37-у році Б. Лятошинський, нагороджений Сталінською премією, був настільки розкритикований за одну з останніх робіт, що вимушений був встати і сказати: «Я не буду підписуватися під званням «лауреат Сталінської премії», бо така критика просто пригнічує мене». І тоді ця навала відступила [4, с.302].

У 60-ті роки почалася інерційна фаза, коли замовчувалася молодь. Ті ж самі Сільвестров, Станкович та інші здобувають собі ім'я на Заході і лише потім приходять у простір своєї країни на підставах тих імен, які вже знає світ. Як не дивно, ще не впала завіса Схід / Захід, ще існує величезний кордон, ідеологічні й інші перепони між культурами, ні про який діалог не може йти мова, але чутлива молодь не лише прислуховується, але й адаптує, більше того, переживає всі процеси, що здійснюються за кордоном.

О.Зінкевич, яка певною мірою поєднує талант публіциста, прискіпливого критика і толерантного вишуканого інтерпретатора музики, пише, наскільки варварськими були ці заходи. Формалізм був тим ярликом, який вказував, що людина випадає з поля дії методу соціалістичного реалізму. Вона наводить такі факти: «За відомством формалізму проходили: М. Вериківський: „основна лінія його творчості лежить у тематиці минулого, що свідчить про небезпеку відриву митця від сучасності, від тих інтересів, якими живе радянський народ; він приніс народну пісню в свою творчість механістично”

П. Козицький – за те, що оберігав формалістів від заслуженого засудження і пропагував наскрізь формалістичну, ладову теорію Яворського.

М. Гозенпуд: „погано знає життя нашого народу, не вивчає і не цікавиться передовими людьми, виробництвом, колгоспниками тощо”.

Г. Таранов: “сумбурність, відсутність красивої мелодії та ясної форми”.

І. Белзе – “невежда в вопросах марксистко-ленинської естетики.

М. Тіц: „прищеплює радянській молоді свої потворні буржуазно-декадентські смаки ”» [4,с. 300–301].

Можна свідчити, що цей період був своєрідною увертюрою до того, щоб виник поштовх протесту, до того, щоб люди, яких ставили на коліна, не лише підвелися, а й ринулись у справжній бій, у наступ на примітивне і безграмотне керування ідеологічних функціонерів музичної культури.

О. Зінкевич достатньо толерантно показує, що саме музичний процес на межі 50–70-х років відходить від жорсткої формальності, ідеологізму і розгортається простір особистості. Вона пише, що не випадково народжуються твори Л. Грабовського, В. Сільвестрова, М. Скорика, вписані в ті ж стабільні часові орієнтири, що й аналогічні явища в російській композиторській школі. [57,с. 15].

Отже, розширюється сам простір стильових, жанрових і, більше того, міжжанрових та міжстильових адекватій, що виникли в 70-ті роки. Звичайно, вихід музики за межі класичного олімпу передбачений. Його тут же було зорієнтовано на втілення класичних жанрів у простір середнього рівня культури, які традиційно обіймаються поп-культурою, або популярною культурою, в цілому.

Можемо побачити, що андеграунд існує, це – підпільне мистецтво. Але як не дивно, це мистецтво сприймають на Заході, простір починає розширюватися. Можна твердити, що виникає певна ситуація, коли протягом 60–70-х років андеграунд позиціювався, нонконформізм приймав форми підпільного мистецтва і в умовах надзвичайно ідеологічного тиску існував лише як робота, яку не можна виконувати на офіційних підмостках, в оркестрових установах.

Стабілізація тоталітарного суспільства мала свої особливі риси. Потім, після 70-х, тобто після вибуху, виникає нова стабілізація, яка вже має абсолютно іншу іконографію. Ця циклічна стадія певною мірою є закономірною.

Сама етнокультурна стихія стала цементуючим моментом еклектичному просторі культури 70-х, саме звернення до глибинних фольклорних вимірів, до етнокультурних впливів, етнокультурації як високого професійного мистецтва (симфонічного, оперного, естрадного) давало можливість проявити національну ідентичність, створити ту спільноту, яка раптом замінила спільноту ідеологічну. Ідеологічний чинник змінюється, він став етнокультурним.

Як не дивно, середній рівень культури був саме адаптивним, позаідеологізованим простором. Саме культура середнього рівня, так звана поп-культура, або популярна культура, яка вбирала в себе фольклор низових і глибинних хронічних настанов, несла в собі ту красу і ту чистоту, яка саме в 70-ті роки в Україні інституалізувалася.

Взагалі проблема авангарду, постмодерну в музиці досить не визначена. Якщо в живописі це достатньо структуровано: авангард застосовує передусім геометричні фігури, починається саме зі зламу традиційних конфігурацій, у першу чергу тілесних, то в музиці не можна знайти таких простих і ясних чинників формотворення. Тому постмодерн і авангард частіше за все позначають аморфним терміном «полістилізм».

Підсумовуючи, можна сказати, що на межі 60—70-х років відбувся вибух, тобто, твори стали легітимізованими і прийшли до глядача й слухача.

Проведене дослідження дає можливість стверджувати, що етнофольклорні та етномистецькі спрямування прийшли в поп-культуру не зненацька, а з їх актуалізацією в жанрах професійної музичної культури. Звернення до протоглибин було плідним і дало можливість нового подиху у формуванні поп-культури як складної, драматичної, фундаментальної, фольклорно означеної культурної традиції, яка походить від давніх часів.

Етномистецькі спрямування розвитку музичної культури України другої половини ХХ століття еволюціонують у генеалогічному просторі їх формування. У 60-ті роки сформувалася інерційна фаза як період праць «в шухляду», де композитори і всі інші не могли втілити свій потенціал, але вже відверто і самовіддано працювали. 70-ті роки визначаються вибухом поп-культури не тому, що це раптом стало можливо, а тому що нагромаджений потенціал набув можливості свого самоздійснення.

Список використаних джерел:

1. Алексеев, Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры (Рассуждения о судьбах народной песни) [Текст] / Э.Е.Алексеев. – М. : Сов. композитор, 1988. – 236 с.
2. Дугин, А. Поп-культура и знаки времени [Текст] / А. Дугин. - СПб.: Амфора, 2005. – 495 с.
3. Арто, А. Театр и его двойник [Текст] / Антонен Арто. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 [8] с.
4. Зинкевич, Е.А. *Mundus musicae*. Тексты и контексты. Избранные статьи [Текст] / Е.С.Зинкевич. – К.: ТОВ Задруга, 2007. – 616 с.
5. Костина, А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества [Текст] / А.В.Костина. – М.: ЛКИ, 2008. – 352 с
6. Ляшенко, І.Ф. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй [Текст]: навчальний посібник / І.Ф.Ляшенко; За ред.І.Ф.Ляшенка. – К.:Либідь, 1996. – С.53 – 76.

Л.І. ПРОКОПЕНКО,
кандидат культурології, доцент
Київського національного
університету культури і мистецтв,
м. Київ

ОБЛАСНА УНІВЕРСАЛЬНА НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ЯК РЕГІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР КРАЄЗНАВЧОЇ РОБОТИ

Зміни у духовному житті, розвитку національної культури, значно підвищили процес активізації краєзнавчої роботи бібліотек у відновленні історичної пам'яті народу, становленні його національної свідомості. Збільшився випуск видань з різних проблем регіонального краєзнавства, посилилася увага до цих проблем з боку музеїв, дослідників краю. Адже краєзнавство є одним із пріоритетним напрямків розвитку культури.

Сучасні обласні універсальні наукові бібліотеки (ОУНБ) – загальнодоступні, соціокультурні установи, діяльність яких спрямована на впровадження новітніх інформаційних технологій, розвиток власних інформаційних ресурсів та забезпечення інформаційних потреб і запитів користувачів. Це регіональні осередки краєзнавства, які здійснюють довідково-бібліографічну, видавничу та просвітницьку діяльність, значна увага яких приділяється питанням історії, інтелектуальному і культурному потенціалу читачів, ролі і місця бібліотек в інформаційному суспільстві.

Краєзнавча робота бібліотек України регламентується Законом «Про бібліотеки і бібліотечну справу», «Положенням про краєзнавчу роботу бібліотек системи Міністерства культури і мистецтв України» (Наказ №314 від 11.06.96 р.) [1].

Поряд із традиційними формами роботи з читачами, бібліотеки формують сервери, створюють регіональні інформаційні портали, де окрім інформації про бібліотеку розміщуються відомості про край, природні ресурси, науковий, виробничий і культурний потенціал, що сприяє розповсюдженню позитивного іміджу регіону.

Впровадженням нових інформаційних технологій у практику роботи книгозбірень дозволило на якісно новому рівні організувати цю діяльність та здійснювати інформаційно-бібліотечне обслуговування користувачів [2].

ОУНБ створюють краєзнавчі ЕБД, повнотекстові електронні бібліотеки краєзнавчих видань, регіональні інформаційні портали, на яких розміщена інформація краєзнавчого характеру, присвячена визначним історичним подіям регіону, а також суспільно-політичному і культурному життю, знаменним і пам'ятним датам. Ведеться кропітка робота по виявленню, зберіганню та доведенню до реальних і віддалених користувачів краєзнавчої інформації.

Соціологічними службами бібліотек проводяться дослідження краєзнавчих фондів, їх відповідність запитам та потребам користувачів, вивчаються

краєзнавчі інтереси читачів. Важливим мотивом звернення до краєзнавчих джерел є наукова робота, навчання, фахова необхідність та інтерес до самоосвіти. Незважаючи на ряд об'єктивних причин, насамперед пов'язаних з обмеженням обсягів надходжень, що викликало незначну розбіжність між рівнем задоволення потреб користувачів і можливостями бібліотек, вони спроможні на достатньому рівні задовольнити краєзнавчі потреби всіх категорій читачів.

Так, зокрема, різні аспекти краєзнавчої роботи як центральних, так і сільських книгозбірень завжди були у полі діяльності Рівненської ОУНБ як методичного центру: формування та популяризація краєзнавчого ресурсу, створення краєзнавчого довідково-бібліографічного апарату, впровадження інноваційних бібліотечних послуг, заснованих на ІКТ, інше. Ефективним стало інформаційно-бібліографічне обслуговування, зокрема віддаленого користувача. Бібліотеки активно використовують мережеві ресурси для популяризації місцевої історії та надання бібліотечних послуг. Веб-сторінки бібліотек пропонують користувачам тематичні рубрики «Наш край», «Музейна експозиція» та різні види краєзнавчої інформації [2]

Потужним джерелом краєзнавчої Інформації є сайт «Історична Волинь», створений у рамках консорціуму (Волинська, Житомирська, Рівненська ОУНБ). [10, 180]. Надаючи широкий доступ через мережу Інтернет, сайт відображає відомості про історичну Волинь, із залученням джерельної бази Житомирської, Волинської, Рівненської, Тернопільської, Хмельницької ОУНБ, обласних краєзнавчих музеїв та обласних архівів [2; 6].

Пріоритетами краєзнавчої діяльності ОУНБ ім. Д.І. Чижевського є: - систематичне формування ядра краєзнавчих документів із різних джерел, співпраця з видавництвами області; - створення краєзнавчих матеріалів і краєзнавчої бібліографії, у т.ч. і в електронному вигляді; - популяризація краєзнавчих інформаційних ресурсів [4, 34]

Своєю стратегічною місією ОУНБ Д.І.Чижевського вважає створення наукового підґрунтя для подальшого розвитку бібліотечного краєзнавства. Для цього передбачається систематичне вивчення та поповнення краєзнавчого фонду, ведення довідково-бібліографічного апарату, удосконалення форм і методів популяризації літератури про Кіровоградщину, постійне надання практичної допомоги бібліотекам області з питань краєзнавчої діяльності [4, 37]

Поряд із традиційними краєзнавчими картотеками в бібліотеці активно розвиваються електронні краєзнавчі бази даних – як бібліографічні, фактографічні, так і повнотекстові [8, 61]

Вдосконалення довідкового краєзнавчого апарату, поповнення регіональних веб-ресурсів новою інформацією, вивчення та видання нових матеріалів з історії бібліотек регіону, проведення презентацій краєзнавчих видань, здійснення організаційно-методичного керівництва – залишається перспективним напрямком роботи ОУНБ Д.І.Чижевського [8, 64]

Активно проводить краєзнавчу роботу Миколаївська ОУНБ ім. О.Г.Гмиря. Відділ документів і наукових досліджень з питань краєзнавства збирає і систематизує всі матеріали про область, здійснює довідково-бібліографічне та інформаційне обслуговування з питань краєзнавства; організовує конференції, масові заходи, зустрічі з визначними особистостями краю, письменниками [5].

На сайті Чернігівської ОУНБ ім. В.Г.Короленка створена «Електронна бібліотека» (libkor.com.ua/index.php?id=4), до якої входять повнотекстові бази даних: «Іменні колекції», «Книжкова пам'ять України. Чернігівщина», «Наші видання», «Періодичні видання Чернігівщини. Електронні версії», «Митці Сіверянського краю» тощо. Творчі зустрічі проводить клуб «Краєзнавець» [9]. Потужним краєзнавчим дипозитарієм регіону є Закарпатська ОУНБ ім. Ф.Потушняка. У стінах бібліотеки традиційно проходять засідання комісії по обговоренню кандидатур щорічної обласної літературної премії ім. Ф.Потушняка, церемонія вручення премії «Дебют», культурологічні акції краєзнавчої тематики, відзначення ювілеїв видатних постатей України та Закарпаття. Зокрема, створено електронну базу даних «Рідкісна книга». У 2008 р. започатковано серію «Корифеї Закарпаття: бібліографія»; у 2014 році – серію «Закарпатська публіцистика в іменах: бібліографія»; у 2015 році – серію «Культура краю в особах» [3].

Як обґрунтовує Ткаченко О., краєзнавча робота бібліотек у співпраці з музеями, архівами, громадськими організаціями зміцнює імідж бібліотечної установи і піднімає її престиж. Краєзнавча діяльність на сучасному етапі посилює роль бібліотек як соціальних інститутів. Бібліотеки забезпечують краєзнавчою інформацією благодійні фонди, жіночі, екологічні, спортивні організації, товариства інвалідів та соціально незахищених жителів регіону. Бібліотеки на місцях стають центрами народної пам'яті, народної культури, зберігаючи спадкоємність поколінь [8, 64].

Отже, бібліотечне краєзнавство залишається одним з пріоритетних напрямків діяльності бібліотек регіону і спрямоване на формування у громадян національної свідомості, патріотизму, поваги до витоків своєї історії.

Список використаних джерел:

1. Положення про краєзнавчу роботу бібліотек системи Міністерства культури і мистецтв України : затв. наказом М-ва культури і мистецтв України № 314 від 11.06.1996 р. // Законодавство – бібліотекам України / НПБУ. – Київ, 2000. – Вип.1 : Загальні засади діяльності бібліотек. – С. 168-172.
2. Волян, Н.П. Краєзнавча діяльність публічних бібліотек: нове бачення [Електронний ресурс] / Н.Волян. – Режим доступу: libr.rv.ua/...volyan/. – Назва з екрана. –Дата доступу 25 березня 2016 р.
3. Закарпатська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Ф.Потушняка : [сайт]. – Режим доступу: http://biblioteka.uz.ua/about/pro_b.php. – Назва з екрана.

4. Макарова Т. Бібліотечне краєзнавство: традиції, сучасність, перспективи [Електронний ресурс] / Т. Макарова. – Режим доступу: library.kr.ua/bibsprava/bibl_orbita3.pdf. – Назва з екрана. – С. 34-38. – Дата доступу 20 березня 2016 р.
5. Миколаївська обласна універсальна наукова бібліотека ім.О.Гмирьова : [сайт]. – Режим доступу: <http://www.reglibrary.mk.ua/index.php/viddili>. – Назва з екрана.
6. Проект «Історична Волинь» / Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека : [сайт]. – Режим доступу: <http://libr.rv.ua/ua/libr/72-proekt-istorichna-volin/>. – Назва з екрана.
7. Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека: [сайт]. – Режим доступу: <http://libr.rv.ua/ua/libr/110-muzejni-ekspozicii/>. – Назва з екрана.
8. Ткаченко О. Розвиток краєзнавчих ресурсів у бібліотечній справі Кіровоградщини [Електронний ресурс] / О.Ткаченко. – Режим доступу: library.kr.ua/bibsprava/bibl_orbita3.pdf. – Назва з екрана. – С. 60-64. – Дата доступу 20 березня 2016 р.
9. Чернігівська обласна універсальна наукова бібліотека ім.В.Г.Короленка: [сайт]. – Режим доступу: libkor.com.ua/index.php?id=2&sid=1. – Назва з екрана.
10. Щербан, Р.М. Бібліотечне краєзнавство в умовах інформатизації (з досвіду краєзнавчої роботи бібліотек Рівненщини) [Текст] / Р.Щербан // Державна історична бібліотека України: зб.матеріалів міжнар.наук.-практ. конф., приуроч. до 75-річниці заснування Нац. іст. б-ки України. – К., 2014. – С.176-181.

Ю.В. РАДЗЕЦКИЙ,
старший преподаватель
Днепропетровской консерватории
им. М.Глинки,
г. Днепропетровск

**ПЬЕСА ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ «УЧИТЕЛЬ ТАНЦЕВ»
КАК ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СТАРИННОЙ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ И
ТАНЦЕВ XVI-XVII СТОЛЕТИЙ**

В сочинениях испанского драматурга Лопе де Веги (1562-1635) очень велика культурная и бытовая составляющая. Любое его сочинение может служить своего рода энциклопедией быта, нравов деталей культуры и искусства Испании XVI-XVII столетий.

В пьесе Лопе де Веги «Учитель танцев» перечисляются самые популярные придворные (светские) танцы, бытовавшие в Западной Европе и в самой Испании в конце XVI столетия (пьеса «Учитель танцев» написана и издана в 1594 году), даются краткие описания особенностей танцев, их характеристики.

Существует определённая проблема в точности воссоздания музыкальной составляющей старинных танцев. В творчестве испанских виуэлистов XVI столетия (Луис де Нарваес, Алонсо Мударра, Луис Милан) инструментальный танец занимает особое место: Павана, Романеска, Гальярда, Вильянсико, Антекера, Жирагонса. Кроме перечисленных танцев Лопе де Вега упоминает и, что очень важно для точности воссоздания, кратко описывает в своих произведениях особенности танцев: Токката, Танец фуриозо, Круговой танец (Круговорот), Фурлана, Ниццарда, Аллеманда.

Особая роль в пьесе «Учитель танцев» отведена гитаре. Достаточно детально описывается пятиструнный инструмент той эпохи (сегодня эта гитара идентифицируется как виуэла и барочная гитара). Лопе де Вега даёт поэтическое описание строя гитары, аллегорически приписывая каждой струне чувства и эмоции человека. Описаны и некоторые проблемы, существующие в то время в конструктивных и технологических особенностях инструмента: сложность настройки, эмоционально-исполнительское состояние, некоторые конструктивные несовершенства самой гитары и струн.

Старинная музыка, произведения лютнистов и виуэлистов XV-XVII столетий – важная часть программы в обучении классических гитаристов. Особенности музыки, технологические приёмы, художественно-эмоциональный аспект, конструктивные отличия и способы звукоизвлечения могут быть изучены, осмыслены и правильно употреблены только на основе

углублённого изучения документов и произведений искусства той эпохи: рукописные нотные артефакты, живопись и литература. Именно в этом контексте, - много объясняющего и описывающего материала в литературном творчестве испанского драматурга Лопе де Веги.

Список используемой литературы:

1. Лопе де Вега. Учитель танцев [Текст]. – Изд-во: Азбука-Аттикус, 2012. – 336 с.
2. Прат Доминго. История гитары [Текст]: Библиографический и терминологический словарь – Изд-во: ПросторЪ, Тюмень, 1998. – 327 с.
3. Prat Domingo. Dictionario Biografico-Bibliografico-Historico-Critico de Guitarras Romero y Fernandez edition, Buenos Aires, 1934. – 468 с.

С.В. РОМАНЕНКО,

заведующая отделом передвижных и
стационарных выставок Николаевского
обласного краеведческого музея,
г. Николаев

БОЛГАРСКАЯ НАРОДНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ И ЕЕ ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ НИКОЛАЕВСКИМ ОБЛАСТНЫМ КРАЕВЕДЧЕСКИМ МУЗЕЕМ

Неповторимость каждого музея, его ценность, значимость зависят от богатства и насыщенности его коллекций [1, 319]. Поэтому их формирование и популяризация является основным видом деятельности каждого музея.

Формирование коллекции болгаристики в Николаевском областном краеведческом музее было обусловлено наличием недалеко от города поселения Терновка (сегодня - микрорайон Николаева). Поселение, на правах колонии, было основано в 1802 г. в соответствии с указом о водворении в Новороссию "греков и болгар, вышедших из Турции». В середине XIX в. исследователи отмечали: «болгары до сих пор сохранили свои: язык, обычаи, предрассудки и одежду. Они боятся влияния иных народностей и держаться точно в такой же замкнутости, как и остальные колонисты. Браки бывают только между болгарскими семействами.» [11, 536-537]. Замкнутый образ жизни, который сохраняли поселенцы, способствовал тому, что и сегодня в Терновке можно найти образцы болгарской народной культуры и предметы быта.

Первые исследования и сбор экспонатов в Терновке проводил в 20-30 гг. XX в. наш земляк Сергей Ильич Цветко (1884-1946). После посещения им в 1925 г. Терновки, в создававшийся одесский музей «Степова Украина», были переданы национальный болгарский женский костюм и 24 фотографии «украинского жилища» [10].

О первых поступлениях болгарских предметов из Терновки в краеведческий музей свидетельствует документ от 15.02.1930 г., по которому на хранение в историко-археологический музей¹ был принят ряд предметов. Среди них: документы (метрические записи за 1804 г., проекты реконструкции мечети в православную церковь, формулярный список 1898-1908 гг., исповедальные ведомости за 1915 г. и др.), изделия из ткани (3 ковра, 2 ивицы, вышитый и тканый рушники), поясная пряжка, 2 браслета, церковные книги [2].

В 1966 году болгарская коллекция музея пополнилась редкими образцами женских ювелирных украшений из клада. Он был найден при строительстве административного здания Николаевского Облсовпрофа и состоял из 1091 предмета [9,176-180]. Среди монет, медалей, столового

¹ Музей получил название «Николаевский областной краеведческий музей» в 1950 г. после окончательно восстановления.

серебра найдено более 200 болгарских украшений: гривни (браслеты), герданы (шейные украшения), пафты (поясные пряжки), металлические пояса [4]. Наиболее широко в кладе были представлены пафты, которые использовались как застежки для вышитого или тканого пояса. Все они изготовлены кустарным способом в технике чеканки, преимущественно из белого или желтого металлического сплава и имеют листовидную форму. К незаурядным находкам относятся металлические пояса, украшенные растительным орнаментом, нанесенным в технике чернения (С-145, МД-128,129,130). Дополняют коллекцию браслеты трех видов: несмыкающиеся, цельные браслеты в виде полусферы, составленной из трех запаянных пластин; составные из двух дуг, соединенных шарниром; плетенные из тонкой металлической проволоки. Шейные украшения состоят из нанизанных на тесьму тонких, немного выпуклых пластинок с подвесками лунообразной формы или в виде листочков. Иногда рельефный орнамент дополняют каменные или стеклянные вставки красного и голубого цвета.

Сегодня собрание болгарских украшений НОКМ является одним из самых крупных среди музейных коллекций Украины.

В конце 1980-х гг. старшим научным сотрудником музея Поповой Людмилой Геннадиевной проводился поиск материалов в Терновке. Ею были собраны уникальные образцы болгарского народного текстиля к. XIX –нач. XX вв. (черги, главницы, килимы, мисалы, вышитые рушники), бытовые предметы и орудия ткачества, фотографии, записаны песни («Калинка по двор ходеш», «Покрай ми море в песоку», «Турчин ходи низ гора зелена»). [5] Результатом кропотливой исследовательской работы сотрудников музея стала выставка «Болгары юга Украины: быт и культура к. XIX –нач. XX», которая открылась в музее судостроения и флота в 1992 году (авторы Попова Л.Г., Пономарева Е.В., художники Пахманов И., Стальнова Н.). Выставка посвящалась 190 – летию основания болгарских колоний на территории Юга Украины. В пояснительной записке авторы отмечали: «Николаевский областной краеведческий музей, созданием юбилейной стационарной выставки, вкладывает свою лепту в удовлетворение возросшего интереса к этнографии края. Фонды музея обладают подлинными материалами, которые экспонируются впервые.» [3] Тематически выставка делилась на четыре раздела: 1. История переселения болгар в Южную Украину. Быт колонистов середины – конца XIX в. 2. Народная одежда. Женские ювелирные украшения. Художественная обработка металла. 3. Быт колонистов начала XX века. Вышивка и кружевоплетение. 4. Народное болгарское ткачество.

Необходимо отметить, что выставка «Болгары юга Украины» стала первой масштабной этнографической выставкой в музее. И, несмотря на недостаточное финансирование и определенный диссонанс, вызванный несоответствием профиля музея выставочной теме², породила большой интерес и позитивные отклики у посетителей.

² Выставка проходила в музее судостроения и флота, т.к. здание краеведческого музея находилось на ремонте.

Формирование коллекции продолжила старший научный сотрудник краеведческого музея А.Д. Саказлы. В болгарском селе Каменка, Измаильского р-на, Одесской области ею были собраны образцы сорочек, вышитых картин, рушников, мужская ивица, ряд бытовых предметов [6].

С созданием в краеведческом музее отдела этнографии исследования в Терновке были продолжены. Так как среди домашних ремесел конца XIX – начала XX вв. наибольшее распространение получило ткачество и вышивка, то в основном пополнялся комплекс декоративных тканей. В это же время в музей поступают фотографии, запечатлевшие жителей поселения на рубеже веков [7]. Кроме сбора предметов старины, сотрудники фиксируют праздники, которые проводились в Терновке в начале XXI века – праздник урожая, праздник улицы и другие, а также собирают экспонаты, связанные с возрождением интереса жителей к национальным корням.

Оформление экспозиции краеведческого музея в здании флотских казарм, требовало современного подхода к теме «Заселение края». Было решено показать вклад разных национальностей в освоение юга Украины через хозяйственно-бытовую призму. В болгарском комплексе представлены фотографии, изделия ремесленников, предметы быта, женский народный костюм³.

Отбор экспонатов по болгарской теме для музейной экспозиции, дал возможность оценить количественный и качественный состав коллекции и привел к мысли о создании стационарной выставки, которая открылась в июле 2014 года и получила название «Культура и быт терновских болгар». Данная выставка имела более узкую направленность, чем выставка 1992 года, и знакомила с историей и культурой Терновки, а не болгар юга Украины. С помощью предметов материальной культуры рассматривались следующие темы: основание и история Терновки; основные занятия и промыслы колонистов; быт жителей села, их традиции и обычаи.

Кроме музейных экспонатов, выставка была дополнена материалами, собранными при содействии членов Терновского болгарского общества имени Ивана Вазова: В. Гамзы, Ю. Мавродия, И. Мисаренко и предметами из музея истории Терновки. Активную помощь в создании экспозиции оказывала школьный учитель, ныне пенсионер, Александра Владимировна Стоева.

Часть предметов, собранных для выставки, впоследствииполнила коллекцию болгаристики НОКМ. Эти вещи вышли из обихода жителей Терновки в 50-60 гг. XX в., но были характерны для быта болгар более раннего периода. Среди новых экспонатов: низкий столик на 3-х ножках – синийка или мала суфричка, металлическая сковородка для выпечки банницы - тава, детская коляска – количка. Значительно увеличилось количество сельскохозяйственных инструментов и инвентаря в фондах музея. Собраны: каток гарманный, камни

³ Народный костюм начала XX в. в Терновке практически не сохранился, сказывалось влияние городской моды. В фондах музея хранились лишь его отдельные элементы: престилки (фартуки), забрадки (платки), ивицы (пояса). Представленный в экспозиции комплекс состоит из сорочки (болг. ризы) и сарафана (болг. сукмана), которые были собраны доктором исторических наук Дианой Радойновой в Болгарии у выходцев из с. Дебелт Восточной Фракии (родины николаевских болгар).

от ломер (ручных жерновов), терпан - коса для скашивания камыша, кука – приспособление для вытягивания сена из копны, копан (праник) и др. [8]. Из церкви Успения Пресвятой Богородицы (настоятель протоиерей Валерий Голуб) в музей были переданы части колонн (базы и капители нач. XIX в.), снятые во время реконструкции церкви в 2000-х годы.

Подводя итоги, необходимо отметить, что в Николаевском областном краеведческом музее собрана богатая и разносторонняя коллекция болгаристики, основная часть которой состоит из предметов, найденных в болгарском поселении Терновка. Экспонаты представлены документами, фотографиями, бытовыми предметами, сельхозинвентарем, аудиозаписями и позволяют показать историко-этнографические особенности жизни населенного пункта на рубеже XIX –XX вв., дают представление о хозяйственной деятельности, ремеслах, культуре и быте поселян. Благодаря поддержке Терновской общины, музей имеет возможность популяризовать свою коллекцию среди жителей Николаевщины и гостей области.

Список используемой литературы:

1. Котлер, Н. Музейний маркетинг і стратегія: формування місії, залучення публіки, збільшення доходів та ресурсів [Текст] / Н. Котлер, Ф. Котлер, В. Котлер.- К.: ВД «Стилос», 2010. – 528 с.
2. Николаевский областной краеведческий музей (Дальше НОКМ). Д – б/н
3. НОКМ. Документация по научному проектированию экспозиции стационарной выставки «Болгары юга Украины: быт и культура к. XIX –нач. XX». - архив выставочного отдела
4. НОКМ. МД- 126/1-19, 131/1-58, 132/1-30, 133/1-52, 202 /1-2, 206, 207, 4193
5. НОКМ. Т-1893-1889; 2100-2026
6. НОКМ. Т- 3946, 3947, 4102, 4161/1-9
7. НОКМ. Т - 4435-4451, Ф - 8434/1-8, 8435, 8436
8. НОКМ. МД-5302, 5320, 5318, 5298, 5299/1-2, 5301, 5304, 5319,
9. Піварович, В.Б. Монети і скарби півдня України [Текст] / В.Б. Піварович. – Херсон: «Штрих», 2008.- т. 2 – 196 с.
10. Солодова, В. Этнографические направления деятельности Одесской комиссии краеведения (1923-1931) [Электронный ресурс] / В. Солодова // ВІСНИК Одеського Історико-Краєзнавчого Музею (випуск 5). – Режим доступа :URL: <http://www.history.odessa.ua/publication5/stat11.htm> – Название с экрана
11. Шмидт, А. Материалы по географии и статистике Херсонской губернии [Текст] / А. Шмидт. – в 2 томах. - Херсон, 1862.- т.2

Н.В. САПАК,

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры дизайна
ВП «НФ КНУКиИ»,
г. Николаев

УНИВЕРСИТЕТСКАЯ СИСТЕМА ПОДГОТОВКИ РЕСТАВРАТОРОВ- ЖИВОПИСЦЕВ В НФ КНУКИИ КАК ЮЖНОУКРАИНСКИЙ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Подготовка реставраторов в Николаевском филиале КНУКиИ началась в 2001 году, когда была открыта кафедра реставрации, графического дизайна и искусствоведения. Ответственный педагогический эксперимент инициировали известные николаевские художники О.К.Приходько, Ю.А.Макушин, Д.Л.Боляков при поддержке ректора Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры академика А.В.Чебыкина и ректора Киевского национального университета культуры и искусств профессора М.М.Поплавского.

Актуальность исследования. Открытие художественных специальностей, подготовкой которых исконно занимались столичные ВУЗы, отвечало требованиям времени, свидетельствовало о высоком профессиональном потенциале николаевских художников способных готовить на «периферии» специалистов престижных творческих профессий. Накопленный опыт обучения каждой из этих профессий в Николаевском филиале заслуживает отдельного исследования.

Постановка проблемы. Наиболее творчески результативной как в период учебы, так и по окончании ВУЗа стала деятельность выпускников специальности «реставрация произведений станковой и монументальной живописи».

Цель исследования. Настоящая статья является первым исследованием творчества выпускников специальности «реставрация» Николаевского филиала КНУКиИ, обобщением их профессиональной и творческой деятельности.

Анализ источников. Творчество молодой генерации художников пока нашло отражение в периодике в виде информации о выставках объединения «Айванабугу» [1]. Упоминания о подготовки специалистов в области реставрации встречается в отдельных статьях, посвященных художественному образованию в Николаеве [3], творчеству известных художников [5], деятельности Николаевской областной организации НСХ Украины [2].

К абитуриентам, желающим поступить на специальность «реставрация», предъявлялись высокие требования. Уже на вступительных экзаменах будущие студенты должны были показать основательные навыки в рисунке, живописи, композиции. Такой принцип отбора гарантировал хороший стартовый уровень

студентов, а требовательность преподавателей стали залогом постоянного профессионального совершенствования.

Базовые дисциплины преподавали Ю.А.Макушин и О.К.Приходько. Они заложили фундаментальные основы в рисунке и живописи. Народный художник Украины Ю.А.Макушин давал основы академического рисунка, адаптируя его к требованиям профессии. Большое внимание уделялось самостоятельным наброскам, выполненным по наблюдению и по памяти. Заслуженный деятель искусств Украины О.К.Приходько требовал от студентов планомерной работы над аудиторными постановками. В то же время обязательной была работа над этюдами и композициями на свободную тему. Большое внимание уделялось копированию произведений старых мастеров, как обязательной дисциплине, способствующей пониманию техники и технологии живописи.

На «реставрации» студенты постигали азы будущего профессии. Главная роль в формировании их практических навыков принадлежала Д.Л.Болякову. Профессиональный художник реставратор, он скрупулезно передавал студентам знания и навыки, сочетал теорию и практику. Работая рядом со студентами, педагог показывал этапы и ход реставрационной работы. Обязательное иконописание по образцам, реставрация произведений масляной и темперной живописи давало мощный импульс в овладении секретами профессии. За четыре года учебы студенты (получали степень бакалавра) осваивали главные виды реставрационной работы.

Большое значение в учебном процессе отводилось практике. В летнее время студенты выезжали на пленэр в Николаевскую область, Крым, где работали над пейзажами. А базой учебной и производственной практик был музей им. В.В.Верещагина, краеведческий музей, где занимались реставрацией произведений живописи.

За четыре года пребывания в университете будущие реставраторы приобретали основательные теоретические знания, хорошие практические навыки. Лучшие выпускники направлялись для продолжения учебы в Киев в НАИИА, что значительно расширило профессиональный кругозор молодых художников, способствовало дальнейшему творческому росту.

Особенностью подготовки студентов явилось параллельное овладение навыками реставрационной работы и формирование их как живописцев и иконописцев. Это позволило им в самостоятельном творчестве не замыкаться в рамках реставрации, но и работать во всех жанрах живописи, писать иконы.

В студенческие годы реставраторы начали активно участвовать в выставках. И хотя еще рано говорить о сложившемся творческом почерке каждого, но уже сейчас можно выделить наиболее яркие их стороны, отметить общие особенности присущие представителям южной живописной школы. Это насыщенный колорит и эмоциональная живописная манера. А в жанровом разнообразии можно выделить пейзаж, как главную составляющую поисков. Причем, природа, как среда обитания, приобретает в их работах разную

степень взаємодіяння с человеком от активного действия до пассивного созерцання.

Лучшими традиціями городского пейзажа отмечены работы С.Дона «Кафе» (2010), «Арки» (2012). Спокойный приглушенный колорит, передающий фактурную плотность зданий, оживляют эмоционально вибрирующие кроны молодых деревьев и освещенная солнцем стена в пролете арки. Действие, построенное посредством фрагментарной композиции, создает впечатление кратковременности, что позволяет воспринимать картины как этюды, написанные за одни-два сеанса. Т.Такиров строит пейзажное действие на основе натуральных наблюдений, но с большой долей обобщений. Он акцентирует внимание на мощи крон вековых деревьев («Улица Каменца» 2014) и подкрепляет их мажорное звучание светлой вибрирующей от солнца полосой тротуара. Живописный прием, создающий впечатление фейерверка цветных мазков-кристаллов удачно передает ощущение пышной и богатой оттенками цветов летней зелени. Т.Шмаленко акцентирует внимание на главном объекте изображения, подкрепляя впечатление от него окружающими предметами и элементами пейзажа. Архитектурный памятник («Русская брама» 2015) максимально приближенный к зрителю, величав в своем вековом молчании. Продолжение его жизни в современном реальном мире хорошо ощущается через движение широкого мазка, передающее бег облаков, колебание ветвей деревьев, тени на земле. Разноплановы по восприятию природы и приемов ее передачи работы Н.Плехова. Художник постоянно экспериментирует. Он использует широкий диапазон художественных средств, в зависимости от поставленной задачи. С высоты птичьего полета создает перспективу исторической части города с повседневным ритмом жизни («Киев» 2010), подчеркивая характерное в силуэтах памятников. Следуя лучшим традициям национальной пейзажной школы, пишет панораму «Свято-Георгиевского монастыря» (2011). В манере французских модернистов создает пейзаж «Яхт-клуб «Омега» (2012). Экспрессивная обобщенная живопись, противопоставление насыщенных контрастных пятен цвета, солнечные блики на воде передают впечатление от летнего речного пейзажа.

Яркой декоративностью отличаются работы А.Виштаченко. В них очевидно переосмысление живописных основ национальных художественных школ западной Украины. Все составляющие: линия, цвет, композиция, живописная манера подчинены передаче динамичной атмосферы исторической части города в работе «Улицами Старого Кракова» (2012) или фигуры обнаженного атлета замкнутого в тесные рамки квадрата в картине «Теснота 1».

Эксперимент лежит в основе творческих поисков Д.Савелюка. Он с интересом работает в разных жанрах или объединяет в пределах одной картины несколько жанров. Его работы отличает философский взгляд на жизнь («Мой причал» «Яна» 2013). Художник не переходит грань, когда бытовое действие обнажено в своей натуралистической правдоподобности.

Несколько особняком в ряду молодых художников стоит Н.Боляков. Его всегда интересовала история. В Киевской академии художеств он продолжил учебу в классе исторической живописи народного художника Ф.М.Гуменюка. В дипломной работе он обращается к военному походу князя Святослава в 971 году против Византии. Триптих «Битва при Доростоле» (2008) передает напряженность противостояния двух исторических личностей киевского князя и византийского императора Иоанна Цимисхия. Сложная многофигурная композиция, выразительные, динамичные позы и жесты героев, приглушенная с всплесками ярких пятен колористическая гамма убедительно передают события тысячелетней давности. В настоящее время триптих экспонируется в Киевском музее Вооруженных сил Украины.

Молодые художники много и талантливо работают как иконописцы. Знание иконографии, владение методикой написания христианских образов и сюжетов важная составляющая творчества. От образов отдельных святых до сложных многофигурных праздничных сюжетов, от небольшого размера иконной доски до иконостаса таков масштаб их работ. Об их профессионализме можно судить по значительному объему выполненных работ. Так, Д.Савелюк и Н.Плехов являются создателями алтарных икон и иконостасов для женских монастырей Свято-Георгиевского в Черниговской области и Сергиева пустынь в Закарпатской области (Мукачевский район), иконостаса собора в Уманском районе Черкасской области. Т.Шмаленко создает аналойные иконы, отличающиеся тонкостью и ажурностью миниатюрного письма. Работают в культовой живописи А.Виштаченко и Т.Такиров, которые после окончания Академии преподают в Каменец-Подольском национальном университете, на специальности «реставрация произведений искусства».

В 2010 году молодые художники организовали выставку и творческое содружество «Айванабугу». Выставка собрала не более пяти участников, тех, кто первыми уехали из родного города в Киев для продолжения учебы. В дальнейшем к ним присоединились выпускники следующих лет, также приехавшие на учебу в Академию: Е.Цюпка, Л.Царева, Д.Пинчук. Членами объединения стали Ю.Ященко, М.Жарова, работающие в Николаеве, Г.Пономарь из Нового Буга. Художники устраивали вернисажи объединения в Хмельницком, Каменец-Подольском, Одессе. Ежегодно они показывают новые работы в Николаеве. Их творчество вызывает заслуженный интерес у любителей и профессионалов. Смело заявив о себе, они не успокаиваются на достигнутом результате, постоянно ставя новые творческие задачи в передаче красоты и многообразия окружающего мира.

Выводы. Смелый педагогический и творческий эксперимент, поставленный в стенах Николаевского филиала КНУКиИ, показал, что благодаря высокому профессионализму педагогического коллектива ВУЗа стало возможным подготовка специалистов уникальной профессии, формирования их активного творческого мышления, развитие разносторонних профессиональных навыков и активной жизненной позиции.

Список использованной литературы:

1. Коренковская, Т. Их муза – Николаевщина [Текст] / Т. Коренковская // Рідне Прибужжя, 2010. 19 авг.
2. Росляков, С.М. Вступна стаття. Художники Миколаївщини. 40 років на творчій ниві [Текст] / С.М. Росляков: Альбом / Упоряд. Приходько О.К.. – Миколаїв. – 2013.
3. Сапак, Н.В. Художественное образование в Николаеве [Текст] / Н.В. Сапак // Шлях до визнання: Науково-публіцистичний альманах МФ КНУКіМ. – Миколаїв, 2011. – С.38-44.
4. Сапак, Н.В. До питання становлення Миколаївської організації Національної спілки художників України [Текст] / Н.В. Сапак // ІХ Миколаївська обласна краєзнавча конференція: Історія. Етнографія. Культура: Нові дослідження. – Миколаїв, 2013.
5. Сапак, Н.В. Юрий Андреевич Макушин. Скульптор и педагог [Текст] / Н.В. Сапак // Соборная улица. - 2015. - № 2.

Т.В. СЕРЕБРЯКОВА,

завідуюча відділом науково-дослідної роботи з рідкісними і цінними виданнями Миколаївської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. Гмирьова,
м. Миколаїв

**ТВОРЧІ СВІТИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: РІДКІСНІ ВИДАННЯ ТВОРІВ
ПИСЬМЕННИЦІ З ФОНДУ МИКОЛАЇВСЬКОЇ
ОУНБ ІМ. О. ГМИРЬОВА**

У 2016 р. Україна відзначає 145-річчя від дня народження Лесі Українки – талановитої письменниці, літературознавця, журналіста, громадської діячки. І сьогодні її поезія та численні статті з різних галузей культури вражають чистотою думок, глибиною образів та яскравістю мови.

У фонді Миколаївської ОУНБ ім. О. Гмирьова зберігаються рідкісні видання творів Лесі Українки, що вийшли у світ наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. Найціннішою з них є друга прижиттєва збірка поезій «Думи і мрії» [1], що стала епохальним явищем в історії політичної та інтимно-пейзажної лірики. Книга майже остаточно була укладена поетесою у Берліні, де вона перебувала на лікуванні. У бібліотеках та архівах України збереглися епістолярні документи, що засвідчують процес одночасного komponування книги і написання та доопрацювання нових поезій, призначених для неї.

У квітні 1899 р. Леся Українка одержала від дирекції Українсько-руської видавничої спілки у Львові пропозицію підготувати до видання збірку її творів. Письменниця погодилася та одразу приступила до переписування текстів поезій та складання збірки. Але ця робота через стан її здоров'я йшла дуже повільно, про що вона висловилася у листі до письменниці О. Кобилянської: «Оце з тяжкою бідою берусь переписувати свої «пісні» для нового видання, та й робота ся йде, як з каміння...» [2, с. 112-113]. В упорядкуванні текстів для збірки брав участь відомий етнограф, літературознавець В. Гнатюк, який на той час був головним редактором Українсько-руської видавничої спілки. З листів Лесі Українки до В. Гнатюка видно, що спочатку поетеса, крім оригінальних поезій, прагнула включити до збірки переклади. Проте видавець порадив полишити їх до слушного часу. Свої нові поезії письменниця переписувала сама та надсилала до видавництва. Ті ж вірші, що вже друкувалися раніше в пресі, учений збирав і власноручно переписував, чим поетеса була приємно вражена: «...я чогось ніяк не сподівалась, що то ви самі маєте переписувати, і через те якимсь надто категоричним тоном давала свої розпорядки в сій справі, не беріть мені сього за зле» [3, с. 115-116]. Коректуру присланої їй верстки поетеса побажала робити самостійно, «бо таки автор має гостріше око» [4, с. 135]. У липні Леся Українка коректує частину збірки, а в серпні надсилає

остаточну коректуру до видавництва. Одночасно письменниця пише В. Гнатюку: «Відсилаю Вам останню форму коректи. Далі віршів додавати не буду – справді, книжка і так чимала – отже, се вже кінець» [5, с. 135].

І вже у жовтні 1899 р. у Львові накладом 1000 примірників вийшла у світ збірка «Думи і мрії», де об'єднано поетичний доробок Лесі Українки за сім років (1893-1899), що минули з часу видання першої книги віршів «На крилах пісень». До нової збірки увійшли поеми «Давня казка» й «Роберт Брюс», цикли «Мелодії», «Невільничі пісні» та «Відгуки».

Повідомлення про вихід у світ нової книги було опубліковано у «Літературно-науковому віснику» за жовтень 1899 р. [6, с. 250]. Найбільший серед сучасників Лесі Українки знавець і цінитель її поезії І. Франко у статті «Українсько-руська література і наука в 1899 р.», опублікованої у журналі «Діло» № 1 за 1900 р., зарахував збірку до кращих надбань української літератури за 1899 р. Також письменник у передмові до публікації віршів поетеси у чеському літературному науково-популярному журналі «Slovanský přehled» («Слов'янський огляд») зауважив, що «від часів Шевченкового «Кобзаря» Україна не відала кращої збірки поетичних творів ... кожне її слово має силу і пластику, тут що не строфа, то мистецьке степенування поетичного шляху» [7, с. 263]. На жаль, крім думки І. Франка, про збірку інших приємних відгуків від критиків не було чути.

За даними, що містяться у «Друкованому зведеному каталозі україномовної книги державних бібліотек та музеїв України, 1798-1923» [8, с. 163], сьогодні це рідкісне прижиттєве видання, крім Миколаївської ОУНБ ім. О. Гмирьова, зберігають у своїх фондах Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка, Одеська національна наукова бібліотека та Одеська ОУНБ ім. М.С. Грушевського.

За життя Леся Українка часто друкувала свої твори на сторінках періодичних видань. Зокрема, у фонді бібліотеки зберігається журнал «Рідний край» № 51/52 за 1906 р., де вперше було опубліковано її відомий вірш «Пророк» [9, с. 12]. У тому ж році на сторінках часопису «Вільна Україна» були опубліковані твори «Ізраїль в Єгипті» та «Напис на руїні», подані під спільною назвою «Єгипетські барельєфи» [10, с. 36-39]. Низка літературно-критичних статей була опублікована у російському журналі «Жизнь» [11, 12, 13, 14]. Участь Лесі Українки у цьому виданні була вимушеною і заробітчанською. Вона все життя мріяла мати самостійний заробіток, але поталанило їй тільки один раз, коли журнал «Жизнь» почав замовляти їй літературні огляди і виплачувати гонорари. Вимушеність такої роботи впливає з того, що Леся Українка покинула писати ці статті негайно після закриття журналу і більше до цього жанру ніколи не поверталася (вірші і драми вона писала без огляду на заробіток). Твори Лесі Українки за її життя публікувалися також у журналах «Дзвін», «Зоря», «Киевская старина», «Літературно-науковий вісник», газеті «Буковина» та інших часописах.

Становлять інтерес також видання, що були опубліковані після смерті письменниці. Серед них заслуговує на увагу збірка «Народні мелодії з голосу

Лесі Українки» [15]. Ще у дитинстві на поетесу справила могутнє враження та визначила її творчий шлях народна поезія. У селі Колодяжне, де росла Леся, цілорічно лилися мелодії. Кожне свято – родинно-побутове чи сезонне – супроводжувалося певними обрядами й, звісно, безліччю пісень.

Особливо письменниця захоплювалася оригінальними мотивами народних творів, оскільки вважала, що пісня без мотиву тільки наполовину жива. Свої погляди щодо необхідності записувати не тільки тексти, а й мотиви вона висловила у листі до етнографа М. Драгоманова: «мене дуже займають оригінальні мотиви сих пісень, їх же – я знаю добре – ніхто не записував» [16, с. 123]. Лише незадовго до смерті вона запропонувала своєму чоловікові К. Квітці, який займався вивченням народної музики, записати тексти та мелодії усіх народних творів, що їх вона засвоїла безпосередньо з вуст народу. Як він згадував пізніше, «...деякі тексти записала Леся і її брат Михайло коло 1890 року безпосередньо від волинських селянок і селян, але більшу часть Леся держала в пам'яті весь свій вік і продиктувала мені в кінці мая і початку червня 1913 року в Кутаїсі» [17, с. 63-64]. Найбільшу кількість мелодій К. Квітка упорядив та видав у 1917-1918 рр. у двох частинах під назвою «Народні мелодії з голосу Лесі Українки». Друга частина цього видання зберігається у фонді бібліотеки. Вона містить 103 мелодії, серед яких є ті, що, за словами письменниці, трудно було дістати, бо вони мало співалися і то більше поміж старих людей.

Заслуговують на увагу зібрання творів Лесі Українки, що вийшли у світ у 1920-1930 рр. Першою спробою зібрати разом всю творчу спадщину письменниці стали «Твори» у 7 томах [18], видані у 1923-1924 рр. Безпосередню участь у підготовці видання брав К. Квітка (як редактор, упорядник та автор приміток), який надзвичайно вболівав за уважне, по-науковому вибагливе ставлення до публікації текстів письменниці. По можливості завжди переглядав, корегував матеріал, перш ніж публікувати. У багатотомнику вперше творчий доробок Лесі Українки супроводжується змістовними примітками. Це видання надало чималий і серйозний матеріал для подальшого вивчення творчої спадщини письменниці та заклало основу наступних видань її творів. За свідченням сучасників, воно надзвичайно швидко розійшлося і вже у 1926 р. було цілком розпродане. У фонді бібліотеки зберігаються перший, третій та шостий томи цього видання.

Наступним важливим етапом вивчення творчої спадщини поетеси стали «Твори» під редакцією літературознавця Б. Якубського [19] (у фонді бібліотеки зберігаються перший та другий томи). Це видання має значні переваги порівняно з першим. Як зазначалося у рецензії, що була надрукована у журналі «Червоний шлях», № 12 за 1927 р., велику цінність у виданні мають примітки, що містять низку різноманітних пояснень, чимало варіантів на підставі рукописів Лесі Українки. У виданні подано шлях роботи над деякими поезіями, наведені й зіставлені думки різних дослідників про певний твір, пояснено окремі імена, що трапляються в поезіях, перекладено латинські вирази. Велику цінність мають портрети Лесі Українки, з них особливу увагу звертає вперше

опублікований портрет 12-літньої поетеси зі своїм братом Михайлом [20, с. 223].

Щороку з'являються нові видання творів Лесі Українки. Але найдорогоціннішими залишаються прижиттєві та перші посмертні видання, що давно вже стали раритетними. Сьогодні вони не тільки є бібліографічною рідкістю, а й становлять велику наукову цінність, оскільки у цих джерелах відбивається безпосередня воля автора щодо тексту і оформлення книг. Крім того, такі видання допомагають дослідникам та шанувальникам творчості Лесі Українки побачити поетесу очима її сучасників. Тому головне завдання бібліотеки зберегти ці рідкісні примірники та зробити їх доступними для наступних поколінь.

Список використаних джерел:

1. Українка, Л. Думи і мрії: поезії [Текст] / Леся Українка. – Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1899. – 123 с.
2. Українка, Л. До О. Ю. Кобилянської. 20 травня 1899 р. Берлін [Текст] / Леся Українка // Зібрання творів. В 12 т. Т.11. Листи (1898-1902) / Леся Українка. – Київ, 1978. – С. 109-113.
3. Українка, Л. До В. М. Гнатюка. 29 травня 1899 р. Берлін [Текст] / Леся Українка // Зібрання творів. В 12 т. Т.11. Листи (1898-1902) / Леся Українка. – Київ, 1978. – С. 115-116.
4. Українка, Л. До В. М. Гнатюка. 10 серпня 1899 р. Гадяч [Текст] / Леся Українка // Зібрання творів. В 12 т. Т.11. Листи (1898-1902) / Леся Українка. – Київ, 1978. – С. 134-135.
5. Українка, Л. До В. М. Гнатюка. 1 вересня 1899 р. Гадяч [Текст] / Леся Українка // Зібрання творів. В 12 т. Т.11. Листи (1898-1902) / Леся Українка. – Київ, 1978. – С. 135-136.
6. Мороз, М. О. Літопис життя та творчості Лесі Українки [Текст] / М. О. Мороз. – Київ : Наукова думка, 1992. – 630 с.
7. Франко, І. Леся Українка [Текст] / І. Франко // Твори. В 20 т. Т. 17. Літературно-критичні статті / І. Франко. – Київ, 1955. – С. 262-263.
8. Друкований зведений каталог україномовної книги державних бібліотек та музеїв України, 1798-1923. Вип. 1. 1808-1900 [Текст] / Нац. парлам. б-ка України. – Київ : Глобус, 1999. – 295 с.
9. Українка, Л. Пророк [Текст] / Леся Українка // Рідний край. – 1906. – № 51/52. – С. 12.
10. Українка, Л. Єгипетські барельєфи [Текст] / Леся Українка // Вільна Україна. – 1906. – № 3. – С. 36-39
11. Українка, Л. Два напрямлення в новейшій італійській літературі [Текст] / Л. Українка // Життя. – 1900. – № 7. – С. 187-214.
12. Українка, Л. Малорусские писатели на Буковине [Текст] / Л. Українка // Життя. – 1900. – № 9 – С. 122-132.

13. Українка, Л. Новые перспективы и старые тени [Текст] / Л. Українка // Жизнь. – 1900. – № 12. – С. 196-213.

14. Українка, Л. Заметки о новейшей польской литературе [Текст] / Л. Українка // Жизнь. – 1901. – № 1. – С. 103-123.

15. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Ч. 2 [Текст] / записав і упорядив К. Квітка. – Київ : [б. в.], 1918. – 229 с.

16. Українка, Леся. До М. П. Драгоманова. 2 січня 1892 р. Колодяжне [Текст] / Леся Українка // Зібрання творів. В 12 т. Т.10. Листи (1876-1897) / Леся Українка. – Київ, 1978. – С. 123-126.

17. Одарченко, П. Леся Українка і українська народна творчість [Текст] / П. Одарченко // Леся Українка : розвідки різних років / П. Одарченко. – Київ : Вид-во М. П. Коць, 1994. – С. 62-71.

18. Українка, Л. Твори [Текст] / Леся Українка. – Київ : Книгоспілка, 1923-1924.

19. Українка, Л. Твори [Текст] / Леся Українка ; за заг. ред. Б. Якубського. – Київ : Книгоспілка, 1927-1929.

20. Одарченко, П. [Леся Українка «Твори» : рец.] // Леся Українка : розвідки різних років / П. Одарченко. – Київ : Вид-во М. П. Коць, 1994. – С. 222-225.

А.І. СИДОРЕНКО,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри документознавства
та інформаційних систем
Відокремленого підрозділу
«Миколаївська філія КНУКіМ»,
м. Миколаїв

БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНА ОСВІТА В УКРАЇНІ: СУЧАСНИЙ СТАН

Бібліотечно-інформаційна освіта виступає однією з важливих сфер соціально-культурного життя суспільства. Її завдання і зміст обумовлюються станом і тенденціями розвитку економіки, науки, культури. У свою чергу, знаннєвий потенціал, професійні уміння, навички, особистісні характеристики бібліотечних спеціалістів сприяють виконанню бібліотечними установами інформаційної, освітньої, культурної функцій, що детермінують подальший розвиток усіх сфер суспільного життя.

Процес оптимізації підготовки бібліотечно-інформаційних спеціалістів визначається станом, проблемами і перспективами розвитку бібліотечної теорії і практики. Періодичний перегляд загальних функцій бібліотек, сутності бібліотечної професії, зміна середовища функціонування, ускладнення бібліотечних технологій пред'являють нові вимоги до особистості і професії бібліотечно-інформаційного працівника, що вимагає корегування освітнього процесу.

Слід зазначити, що проблему удосконалення підготовки бібліотечно-інформаційних спеціалістів ускладнюють сучасні реформи вітчизняної освіти, що викликані зміною культурних і освітніх пріоритетів у зв'язку з трансформацією всіх сфер суспільного життя, міжнародними інтеграційними процесами, зокрема Болонським. Отже, на часі є розробка нової моделі, нових стандартів підготовки спеціалістів бібліотечно-інформаційної сфери, адекватною вимогам сучасності.

Реалізація стратегічних завдань реформування сучасної вищої бібліотечно-інформаційної освіти України потребує дослідження окремих складових підготовки спеціалістів в умовах використання сучасних інформаційно-комп'ютерних технологій.

Питання фахової бібліотечної освіти вивчали українські дослідники (кінець ХХ – початку ХХІ ст.): концепції вищої фахової освіти (О. Башун, В. Ільганаєва О. Кашкарьова, Н. Кушнарєнко, В. Пашкова, Г. Саприкін, В. Скар, М. Слободяник); безперервна фахова освіта (А. Бровкіна, В. Дригаїло, А. Корнієнко, О. Матвієнко, Т. Павлуша, М. Сенченко, Л. Філіпова, І. Шевченко); концептуальні ідеї професійної бібліотечно-інформаційної освіти (А.С. Чачко, Ю. Трач); розвиток бібліотечної освіти в Україні (І.Я. Конюкова);

формування документологічної складової вищої бібліотечно-інформаційної освіти у сучасній Україні (Л.І. Демчина); розвиток вищої бібліотечної освіти у ХХІ ст. (В.С.Бабич, Т.В. Новальська, Т.П. Павлуша, А.А. Соляник, І. Тимошенко) та ін.

Сучасну ситуацію у бібліотечно-інформаційній освіті характеризують:

- протиріччя між потребою в удосконаленні підготовки бібліотечно-інформаційних спеціалістів і не розробленістю теоретичних основ побудови освітньої моделі, що відповідає вимогам сучасного реформування. Дане протиріччя дозволяє сформулювати проблему, які теоретичні положення повинні складати наукову основу моделі підготовки спеціалістів бібліотечно-інформаційної сфери і яким характеристикам вона повинна відповідати для забезпечення адекватності вимогам сучасних освітніх реформ.

- потреба бібліотечної освіти у висококваліфікованих кадрах, здатних працювати в умовах використання потужних комп'ютерних технологій і сучасний стан підготовки бібліотечних фахівців;

- необхідність послідовності у здобутті студентами знань, вмінь і навичок та дублюванням окремих дисциплін документально-комунікативного циклу на різних освітньо-кваліфікаційних рівнях;

- потребою щодо входження у світовий освітній простір і необхідністю зберігати вітчизняний досвід підготовки бібліотечно-інформаційних спеціалістів та ін.

Новий етап суспільного розвитку, котрий отримав назву інформаційного суспільства, створив певні умови перетворень у всіх сферах суспільного життя, в т.ч. і в бібліотечній, в якій нині виникають нові форми організації діяльності, відбуваються зміни в технологічній, кадровій, управлінській складових функціонування [1]. Усвідомлюється диверсифікація бібліотечно-інформаційної професії, втрата чіткості у визначенні кваліфікацій випускників, посилення ролі системно-організаційних якостей спеціалістів, серед яких інтелектуальні, моральні, комунікативні, якості самоорганізації. Дослідники також відзначають і підвищення ролі загальнокультурної компетенції бібліотечних фахівців, що орієнтована на усвідомлення тих культурних, технічних, економічних змін, що відбуваються у суспільстві.

Незворотні технологічні зміни, пов'язані з процесами інформатизації бібліотек, сприяли формуванню нових завдань бібліотек. Компетентні фахівці інформаційної сфери, посередники в системі документних комунікацій суспільства, виявилися дуже необхідними для створення, упорядкування, пошуку інформації.

Слід зазначити, що в основі роздумів щодо майбутньої структури нашої освіти є твердження про первинність бібліотечної практики. Практика повинна визначати кількість і якість спеціалістів бібліотечної галузі, крім цього знань, навиків та вмінь, які у сукупності з досвідом роботи складуть компетенції. Але середньостатистичний показник фахівців з вищою бібліотечною освітою по Україні залишається низьким: 23,8% у 2010 році; 24,4% - у 2013р. Фахівців з базовою бібліотечною освітою на початку 2014 року стало – на 199 осіб менше

у порівнянні з 2012 роком. Цей показник свідчить про відтік із галузі фахівців з базовою вищою бібліотечною освітою [2]. Зазначимо, що кількість абітурієнтів за останні роки, зокрема на денну форму навчання, скоротилося. У більшості абітурієнтів відсутня початкова мотивація на оволодіння бібліотечної професії. Тому метою стає розвиток ефективної системи стимулюючих заходів, націлених на мотивацію молоді на бібліотечну професію та утримання молодих бібліотекарів в бібліотеках.

На разі важливим буде проведення моніторингу або регіональної програми щодо вивчення бібліотечно-інформаційних кадрів Півдня України, що дасть важливість вивчити оптимальну кількість фахівців, необхідних для бібліотек різних типів і видів, можливість передбачити необхідну кількість для підготовки спеціалістів необхідного рівня кваліфікації (молодших спеціалістів, бакалаврів, магістрів тощо), що передбачає багаторівневу підготовку фахівців для бібліотечно-інформаційної сфери.

Розробка стратегії розвитку бібліотечної освіти передбачає з'ясування і вирішення цілої низки принципів завдань: теоретико-методологічних та організаційних. Перша українська докторська дисертація В.О. Ільганаєвої (1996, «Бібліотечна освіта в контексті еволюції системи соціальних комунікацій») заклала теоретико-методологічне підґрунтя нової парадигми бібліотечної освіти, яка полягає у переході до підготовки фахівців згідно з основними рівнями соціально-комунікаційної діяльності, що відбувається в бібліотеці – документальним, інформаційним та когнітивним [3].

У сучасній філософії прийнято виділяти наступні парадигми : традиційно-консервативна парадигма, основним елементом якої є система «готових», «завершених» знань, вмінь і навичок, яка передається студентам, при цьому сам студент – лише пасивний об'єкт у навчально-пізнавальній діяльності; технократична парадигма освіти; раціоналістична парадигма розглядає вуз як шлях засвоєння знань; гуманістична парадигма – ставить у центр уваги розвиток студента, його інтелектуальні потреби і міжособистісні відносини. нова парадигма XXI століття – інноваційна.

Вона включає декілька моделей: освіта як формування наукової картини світу; освіта як професіоналізація; освіта як формування культури розумової діяльності; освіта як підготовка до життя; концепція безперервної освіти.

Бібліотекарі виявилися придатними до опанування нових інформаційних технологій, нової реальності щодо діяльності по обслуговуванню користувачів, нової парадигми вищої бібліотечної освіти, яка отримала назву інноваційної. Виходячи з сучасної парадигми бібліотечна освіта має формуватися як безперервний у соціокультурному та суб'єктно-особистісному розумінні процес. Сьогодні суспільство вимагає від бібліотекарів мислити по-новому, навчатися новому, впроваджувати нове в роботу бібліотек.

Метою професійної освіти стає формування нового професійного мислення. Це передбачає осмислення бібліотечної діяльності в протиріччях принципів бібліотечно-інформаційних та загалом соціально-комунікативних процесів, передбаченні та прогнозуванні професійної діяльності в бібліотечній

сфері. Характерними рисами професійного мислення є аналітична креативність, яка проявляється в здібності бачити динаміку явищ бібліотечної сфери, виявляти причинно-наслідкові зв'язки їх розвитку, визначити варіанти рішень професійних ситуацій, здійснювати пошук ефективних засобів рішення творчих завдань.

Фахівці визначають наступні проблеми бібліотечно-інформаційної освіти фахівців: по-перше, підготовка таких спеціалістів передбачає більш високі вимоги до абітурієнтів та випускників (знання інформаційних технологій і документальних комунікацій, іноземної мови тощо); по-друге, необхідно визначити, що і як повинні вивчати сьогодні студенти на факультетах бібліотечно-інформаційних систем. Серед пропозицій - розумне поєднання гуманітарної та технічної освіти [4].

Можна відзначити, що провідні наукові школи (Київ, Харків) зберігають свої позиції і щодо досліджень з бібліотечно-інформаційної освіти в Україні, що супроводжується переробкою навчальних планів, програм, паспортів компетенцій, введенням нової спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа».

Отже, ми бачимо, що компетенції сучасного бібліотекаря виходять далеко за межі визначених у XIX - XX ст. Крім базових, змінюються професійні і особистісні компетенції, обумовлені інформатизацією суспільства і трансформаційними змінами бібліотек в епоху глобалізації. Питання, пов'язані з визначенням компетенцій, якими повинен володіти випускник на різних рівнях освіти (бакалавр, магістр) досить активно досліджуються науковцями [3,4,5,6,7].

Таким чином, застосування сучасних освітніх технологій щодо підготовки фахівця та розвитку особистості повинні бути спрямовані на формування високого професіоналізму і компетентності; креативного мислення; активної, творчої, ініціативної особистості; конкурентоспроможного фахівця, здатного працювати в нових умовах ринку; ділових якостей, що характеризуються високим рівнем фахової, професійної підготовки; науковими основами управління; високим рівнем адміністративних здібностей; високими морально-етичними якостями.

Виділенні дослідниками основні групи професійних компетенцій спеціаліста бібліотечно-інформаційної сфери, таких як компетенції обробки і аналізу інформації, задоволення інформаційних потреб користувачів, зберігання, використання і управління бібліотечним зібранням (книжковий фонд, бази даних, спеціальні зібрання), маркетингу і просуванні бібліотечно-інформаційних послуг, технологічної інноваційності, науково-дослідницької і освітньої діяльності [3] сприятимуть новим підходам до розбудови вищої бібліотечно-інформаційної освіти в Україні.

Бібліотечно-інформаційна освіта в Україні повинна вийти на рівень формування універсального світогляду, бути здатною на засвоєння гуманістичного змісту предметних знань. «Університетам важливо не лише надати професійні знання, навички та уміння, але "навчити вчитися" (і

здобувати знання впродовж життя), критично мислити, працювати в проектах, будувати соціальні зв'язки, розвивати здатність до креативності, лідерства, самоорганізації, тощо, здобути інші компетенції XXI століття» [8].

Список використаної літератури:

1. V Львівський бібліотечний форум «Бібліотек@-відкритий світ» [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://library.lnu.edu.ua/bibl/images/Bibl_Forum_2014_prog.pdf. – Назва з екрана.
2. Бібліотечна Україна в цифрах (2012-2013 рр.) : Статистичний збірник. – Режим доступу: <http://profy.nplu.org/articles.php?lng=uk&pg=6493&prt=2>. – Назва з екрана.
3. Ільганаєва, В.О. Бібліотечна освіта в контексті еволюції системи соціальних комунікацій [Текст]: автореф. дис. на здобуття ступеня д-ра іст. наук / В.О.Ільганаєва; НАН України, Нац. б-ка ім. В.І.Вернадського. – К., 1996. – 409 с.
4. Демчина, Л.І. Вища бібліотечно-інформаційна освіта в сучасній Україні : формування документологічної складової [Текст]: автореф. дис. на здобуття ступеня канд. наук з соц. комунікацій: спец. 27.00.03 «Книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство» / Л.І.Демчина; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2008. – 20 с.
5. Чачко, А. С. Библиотекарь - актуальная профессия информационного общества [Текст] / А.С.Чачко // Вестник БАЕ. – 2003. – № 1. – С. 70 - 73.
6. Литвинова, Л.А. Основні напрями дисертаційних досліджень з бібліотекознавства за спеціальністю 27.00.03 – Книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство [Електронний ресурс] / Л.А.Литвинова. – Режим доступу: http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/13105/1/40_%D0%9E%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%96%20%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D1%80%D1%8F%D0%BC%D0%B8%20%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B8%D1%85.pdf. – Заголовок з екрана.
7. Сенченко, Н.И. Проблемы библиотечного дела в Украине: наука, образование, информатизация [Електронний ресурс] / Н.И.Сенченко. – Режим доступу: <http://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea98/doc1/doc6.html>. – Заглавие с экрана.
8. Сербін, О. Аспекти реформування та вдосконалення сучасної бібліотечної освіти [Текст] / О. Сербін, Т. Ярошенко // Вісник Кн. палати. – 2015. - №2. – С. 12-15.

Т.В. СИДОРЕНКО,

старший викладач кафедри
документознавства та інформаційних
систем ВП «МФ КНУКіМ», магістр
книгознавства та видавничої діяльності,
здобувач КНУКіМ,
м. Миколаїв

**КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПУБЛІЧНИХ
БІБЛІОТЕК ПІВДНЯ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНИХ
ТРАНСФОРМАЦІЙ
кінця ХХ ст. – першого десятиліття ХХІ ст.**

Суттєвою особливістю бібліотеки є те, що для реалізації своєї соціокомунікаційної місії вона обирає найприйнятніші, оптимальніші й ефективніші види діяльності, які одночасно можуть виконувати роль комунікаційних каналів. Одним із таких каналів є масова робота — вид професійної бібліотечної діяльності, який нині переживає процес трансформації і виходить за межі усталених комунікаційних форм, що традиційно використовувалися бібліотекою для реалізації інформаційних та культурно-просвітницьких функцій [1, с.157].

Культурно-просвітницька діяльність (КПД) публічних бібліотек, найбільш доступних, орієнтованих на задоволення різноманітних верств населення, вирізняється своїми традиціями і новаціями, тенденціями поглибленого вивчення читача (користувача) і читання, орієнтацією на зміну соціального, політичного, економічного середовища, використанням форм і змісту заходів, що відповідають часу.

Бібліотека кінця ХХ — початку ХХІ ст. позбавлена ідеологічного впливу і функціонує в умовах нової соціально-культурної та соціально-комунікаційної реальності. В її діяльності знайшли відображення практично всі сторони життя суспільства: економіка, політика, наука, освіта, культура, мистецтво, духовність тощо. Відповідних змін зазнає й масова робота, зміст якої сьогодні полягає в забезпеченні фронтального (масового) та групового обслуговування користувачів бібліотеки і населення, спрямованого на задоволення, формування та розвиток їхніх культурно-інформаційних потреб [2, с 22].

Розвитку культури завжди надавалось велике значення. В умовах незалежності України, національного відродження українського народу, його інтересів і цінностей, культурі, безумовно, відведено особливе місце. Н. Г. Солонська, підкреслюючи актуальність дослідження КПД бібліотек та її залежність від типу і виду бібліотек відзначає, що «...сьогодні культурно-просвітницька діяльність у бібліотеках країни визначається тим, до якого типу бібліотек належить установа. Думається, аналіз цієї проблематики становить безперечний інтерес для сучасного бібліотекознавства, оскільки цей аналіз дав

би можливість ще раз підкреслити, що бібліотечна наука набуває дедалі більш міждисциплінарного характеру» [3].

Для вирішення своїх завдань публічні бібліотеки Півдня України на сучасному етапі використовують як особистісно-орієнтовані методи роботи, так і культурно-дозвіллеві, дбаючи про збереження своїх просвітницьких традицій. Культурно-просвітницька діяльність публічних бібліотек пройшла шлях від елементів первинного просвітництва до сучасної соціокультурної діяльності. Саме публічні бібліотеки найактивніше генерують інноваційні ідеї, намагаючись нестандартно, оригінально реалізувати свої проекти. КПД публічних бібліотек сучасності – це діяльність нового зразка, що передбачає пріоритет особистості людини (читача), її інтересів і потреб, виховання свободи, гармонійних стосунків, власної гідності тощо.

Серед факторів, які сприяли трансформації цього виду діяльності бібліотек в системі масових комунікацій бібліотекознавці виділяють наступні:

- нове сприйняття ролі та розуміння місії бібліотеки в суспільстві;
- глобалізація культурних, економічних і політичних процесів;
- трансформація системи ціннісних орієнтирів і потреб соціуму;
- можливість використання комп'ютерних технологій та новітніх засобів комунікації тощо [4, с. 13].

У дев'яностих роках ХХ ст. використовувались традиційні форми та методи, модернізувались методичні прийоми та шляхи їх вирішення, пов'язані із змінами суспільного життя. Масова робота стає більш пов'язана з широкими уявленнями про культурну діяльність бібліотек, застосуванням нових інформаційних технологій, формуванням творчих здібностей читачів, підтримкою національних, культурних традицій, забезпеченням духовних потреб населення. Масові форми роботи бібліотеки сприяють розвитку комунікативного середовища у бібліотеці, творчого та інтелектуального потенціалу людини. Серед них: діалогові, ігрові, рекламно-інформаційні форми, зокрема, інтерв'ю-бесіди, зустрічі за «круглим столом», прес-конференції, зустрічі-діалоги, вечори-портрети, бенефіси читачів, прем'єри книг та ін. Перевага у використанні масових форм надається презентаціям книг, віртуальним виставкам, клубам за інтересами, круглим столам, фестивалям книг, бібліотечним ярмаркам, літературним марафонам, літературним телемостам, а також нетрадиційним формам, серед яких «ніч в бібліотеці», ток-шоу, бібліо-сейшн, квести, флешмоб, лібмоб, флешбук та ін.[7]. Серед форм КПД публічних бібліотек Півдня України можна відзначити: конкурси, акції, проекти: «Візуальна популяризація читання користувачів сільської місцевості» – мета конкурсу – підвищення позитивного іміджу бібліотеки, залучення читачів, заохочення до читання, удосконалення методів реклами книги та читання, розкрити культурно-просвітницьку діяльність кожної окремої книгозбірні через рекламно-інформаційні заходи, привернути увагу місцевої громади до бібліотек, читання, книги (Херсонська ЦБС); Плакат-мотиватор читання серед публічних бібліотек «Читайте хороші книги, вони завжди збережуть наш розум!» - мета конкурсу – сприяння культурній соціалізації

місцевих громад через залучення їх до читання та бібліотеки засобами плакатного мистецтва, популяризація книги і читання [5]; дитячий літній конкурс коміксів за літературними творами «Читай! Малюй! Вигравай!», Конкурс буктрейлерів до 175-річчя з дня народження Марка Кропивницького (ЦБ ім. Кропивницького, м. Миколаїв) та ін. Серед проектів можна виділити наступні: «Щаслива родина – міцна країна» - проект бібліотеки – філії сімейного читання №1 Херсонської ЦБС. Метою проекту стало підвищення ролі бібліотеки, як центру організації сімейного читання; сприяння патріотичному вихованню дітей та молоді, знайомити всі групи користувачів з народними традиціями, святами, обрядами, побутом, фольклором, з кращими зразками української художньої літератури, пам'ятниками архітектури і мистецтва; формування особистості дитини через книгу та читання, відродження традицій сімейного читання (2015); «Коворкінговий простір у бібліотеці» – проект бібліотеки-філії №3 Херсонської ЦБС. Мета проекту – створення позитивного іміджу бібліотеки серед населення міста, реклама послуг та можливостей бібліотеки в умовах сьогодення, як результат: залучення нових користувачів та ствердження бібліотеки, як необхідного закладу в інфраструктурі міста (2015); «Книга + ТВ» та «Я – одесит» - проекти Одеської міської бібліотеки ім. І. Франко (2012-2015 рр.) [6]; творчий проект «Нобелівський поетичний цикл» (ЦБ ім. М. Кропивницького, м. Миколаїв, 2011 р.) та ін.

Традиційний бібліотечний клуб за інтересами сьогодні – один із диференційованих способів соціокультурної роботи з різними цільовими групами читачів, який набув популярності завдяки можливості його учасників скористатися активними формами спілкування: дискусіями, обговореннями, диспутами. Клубні об'єднання за інтересами вже давно стали звичною складовою бібліотечного середовища, важливим інструментом пропаганди книги, популяризації бібліотеки у суспільстві, поширення інформації. За видами та формами діяльності клубні угруповання поділяються на пізнавальні, перетворювальні, комунікаційні, ціннісно-орієнтаційні. Майже кожна публічна бібліотека Півдня України має читацькі об'єднання та клуби за інтересами. Інформацію про їхню роботу розміщено на сайтах цих бібліотек. Є клуби та читацькі об'єднання любителів книги, сімейної культури, дозвіллі, з естетичного розвитку, для дітей, підліткові, жіночі, клуби здоров'я, кіноклуби, розмовні клуби (англійський, німецький), літературно-музичні вітальні, клуби інтелектуальних ігор, клуби рукоділля, філософські, дискусійні, краєзнавчі, краєзнавчо-туристичні, народознавчі клуби, читацькі об'єднання «Літературні студії» тощо. Отже, читацькі об'єднання та клуби за інтересами виступають як своєрідна функціональна одиниця соціокультурної структури суспільства, діяльність якої спрямована на підтримання духовних цінностей.

Важливе місце в КПД публічних бібліотек Півдня України відводиться виставкам та презентаціям як видам масової комунікації. Бібліотеками використовуються як традиційні так і нетрадиційні книжкові виставки: виставка-персоналія, діалог, панорама, вікторина, кросворд, гра, мандрівка,

роздум, дискусія, колекція, аукціон, презентація, вернісаж, виставка-інсталяція тощо.

Віртуалізація масово-комунікаційного простору виступає важливим чинником подання інформації. Тому активно використовуються в публічних бібліотеках Півдня України такі форми масової роботи, як віртуальні виставки, електронні презентації, буктрейлери. Різновидом масової популяризації книги і читання у сучасних бібліотеках є досить поширений рух – буккроссинг (вільний обмін книгами). Його мета вбачається у просуванні читання, налагодженні нових соціокомунікаційних зв'язків [4, с. 16].

Зміни соціально-культурної ситуації змушують публічні бібліотеки виробляти нову модель КПД, по-іншому співпрацювати з громадськими організаціями та партнерами, виступаючи центром культурних та соціальних ініціатив. Результатом співпраці стали проекти «Тиждень книжкової моди», який провів Перший Національний телеканал, організація фан-зон у бібліотеках, шахові турніри у бібліотеках, популяризація культур національних меншин (разом з Радами національних товариств), створення рекламних роликів, що популяризують читання та бібліотеку тощо.

Формуванню своєрідного образу бібліотеки у її читачів, безумовно, сприяє наявність театру книги. Один з таких театрів був створений ще в 1991 році в ЦБ ЦБС для дорослих м. Миколаєва. Учасники (бібліотекарі та читачі бібліотеки) готували різні за тематикою вистави, які по-іншому, враховуючи такий вид комунікації як перформанс, популяризували книги, теми, формували світогляд молодих читачів. Такі театри книги в різні часи були створені і в дитячих бібліотеках (Центральна бібліотека для дітей ім. Ш. Кобера та В. Хоменко м. Миколаєва, Херсонська обласна бібліотека для дітей ім. Дніпрової Чайки та ін.).

З'ясовано, що культурно-просвітницька діяльність публічних бібліотек Півдня України характеризується наступними тенденціями розвитку:

- тенденцією КПД публічних бібліотек в ХХІ столітті на гуманізацію, що полягає в утвердженні людини як найвищої соціальної цінності;
- реалізацією КПД публічних бібліотек гуманітаризації як тенденції освіти, що покликана формувати духовність, культуру особистості, планетарне мислення, цілісну картину світу;
- переходом від регламентованих форм популяризації знань до активних, розвивальних, що передбачає творчий підхід та самостійну діяльність людини;
- тенденцією авторської драматургії (написання авторських сценаріїв театральних спектаклів до їхньої постановки), що сприяє формуванню нових форм сприйняття інформації;
- новим форматом представлення культурної спадщини, пов'язаним з новим витком розвитку технологій та сприйняттям інформації, що відповідає вимогам сьогодення;

- перетворенням відносин бібліотечного працівника і читача в культурно-просвітницькій діяльності в особистісно-рівноправні, що сприяє саморозвитку читачів (користувачів);
- забезпеченням комунікаційної взаємодії бібліотеки з суспільством через популяризацію своїх документних ресурсів, збільшення кількості та якості масових заходів;
- можливістю сучасної КПД здійснення максимально повної презентації документних ресурсів бібліотек, їх діяльності, ролі і місця в культурно-інформаційному розвитку суспільства.

Таким чином, сьогодення породжує нові вимоги до функцій, що виконують публічні бібліотеки. Сучасні публічні бібліотеки сьогодні представляють свої власні ресурси для віддаленого користувача, використовуючи блоги, буктрейлери, книги у форматі 3D, віртуальні виставки, соціальні мережі, відеофільми тощо. Завдяки інформаційним технологіям змінюються шляхи відбору інформації для задоволення різноманітних потреб: пізнавальних, духовних, наукових.

Список використаних джерел:

1. Науменко, Т.В. Концептуальный анализ теории массовой коммуникации [Електронний ресурс] / Т.В.Науменко// Gredo New: теоретический журнал. – 2008. – Режим доступу: <http://credonew.ru/content/view/771/33/> - Назва з екрана.
2. Кондрашкина, Е. В. Массовое библиотечное обслуживание [Текст]: учеб.-практ. пособие / Е. В. Кондрашкина. – М.: Литера, 2012. –176 с.
3. Солонська, Н. Г. Імідж і культурно-просвітницька діяльність сучасної бібліотеки [Електронний ресурс] / Н. Г. Солонська. – Режим доступу: <http://nbuv.gov.ua/sites/default/files/msd/1111sol.pdf> – Назва з екрана.
4. Печена, А.В. Бібліотека в системі масової комунікації: тенденції і напрями розвитку [Текст] / А.В. Печена // Вісник Кн. палати. – 2013. – № 10. – С. 12-17.
5. Херсонська центральна бібліотека ім. Л. Українки [Сайт]. – Режим доступу: <http://cls.ks.ua/>. – Назва з екрана.
6. Одеська Центральна бібліотека ім. І. Франка [Сайт]. – Режим доступу: <http://biblioteka-franka.edu.kh.ua/uk/>. – Назва з екрана.
7. Флешмоб, либмоб и встречи друзей проводят сегодня библиотеки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://spb-rba.ru/tag/fleshmob>. – Назва з екрана.

Д.В. СКАКУНОВА,
магістр реставрації
науковий співробітник науково-
експозиційного відділу
Комунальний заклад культури
«Миколаївський обласний художній
музей ім. В. В. Верещагіна»,
м. Миколаїв

ПРОБЛЕМИ ВПЛИВУ ОСНОВНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ТА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ У МОЛОДІ (НА ПРАКТИЦІ ДІЯЛЬНОСТІ МОХМ ІМ. В.В. ВЕРЕЩАГІНА)

Характерною рисою сучасного мистецтва є різноманітність напрямків, жанрів і форм. Причин цьому декілька, одна з них – небачені можливості, перш за все технічні, які змінили методи і форми творчої діяльності практично в усіх видах мистецтва. Звичаї суспільства завжди впливають на формування стилів в мистецтві. Один стиль завжди зумовлює появу наступного, а також й різні течії – стилістичні форми.

Сьогодні ми живемо в епоху постмодерну, яка базується на трьох китах: еkleктиці, модерні та декадансі. Модерн прийшов на зміну еkleктиці. Він відрізнявся витонченістю форм і в різних країнах мав свої назви: Арт Нуво (у Франції), Юргенштіль (в Німеччині) і т.д. Еkleктика, в свою чергу, жила, генеруючи ідеї різних попередніх стилів. Зрозуміло, що Модерн став своєрідним стрибком вперед у розвитку світового мистецтва. Він пропонував витончені форми не тільки в архітектурі, живописі, одязі, але і в містобудуванні. За своїм новітнім характером модерн не міг розвиватися в одному напрямку, тому мав багато відгалужень: імпрессионізм, експрессионізм, неоімпрессионізм, постімпрессионізм, фовізм, кубізм, футуризм, а також більш пізні напрямлення – абстрактне мистецтво, дадаїзм, сюрреалізм. Модерн з усією своєю витонченістю і яскравим естетством приховував зовнішні прояви негативу в будь-якій державі. Але, рано чи пізно, починають кипіти пристрасті в суспільстві і, піком цього кипіння став болючий Декаданс. Цю зміну можна яскраво продемонструвати, протиставивши витончених і естетичних моделей Альфонса Мухи (модерн) і порочних фавн Обрі Бердслей (декаданс) [5].

Зважаючи на демократичність модерну, важко чітко окреслити межі окремої його течії. В англійській мові існує два терміни: «modern art» та «contemporary art». Слово «modern» перекладається як сучасний, новий. Цей термін пов'язаний з напрямками модернізму [4]. «Contemporary» ж, будучи синонімом слова «modern» – новий, сучасний; має при цьому свій особливий сенс і, крім того, перекладається як: одного віку; однієї епохи; синхронний,

спільний. Саме його прояви ми бачимо сьогодні у мистецтві і в суспільстві в цілому.

Що ж є характерним для сучасного мистецтва? Сучасне мистецтво концептуальне. Воно завжди несе ідею, навіть коли маніфестує абсурдні речі. Для нього характерна метафоричність, недомовленість. Кожен з проявів сучасного мистецтва миттєвий, тому що воно направлено на ідею «тут і зараз». Воно знаходиться в постійному розвитку, формуванні, зміні.

Сьогодні мистецтво має зовсім іншу місію ніж класичне, вирішує інші задачі. Воно не тільки відображає зміни, а й закликає нас самих змінюватися і спільно творити майбутнє [3]. Вважається, що функцією його є балансувати роботу правої і лівої півкуль, що сприяє розвитку інтуїції, асоціативного, образного, символічного і метафоричного мислення на противагу логіці і раціоналізму, що домінували в останні століття. Проте воно не виконує основної, глобальної функції, яку протягом віків здійснювало традиційне мистецтво – естетичної, розвиваючої, гедоністичної. Основна ідея сучасного мистецтва – вирізнитись від усього усталеного і прийнятого. Такий хід речей спонукає митців також вирізнитись і погоня за «оригінальністю» часто межує з професійною непорядністю. Саме у цій гонитві за несхожістю митці втрачають власне обличчя, шарм, свою особливість і стають безликими. Для них важливим вже є не саморозвиток. При цьому художники безсоромно беруть ідеї з усіх епох, культур будь-яких народів, змішують і синтезують їх, видаючи за свої винаходи. Якщо бути педантичним, то це можна вважати плагіатом. Глобальною проблемою сучасності є прагнення митців бути не талановитими, грамотними, досвідченими, а модними, що є абсурдним, зважаючи на високі ідеали художньої культури. Тому рівень професійності майстра визначається не якістю його робіт, а розрекламованістю у ЗМІ, рекомендаціями, які частіш за все носять нав'язливий характер. Глядач поступово перестає аналізувати самостійно інформацію і довіряє думці критика, власника галереї, представника ЗМІ тощо. Значущість художника зумовлюється не смаком глядача, його художньою компетентністю, а затребуваністю його на сучасному арт-ринку. І у даному випадку головну роль відіграють тільки правильно використані PR-технології. Правильно сформована і правильно подана інформація впливає на кожну людину без виключень, проте особливим чином – на молодь, тому що молода людина постійно знаходиться у пошуку, вона більш відкрита до нового, сміливо ставиться до усіх соціокультурних явищ.

Арт-ринок все більше розширюється, і в боротьбі за покупця художники та галереї все частіше змушені вдаватися в зв'язки з громадськістю, просуваючи свою популярність і впізнаваність. Успішний піар є запорукою успіху художника на сучасному ринку мистецтва, і все це вказує на те, наскільки комерціалізований арт-ринок. Гроші все ускладнюють в мистецтві і впливають навіть на його глядачів. Тільки деякі можуть серйозно задатися питанням, чому зім'ятий папір, кинутий на брудну підлогу на попередньому показі, продається як предмет мистецтва. Але це вважається мистецтвом, якщо все вищеописане відбувається в будівлях брендових аукціонних будинків та відомих галерей.

Або якщо заявлено, що ця інсталяція має надзвичайно високу ціну. Заявлена висока ціна вже нібито свідчить про геніальність митця. Важливим є фінансовий рекорд твору. Важко заперечити той факт, що в наш час полотна автоматично стають відомими і здобувають найвищу оцінку, якщо пов'язані з матеріальним досягненням [7]. Коштовна робота стає значущою в світі мистецтва частково через її ціну (творчість Енді Уорхола, «Крик» Едварда Мунка, «Жовте, рожеве, бузкове» М. Ротко). Історія сучасного мистецтва не була б такою, якби не публікувалися офіційні результати аукціонних продажів.

Ми свідки дійсно великої кризи художньої системи. Кризи у мистецтві зустрічалися на різних етапах: від Античності до Середніх століть, від Середніх віків до Відродження. У період модерну це дадаїзм, сюрреалізм, концептуалізм. Сьогодні глядач захоплюється не енергетикою полотна сучасного художника, не передачею характеру образу або особливою художньою технікою, а акуллою в формаліні або зламаним стилем. Але це все дії, направлені на те, щоб здивувати. Такі прояви викликають тільки негативну реакцію, тому ще не несуть ідеалу. Це не художня форма. Це жест, висловлювання, але не мистецтво. Руйнується принцип естетики, духу і принцип ідеалу, тобто мистецтва як високого прикладу, до якого треба прагнути, усвідомлюючи всю свою людську недосконалість.

Ми живемо в час, коли інформацію можна отримати за лічені секунди, що, безумовно, полегшує життя, але в одночас нівелює потребу людини мати безпосередній контакт з твором мистецтва. Багато людей дотримуються думки, що відвідати галерею чи музей і знайти 3-D-тур цим музеєм – ідентичні поняття. Проте репродукція не відтворює ані розміру твору, ані його енергетики. Художній музей ім. В.В. Верещагіна спілкується зі своїми глядачами і завдяки мережі Інтернет на офіційному сайті та на сторінках у соціальних мережах. Проте не слід сприймати таку можливість як альтернативу відвіданню установи. Мазок, лесування, навіть потемніння, яке з часом вже входить в образ – ці відчуття не передаються репродукціями. Є певне випромінювання тієї сили, яку віддає художник, працюючи над картиною. Це насичення передається тільки при прямому контакті. Те ж з музикою. Слухати музику в концертних залах і її відтворення навіть на новітньому носії - незрівнянно за впливом [8]. Репродукція дозволяє лише відобразити сюжет і тему залежить від усього: від розмірів, матеріалу, манери письма, від кольору, який не передається точно.

Миколаївський художній музей імені В.В. Верещагіна у своїй діяльності поєднує прагнення донести до глядача тенденції розвитку сучасного мистецтва і водночас – можливість отримати естетичну насолоду від спілкування з творами класичного світового мистецтва, комбінує класичну подачу і сучасність. Окрім експонування музейної колекції в основній експозиції та на тимчасових тематичних виставках, глядачеві завжди пропонуються сучасні експозиції: виставка російського художника Нікаса Сафронова (2012), виставка молодіжного творчого об'єднання «Айванабугу» (2013) [1], «Традиції модернізму. Одеська естетика» (2015), персональна виставка Є. Толкунова

(2016) [2]. І хоча справжні цінності не потребують популяризації, музей завжди має зацікавлювати глядачів, запрошуючи їх. Сучасне мистецтво не обмежується окремими звичними для нас видами – живописом, скульптурою, воно все частіше знаходить зв'язки з дизайном, комп'ютерною графікою і багатьма не пов'язаними, на перший погляд, сферами з мистецтвом. Проте подача сучасного мистецтва у музеях, на відміну від приватних галерей, все ж має носити класичний характер. Саме такий підхід дозволяє сучасникам бачити не тільки концептуальність таких творів, а й розуміти художню цінність та їх вплив на формування особистості. У своїй роботі музей орієнтується на різні категорії відвідувачів, їх вікові групи і має бути цікавим для всіх, бути contemporary [6]. Проте ніколи не можна забувати, що музеї є осередками культури і саме вони несуть велику місію – виховувати глядача на великих прикладах. Саме тому вони не можуть подавати роль мистецтва простіше для того, щоб бути зрозумілим, не має права влаштовувати скандальні та провокуючі перфоманси для залучення нових глядачів, а навпаки, завжди має бути прикладом, бути на щабель вище і на крок попереду, бути саме тією силою, що спонукає суспільство до саморозвитку, роздумів та естетичного зростання. Особливо такий підхід має бути орієнтованим на молодь.

Кризи мистецтва зустрічалися на кожному етапі його розвитку. Проте все неважливе і дрібне протягом часу відсіялося і залишилося тільки дійсно значуще – це той культурний спадок, яким ми володіємо, це ті шедеври, які ми бачимо у музеях світу, в архітектурі старовинних міст. І з епохи, в якій живемо зараз ми також до нащадків дійде тільки значуще.

Список використаних джерел:

1. Скакунова, Д.В. Тематико-експозиційний план виставки творчого об'єднання «Айванабугу».- Миколаїв, 2013 р.
2. Мельникова, О.С. Тематико-експозиційний план виставки «Весняний серця ритм». - Миколаїв, 2016 р.
3. Хащанская, М.К Специфика современного искусства и особенности его восприятия / М.К. Хащанская // Материалы V Всероссийской культурологической научно-практической конференции «Современное искусство в школе: новый формат». – СПб. : АППО, 2013.
4. Модернизм. [Електронний ресурс] // Материал из Википедии — свободной энциклопедии. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC>. – Назва з екрана.
5. Обри Бердслей (Beardsley). Графика стиля модерн. [Електронний ресурс] // Art context. Портрет художника с необычной стороны. – Режим доступа: <http://www.artcontext.info/pictures-of-great-artists/55-2010-12-14-08-01-06/355-obri-beardsley.html> – Назва з екрана.
6. Музей сучасного мистецтва України. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://modern-museum.org.ua/> – Назва з екрана.

7. Проблема современного искусства: арт-рынок, художники, PR и деньги [Электронный ресурс] // Аукцион современного искусства. Art News ; уклад. Н. Ткачова – Режим доступа: <http://art-news.com.ua/problema-sovremennogo-iskusstva-art-rynok-xudozhniki-pr-i-dengi/> – Назва з екрана.

8. Эпоха репродукций [Электронный ресурс] // Культурно-информационный авторский проект Владимира Дианова / Послание Президента Музея изобразительных искусств имени Пушкина И.А. Антоновой: – Режим доступа: <http://dianov-art.ru/2016/03/13/epoxa-reprodukcij/>. – Назва з екрана.

В.А. СОЛОВЙОВ,

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музичного мистецтва
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

МУЗИЧНИЙ ТВІР ЯК ПРОДУКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Одним з основних питань, навколо якого вже багато років ведуться дискусії, є питання інтерпретації музичних творів, що охоплює проблеми всебічного і глибокого пізнання художнього задуму композитора, правильного виконання творів відповідно до історико-стильових, національних, жанрових чи конкретно-творчих особливостей. До цієї проблеми звертались багато науковців та педагогів. Зокрема, інтерпретацію музичного виконавства досліджували: Беликова В., Гинзбург Л., Гольденвейзер А., Гуревич Л., Игумнов К., Коган Г., Москаленко В., Савшинский С., Скребков С. та інші.

Специфіка музичної інтерпретації відображає особливості виконавського мистецтва в цілому як художнього явища і художньо-творчої діяльності, і зумовлюється ними. Тому специфіку музичного виконавства треба шукати в його предметі – музичному творі, а ширше, – у характерних властивостях, специфічних виражальних засобах та елементах, іманентно притаманних виключно музичному мистецтву.

Найхарактернішою константою музичного мистецтва, його основним виражальним засобом, що не має аналогів у сфері людського пізнання і відображення реальної дійсності, емоційно-почуттєвого переживання є музична мова. Її «матерію» складає сукупність відповідно організованих у русі і часі звуків різної висоти і тривалості, які, підлягаючи інтонуванню відповідно до логіки викладення музичної думки, несуть основні смислові і художньо-виражальні навантаження. Звук – аксіальний елемент музичної мови.

Музична мова відтворює художні образи, викликає певні психологічні стани за допомогою специфічних виражальних засобів, які у системі логіко-семантичних взаємозв'язків інтонованих звуків, що отримують певне організаційно-функціональне і виражальне значення, виконує важливу роль у відтворенні ідейно-художнього змісту і художньої якості твору. Основним виражальним елементом музичної мови є мелодія – унікальна форма людського мислення і виявлення, художній засіб передачі почуттів та емоцій, що не має аналогів і існує лише у сфері музичного мистецтва.

Характерним виражальним засобом іманентним лише музиці є лад, в основі якого знаходиться взаємозв'язок музичних звуків, детермінований і обумовлений залежністю нестійких звуків від стійких. Кожний лад володіє певними виражальними можливостями і конкретно використовується в музичній

творчості для передачі того чи іншого змісту, характеру музики, створення необхідної емоційно-почуттєвої атмосфери.

Таким же унікальним атрибутивно-виражальним елементом музичної мови є гармонія, що у загальному тлумаченні розуміється як закономірне об'єднання тонів у співзвуччя і зв'язок співзвуч у їхньому послідовному русі. У музичному творі гармонія виконує важливі функції музичного розвитку, у передачі музичного змісту і форми, найповнішого виявлення художньої образності, стилістичних і жанрових характеристик звучання, збагачує і поглиблює звучання тематизму, складові елементи фактури, елементів мелодії та окремих звуків.

Важливі логіко-структурні та художньо-виражальні функції виконують такі елементи і засоби музичної мови, як ритм, темп, динаміка, тембр, фактура, артикуляція і, як уже відзначалось, інтонація.

У сфері загальноестетичних категорій знаходяться поняття стилю, жанру і творчої манери, вони є визначальними чинниками в усіх видах мистецтв. У музичному мистецтві поняття стилю пов'язується з конкретними етапами його розвитку, що визначали у той чи інший історичний період: особливості світосприймання і художньо-творчого мислення та їх відображення в музичній творчості; принципи творчого методу, прийоми музичного розвитку, специфіку інтонування, технологію звуковідтворення.

Якщо поняття стилю у музичному мистецтві зовнішньо має багато спільного з його дефініціями в інших видах мистецтв, то музичний жанр володіє усіма ознаками унікальності, іманентності лише музиці. Жанрова диференціація музики здійснюється на рівні видів, форм і сфер побутування: оперний жанр, симфонічний жанр, вокально-хоровий жанр тощо.

Мистецтво, як відомо, відображає реальну дійсність у художніх образах. «Художній образ, – пише А.Я. Зись, – це цілісна і закінчена характеристика життєвого явища, співвіднесена з художньою ідеєю, дана у конкретно-почуттєвій, естетично значимій формі» [1, 107]. Музичному образу притаманні основні риси, що характеризують музичний образ як такий. Він містить ознаки єдності загального та індивідуального, об'єктивного і суб'єктивного, емоційного і раціонального, змісту і форм. Його специфічність полягає в особливих, притаманних лише музичному мистецтву, засобах і способах формування матеріального субстрату (звукової матерії), у необхідності повторного відтворення за допомогою музиканта-виконавця, внаслідок чого він, кожного разу отримує нову суб'єктивізацію, нове тлумачення і нову якість.

Кожний музичний твір має унікальну, притаманну лише творам музичного мистецтва, будову – музичну форму. Ця форма визначається змістом твору, створюється в єдності з ним і, розгортаючись у часі, «завжди являє собою процес, тобто розвиток з тим чи іншим ступенем інтенсивності, інколи постійної, але переважно, змінної» [2, 10].

Своєрідним є спосіб реального буття твору музичного мистецтва. Спочатку він існує в уяві композитора, потім у знаковій фіксації на нотному папері як семіотичний текст. Попадаючи у коло творчих інтересів виконавця,

він аперцептивно переноситься в його, виконавця, свідомість і пам'ять і стає об'єктом інтерпретаційної суб'єктивізації. Нарешті, безпосередньо реалізуючись у виконавському процесі, виявляється як звукова матерія і переноситься в емоційно-почуттєву сферу слухачів як певний художньо-образний зміст і художня якість.

Суб'єктивний характер, суцільно індивідуальне прочитання нотного тексту зумовлені, з одного боку, неможливістю абсолютно точно і повно розгадати, виявити художній задум композитора, оскільки неможливо до кінця усвідомити його особливості художнього мислення, уявити твір таким, яким його уявляв творець, а також виявити наскільки нотний запис відповідає цій уяві. З другого боку, суб'єктивізація об'єкту пізнання є природним і закономірним явищем, оскільки суб'єкт пізнавальної діяльності, тобто музикант-виконавець, не може відійти від особистого «Я».

Виконавець, використовуючи художньо-образні засоби твору і наповнюючи їх особистими почуттями і переживаннями, здійснює відповідний вплив на слухача, який, у свою чергу, відчуває цей вплив, і у нього пробуджуються відповідні почуття та емоції. Під час таких об'єктивно-суб'єктивних зв'язків виконавець має змогу оцінити ефективність музичного твору та його інтерпретації, а слухач – винести свою суб'єктивну оцінку не тільки музичному творові, але й самому виконавцю.

Отже, музичний твір як продукт інтерпретаційно-виконавської діяльності, існує у складних умовах об'єктивно-суб'єктивних відносин, виникає і матеріалізується у звукообразній константі як унікальне виявлення специфічної форми свідомості і мислення, відображення реального світу людських почуттів та емоцій. Осмислення всіх особливостей інтерпретації музичних творів і суб'єктивно-об'єктивних чинників виконавської майстерності сприяє художньо-мистецькому розвитку особи виконавця.

Список використаних джерел:

1. Зись, А.Я. Искусство и эстетика [Текст] / А.Я. Зись. – М.: Искусство, 1975. – 447 с.
2. Способин, И.В. Музыкальная форма [Текст]: Учебник / И.В. Способин. – 6-е изд. – М.: Музыка, 1980. – 400 с.

М.М. СОПІЛЬНЯК,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри дизайну
ВП «МФ КНУКіМ»

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ХУДОЖНИКА-ДИЗАЙНЕРА ЗАСОБАМИ КОЛЬОРУ ТА ПРИЗНАЧЕННЯ ЖИВОПИСУ ЯК ВИДУ ЗОБРАЖУВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Формування особистості художника-дизайнера – складний і довготривалий процес. Розглянемо його особливості з психолого-педагогічних позицій. Насамперед, щоб здійснилося повноцінне становлення художника, він має оволодіти мовою живопису.

Уточнюючи сферу нашого аналізу, можна дійти висновку, що, як мова мистецтва, живопис покликаний виразити певне ставлення до дійсності. Як мова зображувального мистецтва, вона реалізує вираз через зображення та колір.

Колір сам по собі впливає на духовний стан людини, здатний викликати ті чи інші почуття. Таке сприйняття, що безпосередньо пов'язане з відчуттям, прийнято називати почуттєвим, або емоційним, тоном відчуття.

Але почуття, емоційний тон колірною відчуття – це суб'єктивне переживання, особисте відношення до даного кольору чи сполученням кольорів. Сила впливу одного того ж самого кольору на різних людей неоднакова. Вона залежить від настрою, характеру, сприйнятливості та багатьох інших суб'єктивних факторів.

Проте, не дивлячись на суб'єктивний характер кольоросприйняття, багаточисельні вітчизняні і зарубіжні дослідження переконливо свідчать, що одні й ті самі кольори та їх сполучення викликають у людей аналогічні чи близькі емоційні реакції. Це говорить про спільність їх психологічного пояснення.

Таким чином, є всі підстави вважати психологічний вплив кольору в значній мірі об'єктивним фактором, а отже, і засобом живопису.

Для вирішення колористичних завдань в живописі необхідно знати особливості емоційного впливу кольорів.

Сприйняття кольору на емоційному рівні визначається його безпосереднім фізіологічним впливом, збуджуючим чи пригнічуючим його характером, асоціацією, що ним викликана та іноді його соціально обумовленою символічністю.

Загальна тенденція процесу сприйняття полягає в тому, що такий саме вплив кольору є закономірним і підвищується мірою збільшення довжини хвилі

випромінення від мінімальної в синьо-фіолетовій частині спектру до максимальної в червоному кольорі.

Міра загального психофізіологічного впливу кольору характеризується кількістю кольору, що залежить від колірної тону (довжина хвилі), насиченості, світлоти, площі кольорової поверхні, відстані огляду та розташування кольору: зверху, знизу, збоку. Міра впливу великих поверхонь чистого та насиченого кольору залежить від продовжуваності сприйняття.

Розрізняють велику, середню та малу кількість кольору. Він змінюється в залежності від світлоти та насиченості.

Один й той самий колір при зменшенні насиченості фарби може зберегти кількість кольору, якщо збільшити його світлоту. Кількість кольору буде також змінюватися при змінненні насиченості.

Отже, колір здатний викликати ті чи інші певні емоції у людини. У мистецтві, у живописі вони можуть передаватися глядачеві своєрідним колірним виразом.

Психофізіологія поділяє кольори на дві основні групи.

Активні кольори діють збуджуючи, прискорюють процеси життєдіяльності, часто покращують самопочуття. У першу чергу це червоні та жовтогарячі кольори.

Пасивні кольори – сині (блакитні) та фіолетові, мають протилежний вплив, тобто заспокоюють, гальмують життєдіяльні процеси, іноді викликають пасивність (меланхолію).

Найзагальніші висновки дослідників про асоціації, почуття та збудження, що виникають у результаті психофізіологічного впливу різноманітних кольорів на людей можна сформулювати в загальних рисах наступним чином.

Світлий, чистий, насичений червоний колір на великих-площинах збуджує нервову систему, причащає дихання та пульс, активізує мускульну систему і спрямовує до руху, виражає енергію, пристрасть, жагу (іноді страх), гарячковість, бадьорість, жвавість, живість, радість, веселість.

Сприймається як теплий (гарячий), сухий, вольовий та життєстверджуючий колір. Але, враховуючи високу активність, у живописі в основному придатний в якості акцентного кольору.

Як вже зазначалось, червоний колір при пролонгованому впливі, коли використовується без міри, стає занадто збуджуючим, стомлює, викликає депресію, нервовість та подразливість, агресивність, що прямують за першопочатковим збудженням.

Кроваво-червоний колір, крім усього, пов'язаний з почуттям тривоги та небезпеки, яскравий помаранчево-червоний колір асоціюється з вогнем та полум'ям, тобто з теплом (порівняно високою температурою об'єкту). Це – найактивніший колір спектру.

Пурпурово-червоний (суміш червоного з фіолетовим) – важкий, зв'язаний здавна з уявленнями про велич, монументальність, урочистість. Йому приписують вишуканість та претенциозність. У сполученні, наприклад, з темно-сірим і чорним набуває пригнічуючого характеру. Подразнюючий вплив

може бути послаблений зниженням чистоти, світлоти і насиченості чи одночасним підвищенням світлоти і пониженням насиченості. Затемнений і менш насичений, він підкреслює матеріальність, речовинність, міцність форми. При переході в коричневий, червоний колір втрачає свою активність тим більше, чим менше він відчутний у коричневому. Розбілений до рожевого, червоний колір перестає збуджувати, але зберігає здібність викликати позитивні емоції.

Оранжевий колір – проміжний між червоним і жовтим – володіє особливостями обох, зберігаючи ослаблену активність червоного, привертаючи увагу, сильно виступаючи. Він здається теплим, сухим. У певних сполученнях з жовтим створює святковий настрій. За великою кількістю світла та на великих площинах стає голосливим і настирливим.

Чистий, середньо насичений жовтий колір злегка збуджує, але не подразнює нервову систему. Він сприймається світлим, легким, теплим, сухим. Викликає гарне, бадьоре, веселе почуття, радісний і святковий настрій. Поетизуючи, його називають осяйним, променистим. Він символізує сонячне світло і тепло. Затемнення чи ослаблення насиченості помітно змінює емоційний тон цього кольору.

Тепло-зелений колір – спокійний, пасивний. Блакитний – легкий, прохолодний, вологий, тихий, спокійний. Зелено-блакитний, блакитний, синій – холодні кольори, що діють заспокійливо. Дуже насичений синій колір може пригнічувати.

Перераховані характеристики різних кольорів неможливо пояснити суто асоціаціями. Тут відіграють роль особливості подразнення органів відчуття та багато інших факторів.

Г. Фрілінг і К. Ауер (Німеччина) приводять у своїй книзі “Людина – колір – постір” психологічний колірний ключ – таблицю, що містить 18 кольорів з характеристиками сприйняття кожного кольору людиною, впливаючи на її думки, почуття, бажання.

Наприклад, ось як характеризують автори фіолетовий колір середньої світлоти і насиченості: “зачаровує, викликає подвоєність, слабкість, меланхолію, сп’яніння, створює враження терпкого запаху”; жовтого: “створює веселість, сприяє чарівності (привабливості), відданості, прозорості розуму, породжує скромність, звільняє від проблем”.

Подібні абсолютизовані характеристики, назавжди закріплені за кольорами як їх невід’ємні властивості, знаходимо в роботах Гете, Рунге та інших зарубіжних дослідників з XIX століття до останнього часу.

У дослідженнях же вітчизняних авторів, напроти, завжди наполегливо підкреслюється надто умовний, відносний та суб’єктивний характер таких визначень. Проте приймається до уваги те спільне в сприйняттях, що відмічається різними дослідженнями, як дещо достатньо реальне в силу взаємодії кольору з конкретними умовами його сприйняття.

Отже, характеристики, про які йде мова, не є назавжди дана властивість кольорів. Вони виявляються, проявляються у взаємозв'язках з оточенням, тобто є конкретним проявом кольорів, що залежать від конкретних обставин.

З усіх оцінок кольорів найбільш достовірними вбачаються такі, що пов'язані з фізіологічним і оптичним впливом колірних відчуттів, а також їхньою символікою. Менш загальним і більш невизначеним значенням володіють асоціації. Але ж саме їм належить провідна роль у зображувальному мистецтві, особливо у живописі. Тут важливі всі властивості кольорів, особливо емоційний вплив.

Цікаво, що можна зустрітись з несподіваними сюрпризами, що притаюються у сполученні кольору з іншими кольорами.

Це, в першу чергу, пов'язано з так званими просторовими властивостями кольорів, що залежать від колірних тонів, насиченості, світлоти і фактурності колірних поверхонь.

Більшості людей поверхневі, теплі, насичені, інтенсивні, броскі, фактурні, важкі, плотні колірні тони здаються такими, що висуваються серед інших кольорів, а незалежні, холодні, світлі, малонасичені, мілкофактурні, легкі колірні тони – відступаючими.

Однак теплі тони висуваються по відношенню до холодних тільки за умови коли вони світліші або при рівності світлот. Теплий же дуже темний колір може здаватися відступаючим, а світлий, холодний та інтенсивний – виступаючим. З двох теплих виступає більш теплий, насичений і фактурний, з двох інтенсивних – більш інтенсивний.

Серед ахроматичних висуваються як більш помітні білий і чорний. Відступають сірі. Ілюзорне розташування колірних поверхонь, що пов'язано з їх просторовими властивостями, може бути змінено заміщенням фактур. Так, відступаючий синій колір з виразною фактурою може здаватися розташованим ближче, ніж виступаючий оранжевий з гладкою поверхнею.

Отже, завжди, коли в композиції використовуються просторові властивості кольорів, необхідно враховувати взаємозалежність усіх характеристик – помітність (яскравість, різкість, різючість), фактурність, вагомність, взаємне місце розташування у просторі тощо.

Володіючи, таким чином, просторовими властивостями кольорів, можна впливати на сприйняття об'ємно-просторових форм. Однак у кожному конкретному випадку ця задача вирішується особливо, з урахуванням багатьох обставин. У протилежному випадку можливі небажані наслідки.

У педагогічній системі П. Чистякова особливо наполегливо вимагалось уміння працювати відношеннями, у тому числі кольоровими в живописі.

Отже, як засіб живопису розглядалася міра та характер загального психофізіологічного впливу окремих кольорів. Проте фактично завжди людина сприймає складне колірне середовище, тобто на неї перш за все психологічно впливають не окремі кольори, а їх сполучення, їх взаємодія.

У самих загальних рисах міра такого впливу залежить від:

- міри активності чи пасивності кожного кольору;
- величини контрасту між кольорами;
- співвідношення кольорів за всіма їхніми характеристиками;
- багатьох інших факторів.

Перш за все вплив колірних сполучень складається під впливом схожості (подібності) чи протиставлення кольорів, що сполучаються, тобто колірного контрасту. Діапазон такого впливу настільки широкий, що може виражати найтонкіші відтінки почуттів, доповнювати і виявляти будь-який емоційний стан чи нейтралізувати його. Вплив контрасту може бути настільки значним, а часом і визначальним, що іноді його треба нормувати.

Великі контрасти – психологічна полярність кольорів за всіма їх властивостями. Вони дуже дієві, викликають відчуття великої колірної енергії, чіткості та визначеності. Вони взаємно посилюють характеристики кольорів, що сполучаються. Саме в такому випадку архіважливо відшукати міру протиставлення, бо небезпека строкатості, галасливості чи різкості сполучень тут дуже вірогідна.

Якщо побудувати ряд від активного кольору до пасивного за великим контрастом між початковим і кінцевим елементами ряду, то такий ряд буде поступово ослаблювати збудження (у зворотному порядку – навпаки, підвищувати). Такий саме ряд, наприклад, від червоного до зеленого чи від червоного до синього.

Послідовно сприйманий перехід від збуджуючих кольорів до пригнічуючих, від яскравих до темних, від чистих до тьмяних, від теплих до холодних, від важких до легких, у цілому динамічний, може створювати загадливе чи зростаюче емоційне напруження.

Збуджуюча дія теплих сполучень, як більш активних, виразніша холодних. Вони більш помітні та краще фіксуються в пам'яті.

Малі контрасти утворюють порівняно однакові, звичайно спокійні, малоактивні, не строкаті та не галасливі, цілісні сполучення. Малий контраст за світлотою робить менш примітними членування поверхні та межі площин, ускладнює сприйняття об'ємності форми.

Малий контраст за колірним тоном надає кольорам вигляду м'яких співвідношень як відтінкам одного кольору. Проте малий контраст у сполученні активних кольорів не послабить активності їх дії та впливу, що забезпечується сумарною активністю складників (наприклад, сполучення червоного з червоно-оранжевим).

Живописна композиція за малого контрасту між пасивними кольорами може викликати пригнічуюче враження. Тут сумарний вплив композиції також визначається головним чином особливістю психофізіологічного впливу складників. Але ж загальний вплив часто залежить від активності одного зі складників, якщо він є домінуючим.

У випадку, коли між рівносвітлими, малоактивними і слабо насиченими кольорами в силу малого контрасту відсутня явна різниця за кольором і за іншими характеристиками, у тому числі і по площі, виникає неприємна

одноманітність, створюється мало гармонійне сполучення. Колірна відмінність не повинна бути галасливою, але і схожість не слід доводити до втрати відчуття різноманітності.

Якщо говорити про найбільш загальні висновки дослідників відносно характеру впливу сполучень кольорів за різною мірою їх контрастності, слід урахувати наступне.

Вельми умовними слід вважати такі висновки (не дивлячись на їх спільність), навіть у межах безвідносних кольоросполучень, оскільки останні навіть можуть змінюватись у залежності від розбіжного співвідношення різних характеристик кольорів, умов освітлення, відстані спостереження тощо.

Можна вважати достовірним лише те, що такий психофізіологічний вплив за визначених умов може мати місце і цілеспрямовано використовуватися.

Емоційний (психологічний) вплив парних і багатокольорових сполучень поряд з контрастністю співвідношень визначається і переважаючим кольором. Додатковий колір у парному сполученні є допоміжним, підсилюючим дію основного кольору. У подібних випадках кольори, які сполучаються в рівних кількостях, нейтралізують один одного.

Отже, характер впливу сполучень кольорів у загальних рисах аналогічний впливу на емоції людини окремого кольору. Так, пурпурово-червоний, доповнений зеленим, створює враження урочистості, святковості, монументальності. Оранжевий, доповнений блакитним, – почуття життєрадісності, активності. Синій, доповнений оранжевим, – жвавості.

Сполучення двох не додаткових кольорів за середнього чи малого контрасту за колірним тоном має свої особливості. Наприклад, сполучення світло-зеленого і синього викликає почуття пасивності та холоду, жовтого і червоного – радості, червоного з золотим – урочистості, значущості, червоного і синього – динамічності, червоного і фіолетового – непокоїства, червоного і жовто-зеленого – активності, жовтого і жовтуватого-зеленого – свіжості, жовтого і синюватого-зеленого –заспокоєності.

Якщо сполучаються різні колірні тони, рівні за світлотою, необхідно вводити білий чи чорний контур, що їх розділяє для підсилення таких сполучень чи виявлення форми колірних плям.

Сполучення ж різних за світлотою і колірному тону кольорів не потребує ахроматичних контурів навіть за близькістю інших характеристик.

Вплив сполучень хроматичних кольорів з ахроматичними при більшому хроматичному домінуванні перших і різних світлових контрастах відрізняється значною активністю.

Сполучення червоного і чорного сприймається як пригнічуюче, червоного і сірого – суворо, червоного і білого – дисгармонійно, жовтого і чорного – яскраво, жовтого і білого – в'яло, м'яко, синього і чорного – мертво, синього і білого – прохолодно, чисто, синього і сірого – суворо. За умов сполучення хроматичних кольорів з ахроматичними особливо важливо

додержуватись світлотного контрасту. В іншому разі такі сполучення, як, наприклад, жовтого і білого чи синього і чорного, можуть втратити виразність.

За умов трьох і чотирьох колірних сполучень можна обмежитись загальними вказівками про те, що у них завжди повинен домінувати один колір, а одна допоміжна група має об'єднувати всі інші, діючи як допоміжний колір у двох колірних сполученнях.

Наприклад, при домінуючому червоному кольорі допоміжна група з жовто-зеленого і блакитно-синього, рівноцінна за впливом додатковому зеленому.

Не останню роль відіграє вплив кожного кольору у сполученні, що залежить від його місця розташування (зверху, знизу, збоку, ближче, далі тощо). Цей вплив може мінятися під дією одночасного, послідовного, хроматичного і світлотного контрастів, іррадіації, адаптації зору і стомлення сітчатки.

Звичайно, вирає чистий та насичений колір по сусідству з млявим, мало насиченим чи ахроматичним. Теплий поряд з холодним здається ще теплішим. Холодний у співвідношенні із ще більш холодним теплішає, а з менш холодним стає ще холодніше. Важкий поруч з легким важкішає, потребуючи урівноваження, розташовуючись над легким – викликає враження важкості та нестійкості, під легким здається стійким.

Міра впливу чи, точніше, сприйняття кольоросполучень, і кожного їх компоненту також залежить від вікових переваг, розвиненості почуття кольору, його кольорної сприйнятливості, властивостей характеру і навіть **настрою в даний момент. Чималу роль грає новизна, незвичайність враження.**

Колір у живописі нерозривно пов'язаний зі світлом та світлотіньовими відносинами. Їх виразна сила була з'ясована ще за часів ренесансної революції в мистецтві. Леонардо да Вінчі вважав, що зладнаний розподіл світлих та темних частин необхідний для створення зображуваної єдності на полотні сцени. Але світло є і важливою “діючою особою” його творів. Згадаємо славетну “Джоконду”. Верховність світлотіньового моделювання виділяє найголовніший елемент його тонкішої структури – так зване леонардівське “сфумато”. Це ледве чутна димка, що оточує обличчя та фігуру, що пом'якшує контури і тіло. Леонардо пропонує помістити з цією метою між джерелом світла і тілами, як він виражається, “деякий рід туману”.

Описане – один з тих засобів, за допомогою яких великий майстер надав неповторної багатозначності зображенню Мони Лізи та досягнув складнішого емоціонального впливу полотна на глядача.

Живопис протягом своєї тривалої історії збагатився різноманітними засобами введення світла до активних “дійових осіб” у творах. Нові виразні можливості світла активно розкриває сучасний живопис.

В. Фаворський представив таку закономірність: “Якщо композиція... дає ніби типове, загальне, те, що очікується, то світло вносить особливе, ніби випадкове, і повинно тим самим посилити вірогідність сцен, що відбуваються.”

Наступну групу виразних засобів живопису складають лінія, контури, пластична форма, лінійно-пластичні відносини. І вони беруть участь у поєднанні всіх елементів картини, у наданні їй цілісності, але можуть відігравати також і самостійну роль.

Важливим комунікативним засобом є ритм. Він є багатоманітним у живописі. Це – ритм мальовничих плям, світла і тіні, ліній і контурів, окремих деталей і повних зображень. Особлива ритмічна злагодженість може зв'язувати живописну поверхню з її глибиною, оскільки ілюзія останньої створюється картиною.

Ритм будується на злагоді та на контрасті однорідних та різнорідних елементів і цілих ритмічних рядів. Він буває відкритим та прихованим (як алітерація в поезії). Нерідко виступає організатором композиції і є внутрішнім пульсом картини.

Ритм збагачує зображення, розширюючи ореол їх значень, насичуючи їх динамізмом, беручи участь у наданні статичним зображенням багатомиттєвості. В арсенал живопису вже міцно увійшли різноманітні типи ритмічних побудовань, що дозволяють надавати певної емоційної виразності всій композиції.

Великими виразними можливостями володіють композиційні засоби, а також стійкі композиційні структури. У створенні особливої емоційної атмосфери, що викликає картина, відіграють відому роль композиційні побудовання – по діагоналі, розтягнуті по горизонталі чи по вертикалі, спрямовані знизу догори, або з ілюзорної глибини вперед.

В арсенал живопису останнього часу увійшли різноманітні композиційні побудовання. Вони не тільки по-своєму організують усі елементи твору. Вони організують і його сприйняття, спрямовують рух очей по картині, а разом з ним – процес спостережень, і в якійсь мірі, переживань і навіть роздумів.

Величезна роль належить також перспективним побудованням і всій просторовій організації картини.

Слід відзначити, насамкінець, фактуру мальовничого шару, що накладений на поверхню полотна (чи іншої площини), і їй належить суттєва роль в організації процесу сприйняття картини. Так, при застосуванні олійних фарб фактура пропускає світло, наче скло, і він відбивається тільки від ґрунтованого полотна. Фактура ж складна, побудована начебто з об'ємних мазків, сама частково відбиває світло і дозволяє створити найскладніші оптичні ефекти.

В арсеналі живопису нині – різноманітні техніки створення фактур. Фактуру розрізняють за густотою, шаровистістю, яскравістю і т. д.

Спроможність різних фактурних побудовань по-своєму впливати на сприйняття картини дозволяє характеризувати мазок живописця не лише за його речовинними, але також за образно-емоційними, якщо так можна висловитися, показниками: сміливий, захоплений, стрімкий, січний, енергійний, різкий, спокійний...

Характер фактури, подібно до всіх інших виразних засобів живопису, впливає на глядача не сам по собі, але в єдності з усіма іншими зображувальними і виразними елементами картини – в їх сумісній дії.

Підведемо короткий підсумок, живопис, як вид мистецтва, потребує особливої мови, що здатна забезпечити передачу художніх образів, організувати певний хід спостережень, переживань та роздумів глядача, формувати відношення його до дійсності і до самого себе.

Це призначення живопису, як виду образотворчого мистецтва, здатний втілити в життя тільки високопрофесійний художник-майстер – митець, творець. Високого рівня майстерності майбутній художник може досягти лише за умов належного навчання.

Список використаної літератури:

1. Алексеев, С. О. О колорите [Текст] / С. О. Алексеев. – М.: Изобр. иск-во, 1974. – 123 с.
2. Алексеев, С. О. О цвете и красках [Текст] / С. О. Алексеев. — М.: Иск-во, 1962. – 64 с.
3. Богданов, В. А. Системологическое моделирование личности в социальной психологии [Текст] / В. А. Богданов. – Л., 1987. – 237 с.
4. Волков, Н. Н. Цвет в живописи [Текст] / Н. Н. Волков. – М., 1984. – 237 с.
5. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись [Текст] / А. С. Зайцев. – М.: Иск-во, 1986 – 158 с.
6. Раппопорт, С. Х. От художника к зрителю, проблемы художественного творчества [Текст] / С. Х. Раппопорт. – М., 1978. – 235 с.
7. Рудницька О. П. Педагогіка мистецтва: пошуки і перспективи // Професійна освіта / За ред. Т. Левовицького, – К., 2000. – 233 с.
8. Сисоева, С. О. Основи педагогічної творчості вчителя [Текст]: навч. пос. / С. О. Сисоева – К.: ІСДОУ, 1994. – 112 с.
9. Ходлер, Ф. Об искусстве, цвет [Текст] / Ф. Ходлер // Мастера искусства об искусстве. – М., 1969. – Т. 5. – 341 с.

О.Л. ТРИГУБ,

старший викладач кафедри дизайну

ВП «МФ КНУКіМ»,

м. Миколаїв

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ БОЛГАРСЬКОГО ЖІНОЧОГО ПЛЕЧОВОГО ОДЯГУ НА ПІВДНІ УКРАЇНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Вид сукні, що вдягається поверх натільного одягу (сорочки), визначає тип болгарського жіночого костюму. Одяг із присутністю *сукмана* (*сукман* – глухий синій або чорний вовняний сарафан без плечового шва) [3, 14] відноситься до *сукманого* одягового комплексу. Цей комплекс був характерним для бессарабських болгарок майже все ХІХ сторіччя.

Сукман буває лляним, конопельним або бавовняним, але частіше він виготовлявся із вовни. Від матеріалу, з якого виготовлений *сукман*, залежить і його колір. Так *сукмани* з матеріалу рослинного походження мають природній колір, вовняні ж пофарбовані в чорний або темно-синій. *Сукман* майже повністю повторює крій *риз*, тобто тунікоподібний з розташованим по центру основним полотном. Такий крій за походженням вважається більш архаїчним за інші. Виглядав він таким чином: бокові трапецієвидні або прямокутні клини зі зборками у верхньому краю, із глибоким пазушним вирізом, без рукавів, з короткими або рідше з довгими рукавами [4, 252]. В інших випадках *сукман* відрізняється від *риз* за формою та розташуванням клинів. Умовно названий „короткоклинний” *сукман*, що поширений на заході Болгарії має покроєні по косій широкі клини, що вставлені низько в область талії. Східноболгарський „висококлинний” *сукман* має клини, що вставлені високо під пахвами. Такі відмінності в крої є однією з класифікаційних ознак *сукманого* одягу на заході та сході [3, 14-15].

Характерною прикрасою *сукмана* з високими клинами є вишивка або аплікація з різнокольорових шматків тканини на спідниці, по шву на пазушному розрізі. *Сукман* з короткими клинами має декоровані пазушний розріз, край рукавів [4, 252].

Болгарський одяг Півдня України ХІХ ст. мав спільні риси із одягом тих місцевостей Болгарії, звідки прибули переселенці. Але згодом склався єдиний тип жіночого костюма, в основі якого лежав *сукман*. Пізніше великого поширення набула відрізна, призбирана по талії, з довгими рукавами сукня, сформована на основі *сукмана* під впливом міської моди [2, 21].

Рокла (термін болгар Півдня України, від болгарського *рокля* - сукня) – найбільш пізній тип болгарського жіночого одягу, відрізна сукня з вовняного матеріалу, довжиною до середини ікри або трохи нижче. *Рокла* за формоутворенням має Х-подібний силует: щільно прилягаючий ліф, збірчаста та широка спідниця. Треба зазначити, що в с. Зоря (за свідченням інформатора) на початку ХХ ст. сукня з фабричного матеріалу, не обов’язково з вовни мала також назву *рокла*. *Рокли* в залежності від кольору та малюнка на тканині мали різні назви. Так, наприклад, *ленточкіна рокла*, *кадрелева рокла*, *салатева рокла*.

Здебільшого основні деталі *рокли* складаються з великої кількості частин. Іноді відрізнi частини розташовані асиметрично відносно центральної осі сукні. Особливою дрібністю, що утворюють додаткові деталі відрізняються рукава *рокли*, а точніше їх нижня частина. Нижній рукав сполучається з великої кількості вставок та клинів. Імовірно це пов'язано з економією тканини. Часто у верхній частині рукава були присутні об'єм та зборки – невеликий буф (*р'якав на буфти*).

Жіночий одяг бессарабських болгар у кінці ХІХ – початку ХХ ст. складався з сорочки (*риза*) тунікоподібного крою та сукні (*рокла*) [9, 96; 10, 364]. У цей період для болгарок Південної України сукня стає основним видом одягу.

Як стверджує Н. Г. Голант, *рокла* – відрізна вовняна сукня, без коміра, з круглим вирізом під горло, з довгими широкими вшивними рукавами з манжетами, зі зборчатою спідницею, що сполучається з прямих полотнищ. У с. Городне (Чійшія) *роклею* називалась тільки та сукня, що зшита з матерії в клітину. Однотонна ж сукня мала назву *манофил*, хоча за кроєм і не відрізнялася [10, 365]. Щодо с. Зоря, тут *роклею* зветься будь-яка відрізна сукня, навіть не обов'язково з вовни. У с. Кирнички (Фонтіна-Дзінілор) *рокла* – це шита вручну сукня, зимова - з тонкої вовняної тканини, літня – з конопляної, лляної тканини. Основні деталі сукні – ліф, який утворюється в літніх сукнях зі спинки та полки, спідниця, в зимових сукнях додаються ще рукава. Спинки були як суцільно кроєні, так і з двох половинок. Полка була розрізана по лінії грудей. По лінії плеча спереду робили декілька виточок-защипів, які прошивали вниз на 5 – 7 см. Виточки-защипи робили і по лінії талії, або рівномірно призбирували, що збільшувало об'єм по лінії грудей. Частіше за все спідниця складалася з 3 – 4 клинів, розширених до низу або прямих. Зверху спідницю в місці приєднання до ліфу рівномірно призбирували або робили неглибокі складки, прошиті на 5 – 10 см донизу. Рукава втачувались у трохи занижену пройму і були зі злегка розширеним і призбираним окатом. Неширокі рукава звужувались донизу та мали глибоку ліктюву виточку або 2-3 виточки-защипи. Як правило в *роклах* с. Кирнички комір був відсутнім [6, 139].

Рокла могла мати дуже глибокий пазушний розріз, нижче талії. Такий розріз звався *продзявка* і слугував для полегшення одягання сукні. У такому випадку *рокла* застібалась на талії за допомогою гаплика [10, 365]. За дослідженням Т. Агафонової на початку ХХ ст. термін *рокла* в більшості болгарських сіл вживався як назва сукні з купованої матерії, сукня ж з домашнього полотна звалась *чукман* [1, 115].

Деякі відмінності спостерігаються в с. Червоноармійське (Кубей). Наприкінці ХІХ ст. мешканки Кубею носили дещо модифікований тип *сукмана* з вовняної домотканини з довгими рукавами (*чукман* або *вістан*, *фістан*). Ліф сукні мав прилягаючий силует та застібався до талії на гудзики або кнопки, на плечах і талії робили багато складок. Спідниця була широкою та складалася з 6 – 11 клинів. Сукню оздоблювали стрічками або мереживом на рукавах та по краю спідниці. *Рокла* з'явилась пізніше під впливом міської моди. Це був трансформований *чукман* з відкладним коміром (*перлина*) та манжетами на рукавах (*куланче*) [7, 33].

Пращуром *рокли* був відрізний *сукман*, що побутував у північно-східних районах Болгарії (Східна Стара Планіна та узбережжя Дунаю) [10, 366; 4, 252]. Треба зазначити, що вихідці саме з цього регіону склали більшість масової міграційної хвилі початку ХІХ ст. [9, 75].

У Чійшії побутував звичай багат шарового носіння одягу. Так влітку жінки з с. Городне одягали поверх сорочки дві *рокли*, взимку – три-чотири. Такий звичай був поширений серед населення регіону Болгарії Странджі (Малко-Тирновський та Лозенградський округи в південно-східній частині Болгарії) [8, 175], серед переселенців з цієї області, що улаштувалися у Добруджі, серед гагаузів Південної Бессарабії. Існує декілька версій обґрунтування такої моди. За однією це пов'язано з існуючим тут еталоном краси: жінки намагались виглядати повнішими. С. Курогло і М. Маруневич пояснюють носіння гагаузами такої кількості суконь одночасно відсутністю у жінок зимового одягу. Зі свідчень дослідників Південної Добруджі слідує, що цей звичай був пов'язаний із бажанням жінок продемонструвати якомога більшу кількість нарядів (кожна верхня сукня була коротша за нижню) [10, 366]. Такий спосіб носіння спостерігався також в таких селах як Червоноармійське (Кубей), Зоря (Камчік) [1, 115; 7, 33].

Етнографічний музей при Зорянському будинку культури нараховує 52 експоната. Музей „Камчікська кишта” болгарської народної культури в с. Зоря – 15. Треба зазначити, що експонати як в Етнографічному музеї при Зорянському будинку культури, так і в Музеї „Камчікська кишта” болгарської народної культури не мають інвентарних номерів. Отже, розглянемо деякі з них.

Зелена вовняна *рокла* має Х-подібний силует. Довжина виробу – 108 см, ширина плеча – 12 см, довжина рукава – 54 см. Поясна частина *рокли* (спідниця) має 6 клинів. Ліф має пряму кокетку на пілочці та спинці. На пілці з-під кокетки розташовані заціпи (по три симетрично від центру). Також заціпи присутні знизу рукавів. *Рокла* застібається по центру пілки на два гудзика. Горловина оформлена відкладним коміром зигзагоподібної форми, що виготовлений із строкатої бавовняної тканини. Цікавим є крій спинки. Вона складається з двох бочків та центральної вставки, що у свою чергу ділиться на дві горизонтальні частини.

Жовтогаряча крєпдешінова *рокла* має спереду застібку на три гудзики. Довжина виробу – 104 см, ширина плеча – 9 см, довжина рукава – 84 см. На фігурній скісній кокетці пілочки також розташовані три гудзики. Поясна частина сукні має 6 клинів. Нижній рукав складається з чотирьох прямокутних вертикальних частин та п'ятих горизонтальних, що імітують манжети. На матовій поверхні сукні розташований блискучий малюнок тканини у вигляді орнаментального мотиву індо-арабського стилю – „індійське пальмове листя”. Поверх сукні одягнена темно-синя кофта (*сакчі*) в блакитну смужку з вовняної фабричної тканини. Вона має відкладний комір. За свідченням інформатора тканина виготовлялась на суконній фабриці в Татарбунарах.

Бяла рокла виготовлена з бавовняної тканини. Довжина виробу – 109 см, ширина плеча – 12 см, довжина рукава – 49 см. Ліф має пряму кокетку на пілочці, що призбирана на резинку, відкладний комір, рукава з манжетами. Спідниця складається з трьох клинів. Центральний клин знизу та зверху має

підріз, з-під нижнього закладені складки. На експонат накинута біла хустина з бахромою (*шальче*).

Рокла, виготовлена з вовняної тканини в клітину червоного та зеленого кольору. Має комір-стійку, пряму кокетку на пілочці та спинці, рукава з манжетами. Довжина виробу - 115 см, ширина плеча – 12 см, довжина рукава – 54 см. Спереду ліф призбираний на резинку від кокетки до талії, пазушний розріз має застібку на дві кнопки. Також на ліфі від кокетки до талії вшиті два бочка. Спідниця має п'ять клинів, від талії закладена в бантові складки. На центральному клині розташована кишеня. Нижні правий та лівий рукава зшиті з декількох прямокутних шматків.

Червона *рокла* в білу клітину має призбираний рукав з високим окатом та ластовицею. Довжина виробу - 103 см, ширина плеча – 12 см, довжина рукава – 53 см. На ліфі функцію талієвих виточок виконують застрочені защипи (по чотири симетрично від центра). Складовою частиною ліфа є кокетка. Горловина має відкладний комір, застібається на два гудзика. Спідниця складається з п'яти клинів та по подолу прикрашена стрічкою з паперового чорного оксамиту. Поверх сукні вдягнений вовняний темно-синій в жовту вертикальну смужку фартух.

Виходячи з дослідження Н. Калашнікової, болгарський фартух має два типи. Перший – *престилка*, має вигляд полотнища вовняної строкатої або однотонної тканини, яке прикрашали каймою з тканим геометричним орнаментом та закріплювали на поясі за допомогою зав'язок або шнурків. Інший же тип – *фарта* шився з двох полотнищ із зав'язками з однотонної вовняної тканини, що призбирувались біля пояса [9, 87]. Т. Агафонова та Н. Г. Голант засвідчують, що терміном *фарта*, *фатра*, *фартушка* звався фартух з купованої матерії [10, 386; 1, 115]. У с. Зоря, виходячи з власних польових досліджень автора, за свідченням інформатора, використовувалось слово *фартушка*, хоча, як стверджує Т. Агафонова, тут застосовувалась поряд із болгарським терміном *престилка* (місцевий діалект, походить від *престилка*), загальнослов'янська назва *запаска* [1, 115].

Сукня з креп-манголу має фігурні рельєфи на пілочці та спинці, защипи спереду на ліфі (по три защипа зліва і справа відносно центра), відкладний комір, рукава, призбирані біля манжетів. Довжина виробу - 113 см, ширина плеча – 13 см, довжина рукава – 53 см. Спідниця *рокли* закладена в м'які складки. Особливістю крою є вставлений в заднє полотнище спідниці плісирований клин, спереду спідниці центральний клин має знизу підріз, з-під якого закладені складки.

Багато експонатів у Етнографічному музеї при Зорянському будинку культури, що представляли собою як вовняні безрукавні *рокли* в клітину, з глибоким пазушним розрізом, так і сукні з купованої матерії з довгими рукавами та складним кроєм за міською модою.

На початку ХХ ст. під впливом міста в жіночому костюмі замість сукні з'являються кофта (*кофтічка*, *баска*, *сакчі*) та спідниця (*баска*, *юбка*) з домотканої або купованої вовняної матерії. Спідниця складалася з 6 – 10 клинів та призбирувалась на поясі. Кофта мала рукава з манжетами (*рукавничка*, *грімнічка*), іноді невеликий буф. Такий комплект шився з домотканого та

фабричного матеріалу. У с. Зоря кофти мали фігурні рельєфи, відкладні коміри, іноді лацкани, манжети, що оздоблювались бавовняним оксамитом. Застібка була на 2 – 4 гудзиках.

Отже, як ми бачимо, протягом ХІХ – початку ХХ ст. плечовий жіночий одяг дещо модифікувався. Еволюціонував від *сукмана*, *рокли* і до комплекту – „двійки”: кофта і спідниця. Цікавим фактом є те, що подібний розвиток костюма, як стверджують болгарські дослідники відбувався в багатьох районах Болгарії. *Сукманий* тип одягу отримав надзвичайне поширення. Вчені пов'язують таку тенденцію із епохою національного відродження, тому, що тоді міська мода орієнтувалася на європейську культуру, а *сукман* був найбільш придатним для його подальшої трансформації.

Список використаних джерел:

1. Агафонова, Т. Одяг болгар південно-західної України (ХІХ – перша пол. ХХ ст.) [Текст] / Т. Агафонова // Народна творчість та етнографія. – 1997. – №5-6. – с. 113–119.
2. Будина, О. Р. О соотношении общих и локальных традиций (на примере балканских этнических групп на Украине и в Молдавии) [Текст] / О. Р. Будина // Советская этнография. – 1984. – № 2. – с. 15–27.
3. Велева, М. Г. Български народни носии. – Т.2: Български народни носии в Средна Западна България и Средните и Западните Родопи от края на ХVІІІ до средата на ХХ в. [Текст] / М. Г. Велева, Е. И. Лепавцова. – София: Издателство на Българската Академия на Науките, 1974. – 252 с.
4. Етнография на България [Текст]. – Том 2: Материальна культура. – София: Издателство на Българската Академия на Науките, 1983. – 330 с.
5. Иванова, Ю. В. Тенденция развития этнических групп в многонациональной среде (на примере албанских поселений на юге Украины в ХІХ-ХХ в.в.) [Текст] / Ю. В. Иванова // Советская этнография. – 1981. – №4. – с. 95-107.
6. Очерки истории и этнографии села Кирнички в Бессарабии: материалы исследования по этнографии бессарабских болгар [Текст] / А. В. Шабашов, Н. А. Бандурова, В. Я. Диханов и др.; В. Н. Станко (отв. ред.). – Одесса: Гермес, 1998. – 263 с.
7. Пригарін, О. А. Кубей і кубейци: побут та культура болгар і гагаузів в с. Червоноармійське, Болградського району, Одеської області [Текст] / О. А. Пригарін, Т. В. Тхоржевська, Т. А. Агафонова, О. І. Ганчев [Відп. ред. ст. н. с., д-р З. Т. Барболова]. – Одеса: Маяк, 2001. – 88 с.
8. Странджа: Материальна и духовна культура [Текст]. – София: Академично издателство проф. Марин Дринов, 1996. – 456 с.
9. Страницы истории и этнографии болгар Молдовы и Украины. – Кишинёв: «Штиинца», 1995. – 108 с.
10. Чійшія: Нариси історії та етнографії болгарського села Городне в Бессарабії [Текст] / Кол. авт.: А. В. Шабашов, М. М. Червенков, Л. В. Суботін, М. Д. Пінті, Н. П. Пінті, В. М. Шевченко, Н. Г. Голант, Д. Є. Нікогло, О. В. Кисса, В. Я. Диханов, В. П. Степанов, О. І. Водичар, І. А. Стоянов; Головн. ред. В. Н. Станко. – Одеса: Астропринт, 2003. – 792 с., іл.

І.Г.ЧЕРКЕСОВА,

Заслужений діяч

мистецтв України, професор

кафедри дизайну ВП «МФ КНУКіМ»,

м. Миколаїв

ПЕРСПЕКТИВА РОЗВИТКУ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ДИЗАЙН» У ВП «МФ КНУКіМ»

Реформування освіти за умов сьогодення спирається на виклики економічного розвитку нашої країни. Регулярно у пресі наводяться матеріали з затребуваними спеціальностями на першу чверть ХХІ століття. За цими дослідженнями видно, що затребувані ІТ-спеціалісти, інженери промислової сфери, будівельники та архітектори, а дизайнери зовсім не позначені. З 1934 року (за часів СРСР) дизайн як фахова діяльність підпорядковано Академії образотворчого мистецтва й, таким чином, віднесено до гуманітарної сфери. Системна політично-економічна криза в Україні у другому десятилітті ХХІ ст. особливо боляче торкнулася гуманітарної сфери, проблеми розвитку якої є матеріалом для інших статей, тому ми лише констатуємо фактичний стан речей.

Дизайн – дуже привабливе слово у вухах частини сучасної молоді та їх батьків за умов фахового вибору у житті. Відсутність знання й розуміння предмету, мети, завдань й проблем спеціальності «дизайн», що підкріплюється бажанням добре заробляти, приводить до певних розчарувань після закінчення навчання у ВНЗ. Робочі місця надаються маленькими приватними підприємствами, межі заробітної плати встановлює хазяїн, який й не збирається враховувати тонкощі творчого моменту та авторське право. Головним чином на сьогодні роботу дизайнера можна отримати у готельно-ресторанному комплексі (щотижневе оформлення столиків, оформлення інтер'єрів до державних та корпоративних свят тощо), у поліграфічній сфері, головним чином у рекламі, до якої відноситься й оформлення електронних сторінок в Інтернеті. Потреба людини в одязі формує сферу дизайну одягу. Взагалі задоволення первинних біогенних потреб людини забезпечує роботу дизайнерів. Але людство задовольняло ці потреби з моменту своєї появи на землі, що сприяло виникненню певних професійних напрямків – ремесел, котрі тисячоліттями не визначалися поняттям «дизайн». З вище викладеного доцільно коротко позначити головні умови виникнення та риси дизайну як фаху.

У побуті ми часто чуємо про дизайн меблів, дизайн нігтів, дизайн вбрання, електричних та електронних побутових предметів та речей й подібне. Раніше колір стін, стелі, підлоги обирав маляр – кваліфікований робітник, рельєфними гіпсовими прикрасами стін та стелі опікувалися майстри ліпної роботи, штори шили кравці та швачки як й одяг, архітектори розробляли

проекти, будівельники будували за цими проектами, інженери розробляли й удосконалювали різноманітні механізми та прилади, використовуючи наукові відкриття... Ряд можна продовжувати ще довго. Але ХХ ст. приносить новий фах – дизайнер. Й досі намагаються дослідники пояснювати різницю між дизайнером та архітектором й будівельником, інженером, кравцем, перукарем. А запровадження високих технологій вимагає чітко визначити потрібний обсяг знань та вмінь ІТшників-програмістів й працівників-комп'ютерників, які використовують різноманітні графічні редактори для вирішення конкретних завдань. Спробуємо й ми розібратися з цією проблемою.

Дизайн як фахова сфера умовно (!) з'являється у другій половині ХІХ ст. Поштовхом до цього стала Всесвітня виставка ремесел та мистецтва у Лондоні у 1851 р. Експозиція цієї виставки справила на громадськість таке сильне враження, що промисловці відчули потребу негайно протипоставити противникам технічного прогресу нову якість виробів. Оця нова якість полягала у естетизації форм виробів, щоб заперечувати розповсюдженим й стійким на той час думкам, що машина знищить красу, знищить духовний світ людини, й, кінець кінцем, знищить любов і добро, знищить саму людину як рафіноване інтелектуально-духовне створіння Бога. Виступи, лекції, публікації професора Оксфорда Джона Раскіна та його прибічників проти розвитку машинного виробництва були такими впливовими, що принц Альберт, чоловік англійської королеви Вікторії, був змушений втрутитися й гальмувати протест європейської громади. Він запросив до розв'язання цієї проблеми на той час дуже авторитетного німецького архітектора Готфріда Земпера, який розробив концепцію підкорення форми промислової продукції законам архітектури. У Англії та по всіх країнах західної та східної Європи стали відкриватися ремісничо-художні школи, де навчали художнім ремеслам (ткацтво, обробка деревини й металів, скла, кераміки и подібне) з орієнтацією на машинне виробництво. Яскравим прикладом на цьому поприщі стала діяльність талановитої людини, підприємця Вільяма Морріса в Англії. Саме він та його прибічники заклали поняття естетики форми засобами промислового тиражування. Можна зазначити, що й на сьогодні тканини, декоровані по проектам моррисівської майстерні користуються широким попитом споживачів ХХІ ст. Така бурхлива боротьба передових промисловців з консервативними споживачами 2-ї половини ХІХ ст. кінець-кінцем призвела до потреби у формуванні нових спеціалістів, які стали визначатися як дизайнери. Об'єктивно перші дизайнери з'явилися після першого випуску знаменитої школи – Центру підготовки інженерів-художників – Баухаузу в Німеччині. Баухауз, як школа нового типу, організовується архітектором Вальтером Гропіусом у 1919 р. й функціонує до закриття його нацистами у 1933р. Генерує концепції дизайнерської діяльності та її місця у промисловому виробництві, яке удосконалюється технічним прогресом. Вчителі й випускники Баухаузу переносять свої безцінні методичні здобутки в Америку, де й утворюється бум промислової естетики у функціональному формоутворенні. Завдання дизайнера стає чітко визначеним: творча діяльність у проектуванні на підставі технологій.

У східній частині Європи – у СРСР, трохи пізніше теж відкриваються навчальні заклади, де виховують нових фахівців. Це ВХУТЕМАС, потім ВХУТЕІН, де вирізняються митці-художники та аматори техніки Володимир Таталін, Олександр Родченко, Варвара Степанова, Любов Попова. Художньо-промислові інститути відкривають у Харкові (на базі школи Іванової-Раєвської) та в Одесі. Викладачі й студенти у 20-ті роки ХХ ст. у цих закладах активно створюють нове – промислове мистецтво. Її ідея відокремити колір від матеріального носія, яку згенерував Казимір Малевич та вклав у свої знамениті квадрати (чорний на білому тлі, червоний як образ жінки молодій держави, білий на білому тлі), стала дуже затребуваною на той момент. Потрібно зазначити, що теоретичні розробки Малевича щодо кольору та форми, як й Кандинського (ліричний абстракціонізм), й Іттена з Баухаузу, не втратили свого значення в отриманні професійних знань й на сьогодні. Читачів відсилаємо до літератури з історії дизайну, щоб отримати поглиблену ерудицію у питаннях дизайну, а самі зазначаємо, що у західно-європейських країнах та Америці дизайн стає самодостатньою галуззю діяльності спеціальних фахівців, котрі отримують кілька вищих професійних освіт, як, наприклад, Віктор Папанек, американський та всесвітній дизайнер чеського походження (бакалавр гуманітарних наук, коледж Cooper Union, США; курси з органічної архітектури Ф.Л. Райта; магістр наук за спеціальністю «дизайн», Масачусетський технологічний інститут). Віктор Папанек всесвітньо відомий теоретик та практик дизайну зазначав, що кожен сам собі дизайнер.

За кілька десятиліть середини ХХ ст. сформувалися два основні напрямки дизайнерської діяльності: незалежний дизайн та штафф-дизайн (дизайн у середині конкретного виробництва фірми або компанії). Організуються робочі місця з конкретним визначенням обов'язків фахівця дизайну. Що стосується СРСР, то нове мистецтво, що орієнтовано на промисловість, але не відбиває ідеології партії, поступово нівелюється, спрямовується на вимоги академічного образотворчого мистецтва, відгуки якого ми бачимо й зараз: наші студенти-дизайнери опановують академічний малюнок та живопис. В той же час студенти-дизайнери західноєвропейської та американської школи навчаються за більш пристосованими методиками рисунку та живопису до вимог вміння та навичок дизайнерської галузі, де акцентується вміння стилізувати природні форми й перетворювати у технічні. Нажаль, ніхто не відмінив й досі той наркомівський наказ 1934 р. про переведення художньо-промислових інститутів під егіду Академії образотворчого мистецтва. Тому й професіограма спеціаліста дизайну не розроблена. Її чітко, й конкретно не визначені професійні компетентності фахівця дизайну. Поняття «дизайн» у спеціальності застосовується з початку ХХІ ст. В СРСР були визначені два напрямки промислового технічного мистецтва: художнє конструювання (промисловий дизайн), теоретичним забезпеченням якого опікувався ВНІТЕ (Всесоюзний науково-дослідний інститут технічної естетики, директор Ю.Б. Соловйов) та художнє проектування, котрим опікувалася Сенежська студія при Базі творчості Спілки художників СРСР (директор Є.Б. Розенблюм, ініціатор

створення К.М. Кантор). Сенежська студія була багато років засобом зниження творчого протестного тиску у митців. В ідеальних для творчості умовах по кілька місяців художники-проектанти створювали у техніці паперопластики дивні проекти-макети, котрі ніколи реально не матеріалізувалися. Невелика кількість робочих місць відносно території Радянського Союзу для фахівців художніх конструювання та проектування все ж існувала: проектні майстерні при художньо-виробничих комбінатах та Бюро естетики на певних промислових виробництвах. Та за умов кардинальних змін у державному устрої, творчі об'єднання або спілки, що обслуговували ідеологію компартії, стали занепадати, позакривалися художньо-виробничі комбінати, проектанти переорієнтувалися на приватні замовлення. Запровадження високих технологій, розповсюдження Інтернету, використання все нових й нових гаджетів та електронних приборів відкрило зовсім новий бік дизайнерської діяльності. Й робочі місця на сьогодні відкриваються у Всесвітній Мережі, наші студенти стають фрилансерами й умовно переміщуються у віртуальну реальність. А для цього на перший погляд, й не потрібні вміння та навички академічної образотворчої школи. Комп'ютерні спеціалізовані програми та фахові сайти забезпечують сучасних фахівців від дизайну величезною кількістю шаблонів, що сам акт високої творчості стає зовсім не потрібний. А потрібно достатньо вільно опанувати певні програмні інструменти та команди, що практично дає висококласний продукт, котрий цілком задовольняє не дуже примхливі смаки пересічного споживача. Цей короткий огляд виникнення та стану дизайну на теперішній час доцільно завершити колекцією визначень поняття «дизайн».

1. Томас Мальонадо – класик і теоретик дизайну, у минулому президент Міжнародної спілки дизайнерів (ІКСІД), 1969 р.: «Дизайн це *творча діяльність*, мета якої є визначення формальних якостей предметів, що виробляються промисловістю. Дизайн повинен охопити всі аспекти середовища, що оточує людину та обумовлене промисловим виробництвом.

2. Віктор Папанек – всесвітньовідомий дизайнер-експериментатор та педагог, практик й теоретик дизайну, якого визнано самим значущим філософом дизайну ХХ ст.: «Дизайн повинен стати *новаторським творчим інструментом*, що дійсно потрібен людині» і ще «Дизайн може й повинен стати тим засобом, яким будуть користуватися молоді люди й тим самим брати участь у зміні суспільства. ...Це накладає на дизайнера велику суспільно-громадянську та моральну відповідальність».

3. Брюс Арчер – ініціатор системних досліджень дизайну, професор Королівського коледжу мистецтв (Лондон): «Дизайн представляє *сукупний досвід матеріальної культури та суспільний масив знань, навичок й цінностей*, котрі втілені у мистецтво планування, винахідництва, формоутворення та виконавства (1978 р.)». Тож виходить, що як засіб осмислення та усвідомлення буття, дизайн накладає на себе соціальні та культурні функції, завдяки яким людина може самореалізуватися у вирішенні проблем матеріальної та духовної культури, людського здоров'я, проблем поєднання з природою, культурою, мистецтвом.

4. Визначення ВНПТЕ: «Дизайн – це *специфічна галузь художньо повноцінного середовища*, що оточує людину. Головна мета дизайну – формування цілісного, гармонійного художньо повноцінного предметного середовища, що є найбільш пристосованим до життєдіяльності людини». Ця формулювання більш відноситься до промислового дизайну, як основного напрямку дизайнерської практики.

5. І.Г. Черкесова, професор, ВП «МФ КНУКиМ», Миколаїв: «Дизайн середовища – це *втілення ідей у матеріальні та віртуальні форми* з метою якісного задоволення біогенних, матеріальних та духовних потреб людини у планетарних умовах її життєдіяльності». [2]

6. Є.А. Антонович, професор, Інститут реклами, Київ: «Етнодизайн – це багатогранне поняття, що *інтегрує художні, технічні, проектні, культурні, мистецькі, етнонаціональні ознаки*. В етнодизайні поєдналися традиції народного мистецтва і сучасні промислові технології. Без взаємозв'язку цих складових – традиційного і сучасного, професійна підготовка фахівців у галузі дизайну в умовах становлення національної професійної освіти, на нашу думку, не буде повною. Етнодизайн вносить у профосвіту гуманістичну складову і виступає тим інноваційним компонентом, що базується на стійкій системі культурних цінностей і традицій української нації». [1]

7. Потрібно ще нагадати переклад з англійської терміну «дизайн» (design): проектування, визначення функції. В аспекті дизайну як результату, то і креслення, й рисунок, й проект.

З вище наведених формулювань поняття «дизайн» можна зробити такі висновки: 1) дизайнерська діяльність позиціонується як творча (креативна); 2) дизайн як функціональне формоутворення вимагає естетичних якостей; 3) дизайн-практика переживає всі боки суспільного та побутового життя людини, а тому дизайнер є відповідальним за якість, користь та безпеку продукту своєї творчості; 4) форма дизайн-практик – це проектування, що є змістом спеціальності «дизайн» в освіті. Тому метою дизайнерського методу є створення естетичної конструкції, а не художнього образу.

На сьогодні в Україні зазначені такі напрямки дизайну у галузі вищої освіти: промисловий дизайн, дизайн одягу, графічний дизайн, ландшафтний дизайн. Є спроби ввести до цього переліку й етнодизайн. Стосовно сфери архітектури виділяється дизайн середовища, який розгалужується на дизайн інтер'єру, ландшафтний дизайн, до якого відноситься фітодизайн. Кожен з цих напрямків вимагає певних професійних знань та вмінь. Наприклад, промисловий дизайн або художнє конструювання спирається на базу певних інженерно-технічних знань, курси з яких не можливо читати у гуманітарному ВНЗ. Дизайн середовища перш за все вимагає чіткого та узаконеного визначення з тим, щоб навчальні плани наповнити потрібними дисциплінами для забезпечення фахових компетентностей. У теперішній час дизайн середовища є оформленням інтер'єрів різного призначення. Тоді постає питання: чим відрізняється архітектор, до компетентностей якого відноситься вміння проектувати інтер'єри та оформлювати їх, від дизайнера середовища?

Відсутність базових знань з архітектури перетворює проекти дизайнерів середовища на більш-менш ефектні картинки. Ландшафтний дизайн вимагає знань з ботаніки, агрономії, квітникарства, що теж не просто забезпечити у непрофільному навчальному закладі. Графічний дизайн на сьогодні розділився на два потужні напрямки: дизайн реклами та дизайн видавничої друкованої продукції. У цій галузі виділяється фірмовий стиль, шрифтовий дизайн, дизайн обкладинок книжок та журналів, фотографії, ілюстрації та колажі як складові верстки видань. Графічні редактори комп'ютерних програм дозволяють утворювати графічні форми в імітації будь яких графічних традиційних технік. Тут теж виникає питання: чим відрізняється художник-графік від графічного дизайнера? Конкретизована відповідь чітко окреслює масив компетентностних знань та вмінь й практичних навичок фахівців графічного дизайну.

Будь який напрям підготовки з дизайну вимагає опертя на промислові новітні технології та матеріали, тому опанування комп'ютерних технологій стає першочерговим в професіональному навчанні на всіх рівнях освіти. Не можна ігнорувати футурорекомендації Томаса Мальдонадо, автора розробки системного дизайну, котрий визначав рівні освіти у галузі дизайну (Ульмська школа). Він доводив, що для розробки дизайн-форми пульта управління космічним кораблем потрібен найвищий рівень технічних знань на відміну від створення дизайн-форм посуду або простої побутової техніки. [3] На сьогодні, коли електронні котеджі або розумні будинки стали реальністю, коли тривимірний друк різних матеріальних форм набирає обертів у геометричній прогресії, коли розробляються біологічні матеріали з запрограмованими якостями, вища освіта стала перед потребою розв'язання складних завдань з підготовки висококласних фахівців дизайну.

Розглянемо всі позитивні та негативні боки формування фахівця дизайну у Миколаївській філії, що на сьогодні є відокремленим підрозділом КНУКіМ. По-перше, Миколаївський філіал (а з початку факультет) Київського інституту культури призначався для підготовки спеціалістів бібліотечної справи та фахівців сфери дозвілля. Й ніяким чином не перебирав на себе функції консерваторії або ВНЗ образотворчого мистецтва. Робочі місця випускникам інституту культури широко представляли сільські будинки культури та бібліотеки міста й області. З розпадом СРСР та утворенням самостійної соборної України потужна хвиля відродження української культури призвела до відкриття напрямку декоративно-прикладного мистецтва у двох головних спрямуваннях: ручна художня обробка тканини та художня обробка деревини. Розвиток художньої обробки металу стояв на черзі, але для цього потрібно було організувати потужну матеріальну базу. Розвиток кераміки (гончарства) попри свою привабливість в котрій історично раз зазнав поразки, тому що в нашій місцевості відсутня гончарна глина у промислових об'ємах. Хочу нагадати, що ще за часів царської імперії бізнесмени з Голландії, Німеччини, Бельгії намагалися налагодити виробництво якісної цегли та черепиці у нашій місцевості, але ці експерименти вдалими не були. З часів СРСР у нашому місті були відкриті цегляні невеликі заводи, що не набули потужного розвитку саме

з-за якості сировини. Тому ідея розробки посуду в етнічних формах не набула втілення у матеріал.

Ручні технології ткацтва та різьблення запроваджувалися у навчальному процесі з метою підготовки керівників позашкільних гуртків, студій у районних будинках культури. На базі більш ніж десятилітньої організації ДПМ органічно й відповідно вимогам часу виник напрям дизайну у трьох розгалуженнях: дизайн середовища, дизайн одягу й графічний дизайн. Дизайн середовища стане перспективним напрямком освіти у нашій філії тільки за умов впровадження інженерно-технічних дисциплін. А це суперечить виключно гуманітарній основі нашого ВНЗ. Важливим є те, що контингент абітурієнтів у більшості представляє художньо-творчо орієнтованих індивідів з дуже слабкою базою знань з точних наук (математика, фізика). За сьогоdnішнього стану доцільно орієнтувати навчальний процес на підготовку фахівців з оформлення театральної сцени та шоу-майданчиків. Тоді й напрям дизайну одягу логічно орієнтувати на створення та виготовлення сценічних костюмів та утворення одягу сцени. Костюмери й бутафори-декоратори потрібні будуть завжди! У цій ситуації дизайнери професійно будуть розробляти проекти оформлення сцени, проекти матеріальних театральних форм, проекти оформлення відкритих шоу-майданчиків з задіянням високих технологій. Таким чином напрям дизайну у нашому ВНЗ отримує власну нішу у вихованні бакалаврів.

Потужна перспектива розвитку галузі графічного дизайну стане реальністю теж за конкретних умов змінення матеріальної бази (наявність потрібної апаратури: комп'ютери з новітніми версіями графічних редакторів, фото й відеотехніка, плазмові екрани, принтери для друку кольором на різних матеріальних носіях, а з часом й тривимірні принтери, наявність швидкого Інтернету). Формування фахівців графічного дизайну спирається на ручні технології, що допомагає сформувати професіоналізм композиційного мислення, відчуття міри та художнього смаку, розуміння великої форми та стилю. Набуття навичок стилізації сприяє підвищенню професійної роботи вже у графічних редакторах. Сфера реклами та видавнича діяльність завжди будуть надавати робочі місяця, як у звичайній формі, так й у формі фрилансу. Взагалі, дизайн – це форма, що відповідна функції, котра детермінується стилем.

Графічний дизайн – це шрифт, колір, форма продукту й стиль. Адже будь-яка інформація доноситься словом, яке має графічну форму – букви. Якщо інформація подається через анімаційні зображення без написів, то супроводжується звуком – музикою та начитуванням тексту. За умов потужної матеріальної бази може розвиватися й медіа-дизайн. Вихід на активну роботу з віртуальною реальністю теж вимагає від фахівців з вищою освітою потрібного рівня технічних знань (ІТ). Простих виконавців – дизайнерів нескладних форм масового тиражування доцільно готувати у коледжах. Адже вища освіта передбачає опанування навичок наукової діяльності.

З метою бути відповідними вимогам сучасної вищої освіти на кафедрі дизайну організовано студентський науковий гурток дизайну шрифтової

графіки, що є авторським. Головною метою стало залучення до наукової діяльності молоді. Цілями роботи зазначеного гуртка є набуття вмінь системного аналізу інформації, розвитку критичного мислення на базі головних діалектичних законів.

Потрібно наостанок зазначити, що студенти графічного дизайну вже кілька разів брали участь у Всеукраїнському студентському конкурсі книжкового знаку пам'яті Фелікса Кідера (ХНТУ, Херсон), де були відзначені дипломами та грамотами. Також представляли свої роботи на Всеукраїнському фолк-фестивалі «Великодня писанка» (Київ), де посіли 2-ге та 3-є місця.

Висновками вище наведеного аналізу стану та перспектив розвитку дизайну у ВП «МФ КНУКіМ» є те, що:

- потрібно технічно бути відповідними викликам високих технологій – потрібна потужна матеріальна база та матеріальне забезпечення;

- потрібно до навчальних планів ввести спеціальні дисципліни інженерно-технічного циклу;

- потрібно інсталиувати й періодично оновлювати графічні програми;

- потрібно ввести індивідуальні заняття або заняття у малих групах (3-5 осіб), щоб проводити наукові дослідження;

- потрібна співпраця з потужними базами практик: рекламні агенції та видавництва (графічний дизайн); сценічні та шоу-майданчики для практичного задіяння дизайнерів середовища й конкретизувати: театральну-сценічне середовище;

- потрібно більш конкретизувати й напрям дизайну одягу й орієнтувати на сценічний костюм, що є більш відповідним змісту ВНЗ культури й мистецтв.

Перспективними напрямками дизайну в ВП «МФ КНУКіМ» є:

- графічний дизайн (наявність комп'ютерного приладдя та графічних редакторів, викладачів практиків та теоретиків), котрий за умов виконання усіх вище названих «потрібно» вийде на новій та вищій рівень освітнього процесу;

- дизайн одягу, котрий за умов переорієнтації на створення сценічного костюму та одягу сцени, спроможний задовольняти й потреби у розробці оформлення столової білизни закладів харчування та закладів для поселення туристів (наявність швейного обладнання, котре потребує модернізації, викладацький склад потребує професіонала – театального костюмера);

- WEB-дизайн – забезпечення підготовки виконавців з оформлення сторінок сайтів.

Перспективи розвитку дизайну середовища є проблематичними, тому що не визначено конкретно зміст цього напрямку. Якщо вважати змістом оформлення інтер'єрів, то тоді потрібна база архітектурно-будівельних знань, що суперечить концепції ВНЗ культури та мистецтв (відсутнє на сьогодні професійне забезпечення комп'ютерними програмами ArchiCAD або Revit; потреба у залученні до навчального процесу фахівців, що володіють цими програмами, з практичним досвідом та нахилом до викладання). Мусимо акцентувати на тому, що 3D MAX – програмний комплекс, котрий призначено вирішенню складних завдань з математичного моделювання. Використання

такого суперінтелектуального продукту у створенні картинок з інтер'єрного оформлення є профанацією та невіглаством. Це все одне, що забивати цвях мікроскопом. Новітні технології та матеріали з запрограмованими якостями, й технології енергозбереження та підвищення якості життя вимагають серйозної технічної освіти, що не можливо отримати в університеті культури.

Потрібно бути реалістами й удосконалювати саме ті напрямки дизайну (графічного та театрального костюму й одягу сцени), які органічно належать галузі культури.

І на останок: вже сьогодні потрібно враховувати глобальні прогнози у сфері освіти та її модернізації такими явищами високих технологій як *доповнена реальність*. Що логічно приводить до ситуації не запам'ятовування якихось обсягів знань, а до постійного вдосконалення мислення: аналізу інформації, вмінь робити швидко й вірно певні висновки та вміння складати прогнози щодо результатів вирішення конкретних проблем.

Список використаних джерел:

1. Антонович, Є.А. Проблеми теорії дизайну: культурологічний вимір [Текст] / Є.А. Антонович // Становлення і розвиток етнодизайну: український та європейський досвід. Кн. 1: зб. наук. праць / упорядн. і відп. ред. Є.А. Антонович. – Полтава: Полтавський літератор, 2012. – С.22-29.

2. Черкесова І.Г. Поняття «Дизайн середовища» у контексті дизайн-освіти [Текст] І.Г. Черкесова // Інновації в суднобудуванні та океанотехніці : Матеріали III Міжнародної науково-технічної конференції. – Миколаїв: НУК, 2012. – С. 649-651.

3. Tomas Maldonado. Томас Мальдонадо. Дизайнер и теоретик дизайна, художник, педагог. И всё-таки красота первична! - [Електронний ресурс]. - Режим доступа: <http://museum-design.ru/teoreticheskiye-osnovy-kultury-i-dizayna-tomasa-maldonado/>. – Заголовок з екрану..

В.В. ШЕРЕМЕТ

старший викладач кафедри музичного мистецтва ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ІНОВАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Еволюція академічного народно-інструментального мистецтва в Україні триває від першої чверті ХХ століття до сьогодні. Свій початок академічне виконавство на народних інструментах веде від часів, коли утворювалися перші академічні капели бандуристів (Київ, Полтава), перші професійні оркестри народних інструментів (Харків), відкривалися перші відділи та кафедри народних інструментів у середніх та вищих музичних навчальних закладах. [1, 6-8] Академічне народно-інструментальне мистецтво пройшло протягом століття шлях конструктивних удосконалень інструментів, розвитку методики та професійних виконавських шкіл, стильової еволюції репертуару, і, сьогодні, інструменти зі статусом «народні» (від свого походження) впевнено входять у велике сімейство визнаних світом академічних інструментів.

Кожен регіон України має специфічні риси розвитку та функціонування народно-інструментального мистецтва, зокрема, його академічної гілки, зумовлені певними чинниками. Не виключенням є і Північне Причорномор'я України, що являє собою культурний простір в умовах якого, академічне народно-інструментальне виконавство набуло новітніх форм, синтезувало художні традиції культури поліетнічного регіону та акумулювало у собі здобутки національного та світового музично-виконавського інструменталізму.

Одеська Національна музична академія ім. А. Нежданової (Одеська державна консерваторія до 2002 р.) завжди була і є центром музичної культури Півдня України та флагманом новітніх ідей та музично-естетичних пошуків. Особлива роль Одеської музичної академії, зокрема, кафедри народних інструментів в розвитку академічного народно-інструментального мистецтва північно-причорноморського регіону полягає в утворенні одеської виконавської школи, із власним творчим почерком її представників, яка дала світу такі імена, як В. Мурза, О. Мурза, І. Єргієв, Г. Коч, Г. Матвіїв та багато інших виконавців-новаторів.

Певні аспекти розвитку та функціонування академічного народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я презентовані у публікаціях науковців-практиків, викладачів кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової.

Історію розвитку академічного народно-інструментального мистецтва регіону, представляють публікації професорів Одеської національної музичної академії В. Власова, В. Євдокімова.

Теоретико-мистецтвознавчий напрямок мають статті В. Мурзи, І. Єргієва, А. Черноіваненко, в яких автори аналізують творчість видатних одеських композиторів: В.Власова – митців нової генерації Л.Самодаєвої, К.Цепколенко, Ю.Гомельської, творчість яких, включає композиції для академізованих народних інструментів, та камерних ансамблів: поєднання баяна (акордеона) із іншими академічними інструментами, в стилістиці *постмодерн, неофольк, неоавангард*.

Особливої уваги заслуговує виконавська та наукова діяльність професора ОНМА, кандидата мистецтвознавства, народного артиста України, баяніста-новатора І. Єргієва, який першим в Україні (1994р.) висунув концепцію модерн-баяна (акордеона), започаткував український камерно-баянний жанр, став детермінантом творчості ряду композиторів-симфоністів світу, чим сприяв виникненню нового творчого співвідношення: **виконавець-детермінант (ідеї, жанру т. ін.) – композитор – твори (прем'єрні виконання) – слухачі** [2, 6, 9]. Суть феномену модерн-баяна узагальнена доктором мистецтвознавства М. Черепаніним, та наведена професором, доктором мистецтвознавства М. Давидовим у вступній статті до монографії І. Єргієва «Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва» визначається як така, що «...полягає в еволюції акордеонного виконавства в напрямку винятково *нової* оригінальної музики, *нових* композиторів і *нових* виконавців та їхній співпраці з творцями цієї музики..., а пропаганда сучасної (*нової*) музики стала однією з визначальних рис Одеської акордеонно-баянної школи, яка заявляє себе не тільки у вузько виконавському плані, але й в основоположних аспектах професійної освіти» [2, 7].

Основними рисами розвитку академічного народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я кінця ХХ – початку ХХІ століття виступають безперервна професіоналізація та інноваційність, де остання є визначальною рисою одеської академічної школи народно-інструментального мистецтва, уособленою кафедрою народних інструментів ОНМА ім. А. Нежданової, та обґрунтованою наявністю творчої співпраці видатних виконавців-народників із потужною одеською композиторською школою.

Список використаних джерел:

1. Евдокимов, В.М. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства [Текст] / В.М.Евдокимов. – Одесса: Астропринт, 1999. – 88 с.
2. Єргієв, І.Д. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва [Текст]: навч. посіб. для вищих муз. навч. закладів / І.Д. Єргієв – Одеса: Друкарський дім, 2008. – 168 с.

В.В. ШИКЕРИНЕЦЬ,

кандидат наук з державного управління,
доцент, завідувач кафедри організації
туризму та управління соціокультурною
діяльністю Інституту туризму ДВНЗ
«Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО- ПІЗНАВАЛЬНОГО ТУРИЗМУ

Одним з ефективних важелів ринкового регулювання розвитку культурно-пізнавального туризму є вдосконалення механізмів його державного регулювання. Потребують дослідження нові методологічні підходи до формування державної туристичної політики на регіональному рівні, Актуальність та невідкладність вирішення проблем, пов'язаних з використанням культурного потенціалу як одного з чинників розвитку туристичного регіону визначили тему роботи, зумовили зміст, мету, завдання і структуру дослідження.

Метою роботи є науково-теоретичне обґрунтування й розробка рекомендацій щодо використання культурного потенціалу як одного з чинників розвитку туристичного регіону.

Для досягнення мети роботи було поставлено та вирішено такі завдання: визначити необхідні умови розвитку туризму, а також механізми їх створення; поглибити концептуальні підходи до визначення напрямів розвитку культурно-пізнавального туризму.

Об'єкт дослідження – процес управління розвитком культурно-пізнавального туризму в Україні на регіональному рівні.

Предмет дослідження – управлінські, соціально-економічні та інституційні відносини, що склалися в процесі розвитку культурно-пізнавального в Україні.

Гіпотеза дослідження базується на припущенні, що формування механізмів державного регулювання культурно-пізнавального туризму, законодавче та інституціональне його забезпечення є необхідною та достатньою умовою ефективного функціонування туристичного регіону та туристичної галузі України в цілому.

Досі туристичний потенціал більшості областей України використовується недостатньо. Серед інших проблем – повільні темпи зростання обсягів інвестицій у розвиток матеріальної бази туризму; відсутність відповідних об'єктів для розвитку туристичної діяльності в сільській місцевості; недостатній розвиток туристичної, сервісної та інформаційної інфраструктури; неузгодженість питань щодо використання рекреаційних ресурсів та їх збереження. Отже, можна стверджувати, що в результаті активної державної політики та узгоджених дій усіх органів державної та місцевої влади з розвитку

культурно-пізнавального туризму, зокрема в міжнародних транспортних коридорах, сприйняття даного виду туризму як засобу інтеграції у світовий простір, а також як форми розвитку інтеграційних комунікацій туризм стане потужною галуззю. Надалі поступальність і інтенсивність розвитку буде залежати від комплексної та планомірної реалізації стратегії підтримки позитивного іміджу України, створення конкурентоспроможного українського турпродукту, його розгорнутої реклами на внутрішньому та зовнішньому ринках, впровадження інновацій, залучення інвестицій, ефективності впровадження комплексного підходу до розвитку туризму.

Стратегічна мета розвитку культурно-пізнавального туризму в Україні полягає у створенні якісного продукту конкурентоспроможного на світовому ринку, здатного максимально задовольнити туристичні потреби населення країни, забезпечити на цій основі комплексний розвиток територій та їх соціально-економічних інтересів при збереженні екологічної рівноваги та історико-культурної спадщини [7].

Культурно-пізнавальний туризм – це можливість ближче ознайомитись із побутом, культурою народу, що заселяє певну територію, відчутти магію сили народних звичаїв, обрядів, взявши безпосередньо в них участь. Перебування у сім'ях сільських жителів дає змогу особисто долучитись до народних свят, ознайомитись з етнографічними особливостями окремих регіонів.

Підприємництво в туристичній галузі України нині перебуває на стадії формування в нових економічних відносинах, а розвиток сучасного господарства, його інтенсифікація, мають допомогти йому вийти на якісно новий рівень розвитку. Та попри всі складнощі культурно-пізнавальний туризм в Україні набирає нових обертів, удосконалюються та стають конкурентоспроможними послуги.

Проблема ефективного використання культурного потенціалу туристичних ресурсів завжди була актуальною. При раціональному їх використанні можливо розвивати власну туристичну галузь. Адже туристично привабливим регіон вважається лише тоді, коли має наявний потенціал: історично-культурний, археологічний, архітектурний, туристичний, рекреаційний та інші ресурси. Їх наявність слугує єдиним джерелом розвитку туризму не тільки оздоровчого, лікувального, екскурсійного а й культурно-пізнавального.

Розвиток культурно-пізнавального туризму має важливе значення для розвитку економіки України. Ця галузь економіки здатна принести найбільшу віддачу. Процес інтенсивного розвитку культурно-пізнавального туризму відбуватиметься в нерозривному зв'язку і розширенням сфери дії ринкових відносин. Туристична галузь і підприємства, що до неї входять, орієнтуючись безпосередньо на споживача, покликані відіграти активну роль у формуванні ринкового середовища. Туристично-пізнавальна складова має стати важливою компонентою розвитку культурних центрів.

Саме ознайомлення з неповторним багатотомним національно-культурним розмаїттям цих територій не тільки сприятиме розширенню знань про окремі етапи та сторінки становлення й розвитку окремих етнографічних груп на території України, а й цілком закономірно призведе до створення реального наукового підґрунтя, спрямованого на об'єднання нації.

Низький рівень розвитку культурно-пізнавального туризму, спричинений, в основному, відсутністю нормативно-правового забезпечення питань використання культурної спадщини в туризмі, обмеженою транспортною доступністю більшості об'єктів; занедбаним станом об'єктів культурної спадщини, невідповідністю музейних експозицій та прилеглих територій до туристичних відвідувань, у тому числі іноземними туристами та особами з обмеженими фізичними вадами. Суттєво ускладнює належне використання об'єктів культурної спадщини недостатність фахівців туристичного супроводу та їх невідповідна кваліфікація [2].

Для України пропонується такий варіант, який забезпечує сталий розвиток культурно-пізнавального туризму через встановлення і підтримання рівноваги між збереженням історико-культурних, природних ресурсів, економічними інтересами і соціальними потребами розвитку держави в цілому, що створить сприятливі умови для формування якісного національного туристичного продукту.

Ефективне використання наявного потенціалу забезпечується через запровадження комплексного управління туристичними ресурсами, туристичне районування, встановлення системи пріоритетів як за видами туризму, так і за територіями, максимального рівня розвитку туризму в межах, визначених територіями через аналіз їх невід'ємності, гранично припустимих навантажень на об'єкти туристичних відвідувань та оцінки впливу туристичної діяльності на навколишнє середовище. Впровадження такої системи дозволить створити сприятливі передумови для концентрації наявних організаційно-фінансових, матеріально-технічних та інших ресурсів на розв'язанні найгостріших проблем у даній сфері розвитку найцінніших природних територій та об'єктів культурної спадщини, забезпеченні захисту економічних інтересів держави від реальних і потенційних загроз на внутрішньому та міжнародних туристичних ринках.

Важливу роль у розвитку культурно-пізнавального туризму повинна відігравати реклама, яка повинна враховувати мінливість даного середовища, вказуючи на корисність туристичних послуг. Туристичним підприємствам з організації культурно-пізнавального туризму, що функціонують у складному і нестабільному середовищі, слід постійно створювати і впроваджувати різноманітні інновації, для забезпечення ефективної діяльності в ринкових умовах, що дасть змогу не лише покращити свій фінансовий результат, але й досягти конструктивних змін у галузі в цілому.

Всі дії, що спрямовані і зорієнтовані на динамічний розвиток культурно-пізнавального туризму, мають мати в своїй основі не лише зацікавленість керівників цих підприємств, а й власні юридичні підвалини, відповідні нормативно-законодавчі акти. Належне державне регулювання та забезпечення відповідною нормативно-правовою базою дасть можливість створення і впровадження нових проектів.

Популяризація культурно-пізнавального туризму є вкрай актуальною справою. Культурно-пізнавальний туризм має великий виховний потенціал. Тільки через осмислення минулого, пізнання витоків своєї культури та історії, можна чіткіше зрозуміти сьогодення й уявити майбутнє.

М. В. ШУЛЬСЬКА,
старший викладач кафедри дизайну
ВП «МФ КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ КОЛЬОРОВОГО РІШЕННЯ ІНТЕР'ЄРУ ДИТЯЧИХ ПРИМІЩЕНЬ У ПРОЕКТУВАННІ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА

Сучасна біологічна наука стверджує, що організм та середовище, що його оточує, складають єдине ціле. До поняття середовища включається вся сукупність умов, у яких відбувається розвиток організму. Вона чинить опосередкований вплив на психіку дитини, перш за все, завдяки зоровому сприйняттю оточуючих об'єктів.

Кольоровий фон мікросвіту дитини поступово вводить його у соціальне середовище. Практично з самого народження дитина відчуває необхідність у певній кількості зорових подразників. Вони викликають мозкову активність і допомагають встановити контакт з оточуючим світом. У віці 2 – 3 місяців дитина активно реагує на кольори предметів, що її оточують [8].

У естетичному вихованні дитини важливу роль відіграє художнє оформлення побуту, тому велике значення надається оформленню дитячої кімнати (час перебування дитини в дитячій кімнаті складає до 10 – 14 годин на добу). Вимоги, що висувуються до художнього оформлення інтер'єру дитячої кімнати, визначаються метою експлуатації приміщення; вони повинні сприяти гармонійному розвитку дитини, бути естетично досконалими в кольоровому відношенні [3].

Поняття кольору та його сприйняття дитиною надзвичайно складні. Кольорознавство охоплює питання, які тісно пов'язані з фізикою, фізіологією, психологією, світлотехнікою, медициною та мистецтвом. Колір – це властивість тіл викликати те або інше зорове відчуття відповідно до спектрального складу світла, яке ці тіла відбивають або випромінюють. Колір має такі основні характеристики, як кольоровий тон (різноманітні відтінки кольору), насиченість (ступінь яскравості кольору), ясність (відбивна властивість кольорової поверхні).

Вибираючи колір для фарбування стін необхідно враховувати наступні особливості:

1. Світлий колір збільшує приміщення в об'ємі, створює відчуття легкості, чистоти, радості. Світлі меблі та інші деталі інтер'єру на фоні світлої стіни сприймаються м'яко або зливаються. Темні меблі різко контрастують, яскраві деталі інтер'єру чітко виділяються та першими привертають на себе увагу дитини. Світлий інтер'єр викликає у дитини стан емоційної рівноваги, може заспокоїти та розслабити.

2. Темний колір стін створює оптичну ілюзію, зменшує, звужує простір, вносить до інтер'єру відчуття тиші, спокою, захищеності. Але дитина, на відміну від дорослого, має відчуття замкнутості, обмеженості простору, «тиснення», похмурого стану.

3. «Холодні» кольори стін (блакитний, сіро-блакитний, синій, колір «морської хвилі», бірюзовий, фіолетовий та інші) оптично збільшують приміщення, згладжують кути. Приміщення, викрашене в «холодні» кольори, створює відчуття прохолоди, глибини та тиші, разом з тим, може викликати у дитини відчуття спокою та розслабленості.

4. «Теплі» кольори (лимонний, жовтий, вохристий, помаранчевий, червоний, рожевий, фіолетовий, коричневий та інші) оптично скорочують простір, створюють відчуття тепла та радості [2].

Колір приміщення, в якому знаходиться дитина, чинить вагомий вплив на її настрій, поведінку та самопочуття. Розглянемо це на прикладі основних кольорів.

Червоний – це колір вогню, пристрасті, радості, його першим розпізнає немовля та найбільш активно реагує дитина дошкільного віку. Цей колір вселяє радість, впевненість, додає енергії, посилює м'язову моторику, нормалізує та відновлює обмін речовин. Використовувати його в інтер'єрі дитячої кімнати треба дозовано, бо у великій кількості від дратує, втомлює, може викликати агресію з боку дитини. Краще за все використовувати червоний колір для елементів меблів, деталей інтер'єру, аксесуарів. Віконні рами, кант меблів, іграшки, елементи узору на тканинах, в якості невеликих акцентів зроблять інтер'єр нарядним, теплим, святковим. Найбільш придатними червоний колір та його відтінки є для ігрових приміщень.

Жовтий колір – сонячний, легкий. Він створює оптимістичний, бадьорий настрій, не несе в собі заряду, що негативно впливає на емоційний стан дитини. Для приміщень, у яких вікна виходять на північ, добре використовувати жовтий колір та його відтінки, вони зроблять його більш теплим та яскравим. За тональністю жовтий – найяскравіший колір спектру, він створює бадьорий та радісний настрій, має тонізуючу дію на нервову систему дитини. Теплі, соковиті жовті фарби чудово гармонують з червоними, коричневими та помаранчевими кольорами, а рідкісні прохолодні відтінки жовтого, наприклад лимонний, краще поєднується з більш холодними кольорами: блакитним, світло-сірим, блідо-ліловим. Для фарбування великих площин краще використовувати більш приглушений жовтий колір. Його можна приглушити білилами, або зменшити яскравість за допомогою фіолетового тону. Теплі жовті відтінки підвищують сприйняття дитини, тому його краще використовувати у ігрових та приміщеннях для занять, бо жовтий колір допомагає засвоїти інформацію та надає розуму жвавості, енергії [6].

Зелений – колір свіжості й весни, він є ідеальним для створення умов, що сприятимуть відпочинку, а також надає дитині почуття безпеки. Зелений колір можна віднести як до теплої так і до холодної гами, в залежності від того, який колір переважає в його складі (жовтий чи синій). Теплі тони тонізують дитину,

створюють відчуття бадьорості та гарного настрою, холодні відтінки зеленого допомагають дитині сконцентруватись, у той самий час заспокоюють, розслаблюють. Він добре підходить для приміщень, де відбуваються основні заняття дітей, адже він загострює зорове сприйняття, концентрує увагу. Зелені відтінки лайму, ківі, соковитого яблука мають освіжаючу дію, стимулюють активність і добре підходять для інтер'єру більш спокійної, меланхолійної дитини. Більш спокійні відтінки зеленого використовують для ігрових кімнат, особливо в поєднанні з жовтим кольором. Фісташковий і колір шавлії прекрасно поєднуються з блідо-рожевим і золотистим, можуть бути використані у дитячій для немовлят, оскільки зелені тони в цьому поєднанні заспокоюють, розслаблюють, знімають втому.

Синій – холодний і спокійний, під його впливом активність життєвих процесів знижується. Це допомагає дитині зосередитися, сприяє розумовому процесу. Тривала дія інтенсивного синього кольору може викликати у дитини дуже сильний емоційний спад і навіть депресію, тому в інтер'єрі краще використовувати його розбілений аналог – блакитний колір. Блакитний асоціюється з кольором неба і води, знімає напругу, дає відчуття прохолоди. Якщо дитина збудлива і капризна, блакитний може скоректувати його поведінку, заспокоїти. Невипадково у блакитному кольорі часто вирішують інтер'єр спальні – він сприяє сну.

Фіолетовий, що змішаний з теплого червоного і холодного синього, досить складний для сприйняття колір. Діти реагують на нього по-різному. У одних він може викликати депресію, в інших – активність. Тому потрібно його використовувати в дитячих приміщеннях дуже обережно [5].

Завдяки варіюванню тону, ясності та насиченості кольору в інтер'єрі можна досягти певного просторового ефекту і створити будь-який настрій. Яскраві теплі тони зорово збільшують розміри предметів у приміщенні. Завдяки темному кольору предмет стає більш опуклим, а світлий робить його прозорим та невагомим. Легкий нейтральний колір може зорово розширити межі простору, а темні тони створюють відчуття замкненості та обмеженості у того, хто знаходиться в приміщенні. Забарвлення кімнати у теплому відтінку викликає почуття відкритості та радості, холодний колір надає стриманості.

Просторово-кольорові закономірності часто використовуються дизайнерами з метою виправлення невдалих фізичних показників інтер'єру. Наприклад, довгу та вузьку кімнату можна зорово розширити, якщо використати для фарбування торцевих стін теплі кольори, а бокові стіни пофарбувати в більш світлу та холодну кольорову гамму. Висоту стелі можна зорово зменшити, пофарбувавши її в темний колір. Для того, щоб окремі предмети меблів зробити більш помітними на фоні стін та підлоги, треба вирішити їх у світлому колориті. А щоб візуально зменшити масштабний об'єкт, його треба пофарбувати в тон стін приміщення або предметів, що його оточують [1].

Крім того, існують п'ять основних колористичних схем, які використовуються в дизайні інтер'єрів під час вибору гамми приміщень.

Основні колористичні схеми: монохромна, аналогова, контрастна, трьохкольорова, чотирьохкольорова. Монохромна схема передбачає використання тільки одного кольорового тону, будь-які зміни якого пов'язані з варіаціями його світлості та насиченості. Дана схема дуже легка у використанні, але трохи одноманітна. Вона оптимальна у тому випадку, коли необхідно використати нейтральний фон для інших об'єктів, як, наприклад, у художній галереї, де оформлення приміщення не повинно контрастувати з виставленими художніми роботами. Різновидом монохромної схеми є ахроматична: тут взагалі відсутній кольоровий тон, тобто градація йде від чорного до білого. У дизайні інтер'єрів дитячих приміщень такі схеми зустрічаються дуже рідко.

У схемах, побудованих на використанні аналогових кольорів, використовуються близькі відтінки. Тони, що обираються за аналоговою схемою, повинні знаходитись на відстані одного сегмента «кольорового кола». Краще за все, коли один з використаних кольорів є головним, а інші – додатковими. У тих випадках, коли в інтер'єрі використовуються тони, що розміщуються на протилежних сторонах кольорового кола, така схема називається контрастною.

Для того, щоб контраст чистих кольорів не виглядав дуже різким та визивним, краще зробити великі кольорові площини менш насиченими. А невеликі кольорові плями можуть мати підвищену яскравість. Гармонійним є такий контраст, коли до одного з кольорових тонів підбираються два інших, розташованих по обидві сторони від його додаткового кольору. Якщо використовувати кольорові відтінки двох додаткових кольорів, то вийде чотирьохкольоровий контраст. Не треба забувати, що в будь-якій колористичній композиції один колір повинен бути головним, а інші – другорядними. У трьохкольоровій схемі використовуються кольори, які розташовані один за одним вздовж контуру «кольорового кола» за принципом чергування, наприклад, жовтий, червоний та синій. Оскільки в такому випадку існує велика ймовірність появи помилок, для трьохкольорових схем рекомендують використовувати кольорові тони з невеликою світловою градацією, за виключенням тих випадків, коли створюється кольоровий акцент [4].

У основі чотирьохкольорової схеми знаходяться чотири тони, які послідовно розташовані та займають рівні ділянки вздовж контуру «кольорового кола». Створення чотирьохкольорових схем є дуже складним процесом, адже при цьому використовується дуже широкий колористичний діапазон. Як у випадку з трьохкольоровими та контрастними схемами, у чотирьохкольорових системах один або два кольори повинні домінувати і бути менш насиченими [7].

Грамотне використання властивостей кольору в інтер'єрі повинно створити ідеальне місце для існування дитини, яке відповідатиме характеру, коректуватиме поведінку і сприятиме її розвитку.

Нами був проведений аналіз тестування дітей дошкільного віку. Тестування проводилось до формування кольорових переваг у дітей різного дошкільного віку. Для дітей тести були оформлені у вигляді карток. Тест проходили 380 дітей з 15 дошкільних навчальних закладів м. Миколаєва в різних вікових групах. У результаті проведеного аналізу можна зробити наступні висновки:

1. Чим старшою є дитина, тим більший масштаб їй імпонує.
2. Діти 3 – 4 років віддають перевагу спокійним кольорам, переважно холодної гами (зелений, блакитний, синій, фіолетовий), у нюансних сполученнях. Діти 4 – 5 років обирають яскраві відкриті кольори теплої гами. Діти 5 – 6 років віддають перевагу контрастним кольоровим сполученням, що засновані на використанні додаткових кольорів.
3. У виборі складних сполучень відтінків кольорів у дітей усіх досліджуваних вікових груп визначилась загальна спрямованість. Діти дошкільного віку віддають перевагу яскравим кольоровим сполученням, а також кольоровим сполученням з високим рівнем світла, переважно теплої кольорової гамми.

Отже, формування інтер'єрів дитячої кімнати з використанням кольору має такі особливості:

1. Кольорове оформлення інтер'єрів дитячої кімнати підбирається відповідно до особливостей дітей, призначення приміщення і умов його експлуатації. Кольоровий вплив інтер'єру стає природніший, коли кольори мають природні відтінки: тональність підлоги повинна мати більш темне, насичене забарвлення (за асоціацією з землею); стіни будуть світлішими (за аналогією з пейзажем), а стеля – зовсім світла, як небосхил.
2. Діти у віці від 2 до 4 років багато часу проводять на підлозі, тому її колір має велике значення для дитини. Треба уникати дуже інтенсивних відтінків, особливо червоного, бо він посилює неспокій, викликає тривожність і дратливість, дуже втомлює дитину. Краще зупинитись на жовто-коричневій або зеленій гаммі, це зрівноважить емоції дитини.
3. Стелі в теплих і насичених кольорах наближають, у той час як холодні і освітлені тони віддаляють, збільшують об'єм інтер'єру. На практиці використовуються прийоми контрастних колірних поєднань і зближуваних тонів. Перший застосовується у тих випадках, коли увагу дитини потрібно сконцентрувати. Зближені, світлі тони застосовуються в обробці приміщень для постійного перебування дітей.
4. Стеля в інтер'єрі асоціюється з небом (у дітей від 3 до 6 років), тому рекомендуються світлі відтінки блакитного кольору.
5. Кольорове рішення має велике значення для створення інтер'єру дитячих приміщень.

Список використаних джерел:

1. Бойко, Л. М. Створення предметно-ігрового середовища для дітей раннього віку [Текст] / Лідія Бойко // Вихователь-методист дошкільного

закладу. – К: ТОВ "Міжнародний центр фінансово-економічного розвитку-Україна", 2009. – № 1. – С. 57–62.

2. Бурова, А. П. Організація ігрової діяльності дітей дошкільного віку [Текст] / А. П. Бурова. – Тернопіль: Мандрівець, 2010. – 256 с.

3. Веракса, М. Є. Організація проектної діяльності у дитячому садку: дослідницькі проекти [Текст] / Микола Веракса, Олександр Веракса // Вихователь-методист дошкільного закладу. — , 2009. — с. 31-36

4. Галяпа, М. Забезпечити вільний розвиток найменших [Текст] / М. Галяпа. – Вихователь-методист. – № 1. – 2009. – С. 63–66.

5. Гиббс, Д. Настольная книга дизайнера интерьера [Текст] / Дженни Гиббс. – М.: ЗАО «БММ», 2008. – 112 с.

6. Иттен, Й. Искусство цвета [Текст] / Иоханнес Иттен – М.: Издание Д. Аронова, 2006. – 96 с.

7. Ковешникова, Н.А. Дизайн: история и теория: учебное пособие для архитекторов и дизайнеров специальностей [Текст] / Н. А. Ковешникова. – 3 изд. М.: Омега, 2007. – 223 с.

8. Фоменко, Л. В. Времена года в интерьере дошкольного учреждения [Текст] / Людмила Фоменко // Вихователь-методист дошкільного закладу. — К: ТОВ "Міжнародний центр фінансово-економічного розвитку-Україна", 2009. – №1. – С. 54–56.

S.O. Shuliak,

Candidate of Pedagogical Science, docent,
Dean of the Faculty of Management and
Business of SS «MB of KNUCA», Mykolaiv

The integration of theory and practice as a segment of the modernization of higher library education (from experience of Separated Subdivision « Mykolaiv branch of Kyiv National University of Culture and Arts »)

SS «Mykolaiv branch of Kyiv National University of Culture and Arts» is the leading university among educational institutions of culture and a major center of higher library education in the South of Ukraine. It was founded in 1971 as a department of cultural-educational work of Kiev State Institute of Culture. Since the 1st of February, 1999 the branch operates as a separate unit in the structure of the Kyiv National University of Culture and Arts.

For 45 years the Department of Documentation and Information Systems has been training specialists in library-informational sphere. Multiplying the best traditions and achievements, the staff of the department is successfully working on the strategy of reforming higher library education. Special attention is given to improvement of the quality of library professionals training considering the maximum possible approaching to the needs of the practice and focus on the European model of vocational training. The current conceptual model of formation of library education is based on the principles of development and strengthening of partnership between the university and the libraries of the South of Ukraine. In particular, the introduction of the experience of social partnership agreements into the practice of educational process provides libraries with a common training model of a practice-oriented librarian of new formation. Permanently is carried out the work as to the implementation of the innovative performance of the libraries in the classroom, participating librarians-practitioners in the development of practical educational modules on professional disciplines, as well as the maximum involvement of students in practical activities of libraries in the region. The important subjects of innovation in this area are: University, student, library. These efforts should be consolidated as much as possible.

Implementing the strategy of library education updating in the context of the modern information society, creating a positive image of library branch specialists, the department staff introduced a number of initiatives and projects. A large-scale Forum of librarians of the South of Ukraine «Library of the XXI century: educational and practical vectors» was held on the 3rd – the 5th of March, 2015 in Mykolaiv, Kherson and Odesa. The initiator and organizer of the Forum is SS «Mykolaiv branch of KNUCA» The partners of the Forum are: Odessa National Scientific Library named after M. Gorky, Scientific-educational library of Mykolaiv, Mykolaiv Regional Library for Youth, Mykolaiv Regional Children's Library named after V. Liagin, Kherson Regional Youth Library named after Boris Lavrenev and Kherson library for children named after Dnieper Chaika.

Forum organizers set a goal to integrate library education and modern innovative practices to improve the library branch of the South of Ukraine and a professional librarian's status in modern society, which was successfully achieved.

During the Forum was examined the complex of issues relating to ways of modernization of library education; use of new technologies in the educational process; practical aspects of modern librarian training; formation of professional competence of library staff; strategies for creating a positive image of library professionals; development of librarianship in the South of Ukraine; innovation practices in modern libraries; project work of libraries.

Functional integration of educational and library activities allows libraries to be for modern students a kind of habitat of new ideas, concepts and technologies assimilation, and it is an effective communication medium that allows you to transfer innovative library experience gained in practical terms into the reality of the educational process. The Department of Documentation and Information Systems of SS «MF of KNUCA» traditionally holds joint events with libraries in the region, namely, conferences, round tables and seminars. Systematic is organizing and conducting training workshops and Mykolaiv and Kherson chief librarians' masterclasses for students of the speciality "Book science, library science, bibliography". Honorary for the university is the fact that the students of this field of study are the members of the youth sections of Mykolaiv Regional Library Association and Mykolaiv regional branch of the Ukrainian Library Association.

Getting and accumulating such experience, the SS«MB of KNUCA» has the ability to design a new system of relationships between the university and libraries, between theory and practice, traditions and innovation. Broadening of professional library communications areas and filling them with a new content is a dominant strategy of modernization of higher library education.

Literature:

1. Kushnarenko, N.M. Higher Library Education of Ukraine in the context of the gender approach [Text] / N.M. Kushnarenko // Herald of Kharkiv State Academy of Culture. - 2014 - Vol. 43. - P. 69-78.
2. Novalska, T. V. Evolution of Higher Library-Information Education in Ukraine [Text] / T. Novalska // V Lviv Library Forum "Library is the Open World": A Sourcebook / Ukr. Libr. Association .; edit. board.: V. Pashkov, V. Zahumenna, I. A. Shevchenko, I. E. Soshynska, O. V. Vasyliiev. - Kyiv, 2014. - P. 32-35.
3. Resolution of the Forum of librarians of the South of Ukraine «Library of the XXI century.: educational and practical vectors» (Mykolaiv-Kherson-Odesa) [electronic resource]. - Access: http://mfknukim.mk.ua/images/1.03.2015/FORYM-library/Rezoluciya_Forym.pdf. - Heading from the screen.
4. Serbin O. The aspects of the reform and improvement of modern library education [Text] / A. Serbin, T. Iaroshenko // Bulletin of Book Chamber. - 2015. - № 2. - P. 12-14.
5. Slobodianyuk, M. S. Conceptual Framework for Higher Library Education [Text] / M. S. Slobodianyuk // Library planet. - 2001. - № 1. - P. 23-24.
6. Solianik A. A. Culture-centric model of library-information education upgrade [Text] / A. A. Solyanik // Herald of Kharkiv State Academy of Culture. Special Issue 40: Coll. Of Scien. works. - Kharkov: HSAC, 2013. - P. 31-41.

О.В. ЯРОШ,

старший викладач кафедри дизайну

ВП «МФ КНУКіМ»,

м. Миколаїв

ОСОБЛИВОСТІ ТА ЕТАПИ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ ЗАЧІСОК

Дизайн у сфері моди допомагає людині у створенні сучасного зовнішнього образу. Основними з них є **дизайн одягу, аксесуарів, взуття, головних уборів, стилю і візажу та зачіски.**

Дизайн зачіски – це особливий вид мистецтва, який перетворює звичайну зачіску в художній образ – мистецький витвір, де особлива увага приділяється моделюванню форми та взаємозв'язку із загальною визначеною автором стилістикою, враховуючи психофізичні та генетичні особливості людини: форму та риси обличчя, конституцію тіла, силу та колір волосся тощо.

Навчаючись професії дизайнера зачіски та макіяжу, необхідно мати навички перукарського мистецтва, розвивати художній смак, вивчати нові тенденції моди. Це один із важливих напрямків дизайн-освіти. Її метою є художнє проектування нових якостей зачіски у відповідності до змін способу життя і потреб людей, як матеріальних, так і духовних. Саме формування нових культурних зразків у галузі перукарського мистецтва є головним завданням напрямку «Дизайн зачіски».

Виконуючи етапи реалізації проекту зачіски, необхідно скласти технологічну карту й самостійно виконати авторський зразок. Дизайнер повинен бути одночасно і художником, інженером, майстром. Саме тому моделювання зачіски складається з художнього творчого процесу та спеціального технічного і технологічного.

Слід також нагадати, що художнє проектування зачіски відноситься до архітектонічного мистецтва і виконує естетичну та практичну функції. Люди прагнуть мати зачіску красиву, модну, яка найбільше пасує до зовнішності та підкреслює індивідуальність, але вона повинна бути практичною та зручною.

У минулі часи зачіска мала ще й релігійно-містичну семантику (змістовне значення), перетворюючись у своєрідний "оберіг". Ця обрядово-символічна функція вже поступово втратила свою актуальність, але сучасна зачіска виконує дуже багато функцій, одна з них утилітарно-практична: вона захищає шкіру голови від впливу термічних, кліматичних, біологічних факторів.

Зачіска (як і костюм у цілому) відображає естетичний ідеал конкретного часу і народу. Потреба у красі – природна якість людини. Зачіска надає можливість, у певній мірі, задовольнити цю потребу і допомагає людині адаптуватись у певній соціальній групі. Вона є одним із засобів підвищення як зовнішнього, так і внутрішнього престижу, тобто має соціально-

психологічну функцію. Крім того, впливає на емоційний стан людини: гарна зачіска підіймає настрій і такі важливі параметри самооцінки як самоповагу, самосприйняття, самоцінність.

Моделюючи форму зачіски, необхідно обов'язково дотримуватись основних законів композиційно-пластичної будови: цілісності, єдності, рівноваги, пропорційності, простору та форми. Вони характеризуються ритмом, масою та об'ємом. У зачісці виділяють «акцент» і «нюанс», а сучасна мода привнесла у зачіски різноманітність кольорів та їх сполучень. Тому можна говорити про те, що зачіска має свою «мову» і може передавати певну інформацію про власника зачіски, тому несе знаково-комунікативну функцію.

Головною особливістю зачіски є замкнена тримірна форма, виконана у розрахунку на сприйняття з різних точок зору.

Творчий процес створення зачіски, аналогічний творчому процесу дизайну в будь-якій іншій сфері людської діяльності. Перед виконанням розробки зачіски дизайнер, перш за все, з'ясовує функціональне призначення, а потім знаходить форму, яка дозволяє образно розкрити зміст. Як об'єкт дизайну їх умовно можна поділити на повсякденні і святкові, тобто побутові, перспективні та арт-зачіски. Вибір зачіски завжди визначається часом її використання, оточуючою обстановкою, навіть порою року.

Побутові – це зачіски для масового споживача. У сучасній моді існує різноманітність моделей популярних зачісок, які поділяються на повсякденні і святкові, вони повинні бути модними, гарними, зручними, практичними, мусять відповідати статусу, професії, віку людини.

Святкові вечірні зачіски мають бути елегантними та витонченими. Надати зачісці урочистості допомагають декоративні прикраси. Але ними не слід перевантажувати зачіску, тому що навіть вечірні моделі для особливих урочистих випадків при певній їх статичності не повинні виглядати монументально. Тут вдалимими будуть зачіски з виразним чітким силуетом. Для танцювальних вечорів використовуються зачіски двох форм: рухлива, яка ніби повторює танцювальні рухи і нерухлива компактна зачіска, яка зберігається при енергійних рухах.

Завжди складно створювати випускні зачіски. Дівчата-випускниці часто бажають мати «дорослу» зачіску, яка не сполучається із вбранням. У зв'язку із тим, що випускний бал включає у себе офіційну частину, банкет і танці, необхідна така зачіска, яка б збереглась протягом усього свята.

Весільні зачіски повинні бути урочистими і святковими. Як правило, вони досить традиційні, але до них теж необхідно додавати певні модні елементи у відповідності до силуету і форми. При створенні весільної зачіски необхідно, щоб вона узгоджувалась із сукнею та аксесуарами – усе має бути гармонійним.

При створенні святкових зачісок, для яких характерна високохудожня форма, бездоганна чистота виконання, фіксація окремих деталей, слід

ретельно додержуватись усіх законів і правил композиції зачіски, слідкувати за єдністю стильового вирішення й виразністю образу.

Коли автор створює нову модель та передбачає її можливе застосування на конкурсі, у шоу-програмі тощо, це має назву «перспективна зачіска». Перспективність це особлива характеристика зачіски. У даному випадку від дизайнера або художника-модельєра вимагаються творчі здібності в умінні прогнозувати результат розробки і перспективність. Здатність прогнозувати є професійно важливою якістю для дизайнерів зачіски.

Перспективна зачіска повинна мати чітко виражені лінії, дизайн і фактуру, що допомагає створити яскравий неповторний образ. Така зачіска виконується у більш прогресивному дусі, ніж популярна зачіска. Працюючи над її створенням необхідно враховувати, що вона, згодом, може стати масовою. Але закладені ідеї перспективної зачіски можуть у подальшому значно спрощуватись, перероблятись з урахуванням масових споживчих інтересів. Саме конкурсні зачіски відображають тенденції моди та популяризують нові моделі. Враховуючи що саме молодь є авангардом моди, найбільш актуальними є проекти молодіжних перспективних зачісок.

Окреме місце серед видів дизайну займає арт-дизайн. Його особливість полягає у тому, що зусилля дизайнера спрямовані на організацію художніх вражень, які отримують від образу глядачі. Витвори втрачають утилітарне значення і стають виключно декоративними, виставковими, тобто фактично проектуються емоції. Саме до цього виду мистецтва належать арт-зачіски.

Арт-зачіска – це своєрідний політ фантазії художника-модельєра або дизайнера зачіски. Такі зачіски називають фантазійними.

При моделюванні арт-зачісок майстер має можливість самовиразитись та розкрити свій творчий потенціал і художній смак в оригінальному вирішенні форми, фактури, кольористичному дизайні, при цьому не враховуючи такі вимоги до зачіски, як практичність, зручність та інші.

Моделі арт-зачіски створюються для участі у різноманітних показах колекцій арт-образів багатоманітної тематики, шоу-програмах, зйомках рекламних і музичних кліпів, конкурсів.

З'ясувавши основні характеристики та задачі напрямку дизайну зачіски, слід торкнутись основних етапів створення образу. По-перше, при створенні нових моделей, або нового напрямку у моді на зачіски, необхідно провести передпроектний аналіз – послідовний метод збору інформації та дослідження різних формоутворюючих факторів: соціально-економічний аналіз, функціональний аналіз, технологічний аналіз та аналіз форми.

Синтез у дизайні зачіски – уявне упорядкування проектних даних, відібраних під час дизайнерського аналізу, і поєднання їх у єдине ціле – проектний образ. Методи синтезу тут можуть бути або системного характеру (комбінаторні, аналогові), або спонтанно-інтуїтивні (асоціативні). У процесі синтезу формується основна творча концепція виробу.

Художник-модельєр під час розробки нових моделей зачісок підкоряється загальним закономірностям творчості і являє собою зміну усвідомлюваних та

неусвідомлюваних етапів. Відокремлюють декілька послідовних етапів створення зачісок.

Перший етап – це бажання змінити що-небудь в існуючих зразках зачісок. Відбувається усвідомлення завдання й аналіз інформативної та ілюстративної баз на основі аналогів та джерел творчості. Цей етап підготовки характеризується свідомими зусиллями з пошуку варіантів рішення поставленого завдання, виділенням головної мети, тривалим зосередженням на проблемі з «оживленням» минулого досвіду. Відбувається також збір та накопичення матеріалу, визначення творчого джерела.

Творчим джерелом можуть бути історичні та національні зачіски, ретро-мода, предмети декоративно-прикладного мистецтва, архітектура, рослинний та тваринний світ тощо. Крім того, поштовхом для фантазії можуть стати продукти цивілізації, урбанізм міст, космічні дослідження, нові технології тощо. Дизайнер зачіски може із реальної дійсності взяти майже усе, що можна трансформувати, перетворити в ідеї для нової зачіски: мотив, фрагмент чого-небудь. Кожне джерело творчості має тільки йому притаманні ознаки, які можуть надихнути дизайнера на творче рішення. У природних об'єктах і в архітектурних спорудах творець бачить красу пластики ліній і гармонійність пропорцій; в музиці і танці – ритм і експресію; у народних зачісках – декоративність та інше.

У процесі підготовки відбуваються поглиблення, деталізація і прояснення образу ідеї, додання первісної структури.

Другим етапом підготовки є створення образу, який є результатом переходу від ідеї до виникнення образу нової зачіски та її створення.

Третій етап творчого процесу – це проектування нової моделі зачіски, це перевірка, доробка, доведення роботи до кінця, висновки.

Отже, головними сучасними напрямками творчості у дизайні зачіски є перше: екзотизм – створюється новий образ, незвичайні сполучення породжують оригінальне рішення. Це найскладніший напрямок і його реалізують найкреативніші дизайнери та художники-модельєри. Друге: історизм – коли відштовхуються від будь-якого культурного прообразу та надають йому нової форми, створюють креативні образи на основі історичних стилів. Третє: еkleктика – це поєднання різних поглядів, точок зору, теорій, ідейних спрямувань. Еkleктизм як напрям у розробці нових зачісок – це поєднання різних стилів, їх елементів та деталей. Еkleктичність останніми роками стала модною тенденцією в одязі та зачісках. Поєднувати те, що традиційно не поєднувалось стало улюбленим прийомом сучасних дизайнерів.

Ці напрямки обумовлюють інтенсифікацію творчої уяви дизайнера зачіски.

Творчий характер діяльності художників-модельєрів та дизайнерів зачіски тісно пов'язаний із психологією творчої уяви і мислення. Оперування і синтез образів у процесах уяви здійснюється завдяки операціям аглютинації, гіперболізації, акцентування, схематизації і типізації. Операційний склад вищезгаданих психічних процесів визначає основу

методів творчого пошуку ідей для дизайну зачісок, особливо на етапі перетворення і синтезу відібраних уявлень про зачіску в нові образи.

Процес творчого пошуку нових ідей для художнього проектування зачіски є досить складним явищем. Але, застосовуючи певні методи творчого пошуку, можна розвинути творчу уяву, здолати психологічні бар'єри, знайти оригінальні шляхи для вирішення проектного завдання.

Список використаних джерел:

1. Мода и стиль. Современная энциклопедия [Текст] / М. Аксенова, Е. Дукельская, Т. Евсеева. – М.: Аванта, 2002. – 482 с.
2. Сыромятникова, И. С. История прически [Текст] / И.С. Сыромятникова. – М.: РИПОЛ КЛАСИК, 2002. – 288 с.
3. Школьников, С. П. Прически, головные уборы и украшения для сцены [Текст] / С.П. Школьников; Под ред. Г. И. Барышева. – Минск: Высшая школа, 1975. – 224 с.
4. You Proffesional: Международный журнал для парикмахеров. – К.: 2013 – 2014.
5. Гуске, Ф. Парикмахерское искусство [Текст] / Ф. Гуске. – Лейпциг, 1957. – 288 с.
6. Зелинг, Ш. Мода: век модельеров 1900-1999 [Текст] / Ш. Зелинг; Перевод на русский язык Ю. Бушуева, Г. Яшина. – Köln: Konemann, 2000. – 660 с.
7. Будур, Н. История костюма [Текст] / Н. Будур. – М.: Олма-Пресс, 2001. – 480 с.
8. Иллюстрированная энциклопедия моды [Текст] / Под ред. Л. Кибаловой. Прага: Артия, 1986. – 320 с.
9. Плаксина Э. Б. История костюма, стили и направления [Текст] / Э.Б.Плаксына, Л. А. Михайловская, В. П. Попов. – М.: 2003. – 224 с.
10. Костюм [Текст] / Под ред. Ф. Ф. Комиссаржевского. – СПб., 1910 . – 176 с.

ДЛЯ НОТАТОК

ЗБІРНИК ТЕЗ ДОПОВІДЕЙ

Частина I

II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні»

Посвідчення № 636 від 14 грудня 2015 р. про реєстрацію проведення II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки в Україні» видане Українським інститутом науково-технічної і економічної інформації (УкрІНТЕІ)

Редакційна колегія

Голова:

Федотова Н.В. – директор ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв», Заслужений працівник культури України, доцент.

Члени редакційної колегії:

Гаврилова О.В., к.п.н., доцент з/н

Доній В.С., викладач

Чеботаєва О.М. – к.і.н., доцент

Шуляк С.О. – к.п.н., доцент

Технічний редактор:

Огієнко М.М. – к.т.н., доцент.

Надруковано у видавничому відділі Миколаївської філії
Київського національного університету
культури і мистецтв» вул. Декабристів, 17
тел. (0512) 47-11-40

