

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Художньо-педагогічний факультет
Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного
мистецтва**

Тези III Всеукраїнської науково-практичної конференції

**УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ МИСТЕЦЬКІ
ПРОСТОРИ:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА**

Рівне – 2019

Український та європейський мистецькі простори: історія, теорія, практика: Тези III Всеукраїнської науково-практичної конференції / упоряд. О. А. Сташук, Л. В. Крайлюк. – Рівне: РДГУ, 2019. 220 с.

Упорядники:

Сташук О. А., кандидат педагогічних наук, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва РДГУ;

Крайлюк Л. В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва РДГУ

До збірника увійшли матеріали наукових пошуків у галузі мистецтвознавства, музеєзнавства і культурології, мистецької педагогіки та практики дослідників Києва, Полтави, Жешува (Польща), Нового Сончу (Польща), Харкова, Івано-Франківська, Острога, Запоріжжя, Рівного.

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ
МИСТЕЦТВО, ДИЗАЙН**

1. **Стоколос Надія**, доктор історичних наук, професор кафедри культурології та філософії Національного університету «Острозька академія», **Шеретюк Руслана**, доктор історичних наук, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Набутки садово-паркового мистецтва Волині крізь призму діяльності Вацлава Борейка (перша половина XIX ст.)*.
2. **Ямборко Ольга**, кандидат мистецтвозавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – *Образотворчий стиль килимів Олександра Саєнка 1920-х років*.
3. **Істоміна Галина**, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ. – *Сучасне професійне і народне мистецтво кераміки в Україні кінця XX – початку XXI століть: глобалізаційні впливи*.
4. **Крайлюк Любов**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Ремінісценції традиційної монументальної пластики в проєктній графіці Ніла Хасевича*.
5. **Саєнко Тетяна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. – *Народний костюм у творчості художників сучасності*.
6. **Маслова Світлана**, старший викладач Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. – *Ф. Гундертвассер. Поєднання художньої творчості з архітектурною практикою*.
7. **Локшук Ірина**, старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Західне Полісся: тканини майстрів с. Велимче Ратнівського району*.
8. **Перетяцько Іван**, магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Філософські основи творчості Густава Клімта (на прикладі «Університетських картин»)*.
9. **Підцерковна Ярослава**, старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Дерев'яні дитячі меблі тимчасового користування в інтер'єрі поліської хати*.

10. **Чернієнко Віра**, старший викладач кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Симпозіум як форма інтеграційних впливів на мистецькі процеси.*
11. **Болкун Наталія**, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. – *Творчість кременчуцького художника Дмитра Короля в контексті традиційної витинанки.*
12. **Дибач Ірина**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Взаємозв'язок людини і природи через призму мистецтва.*
13. **Усенко Олена**, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. – *Традиції вишивки на Полтавщині.*
14. **Павлюк Дарина**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Мистецькі погляди на проблему еміграції молоді.*
15. **Галушко Яна**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Дивосвіт казкових образів Марії Приймаченко в культурному просторі сучасності.*
16. **Яремчук Дарина**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Естетизм як стильова домнанта імпресіонізму.*
17. **Клімова Катерина-Алісія**, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка – *Графічний портрет у творчості полтавського художника Миколи Підгорного.*
18. **Лаврук Ольга**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Тематика бджільництва у філателії пострадянських країн: історичні аспекти.*
19. **Шепілов Олександр**, магістрант кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка – *Місце живописного натюрморту в інтер'єрі.*
20. **Давидюк Надія**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Функціональне призначення батику в країнах Стародавнього Сходу.*
21. **Усик Олена**, магістрантка кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету – *Народний одяг у системі цінностей української культури.*

22. **Карповець Віта**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Інтерпретація творчості Ліни Костенко в українському мистецтві.*
23. **Гаврилюк Василина**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Філософія буття та її художні інтерпретації у вічзньому декоративно-прикладному мистецтві.*
24. **Філімонова Дарина**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Фотомистецтво Рівненщини: персоналії сьогодення.*
25. **Поздняковська Ольга**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Двері як один зі стилеутворюючих елементів інтер'єру.*
26. **Молдаванцев Владислав**, магістрант кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Сучасні підходи до komponування християнських храмових споруд в Україні.*
27. **Сучкова Катерина**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Сюрреалістичне мистецтво Рене Магрітта як джерело творчих інспірацій*

ХОРЕОГРАФІЧНЕ, ТЕАТРАЛЬНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

1. **Швидків Галина**, Заслужений працівник культури України, доцент кафедри пісенно-хорової практики та постановки голосу Рівненського державного гуманітарного університету. – *Взаємозв'язок педагогічних принципів видатних фундатора львівської вокальної школи Валерія Висотського та видатного педагога Олени Муравйової.*
2. **Маркевич Лариса**, старший викладач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету – *Модернізація української балетної вистави в 60-80 рр. як переінтонування сфери мислення балетмейстерів.*
3. **Кучина Наталія**, кандидат наук з соціальних комунікацій, доцент кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету – *Музичні фестивалі Рівненщини.*
4. **Легка Ілона**, старший викладач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету – *Сучасні вимоги до методики викладання сценічного танцю в закладах освіти.*

5. **Самохвалова Алла**, старший викладач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету – *Соціальні танці – радість, що дарує українська народна культура.*
6. **Панасюк Анастасія**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Макс Ріхтер та Ніко Мьюлі: паралелі творчості.*
7. **Сімакова Світлана**, магістрантка Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди – *Історико-культурні умови формування художнього образу в музичному мистецтві доби класицизму.*
8. **Залевська Вікторія**, магістрантка кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Творчість поета-пісняра Петра Фатенка.*

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА І КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ

1. **Bugajska-Bigos Iwona**, dr hab. Państwowej Wyższej Szkoły w Nowym Sączu (Polska), **Anna Steliga**, dr Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (Polska). – *Sztuki plastyczne w edukacji – nowe oblicza i wyzwania.*
2. **Сташук Олександр**, кандидат педагогічних наук, професор кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Тональне вирішення академічного рисунку в контексті сучасної мистецької освіти.*
3. **Steliga Anna**, dr Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (Polska), **Bugajska-Bigos Iwona**, dr hab. Państwowej Wyższej Szkoły w Nowym Sączu (Polska). – *Sztuki plastyczne jako forma wspierania rozwoju dzieci i młodzieży.*
4. **Власюк Олена**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету. – *Формування художнього досвіду студентів засобами декоративно-прикладного мистецтва.*
5. **Ганжа Микола**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету – *Використання навчально-виховних властивостей мистецтва дизайну – виклик сьогодення в освітньому середовищі.*
6. **Чернюшок Ольга**, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Рівненського

- державного гуманітарного університету – *Розвиток креативного мислення у підготовці майбутніх художників-педагогів.*
7. Глушук Оксана, старший викладач кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету – *Мистецько-освітній потенціал креативних просторів у міському середовищі*
 8. Кулінка Ірина, магістрантка кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету – *Культурно-мистецькі проєкти в культурно-дозвілєвій практиці Рівненського обласного краєзнавчого музею.*
 9. Ковтун Анна, магістрантка кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка – *Педагогічний потенціал квілінгу.*
 10. Рудописов Євген, магістр, вчитель образотворчого мистецтва дитячої школи мистецтв №1 (м. Запоріжжя) – *Особливості вивчення парадного портрета в загальноосвітній школі.*
 11. Єфимець Людмила, магістрантка кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету – *Туристична сфера України як сегмент культурної політики держави: історія та історіографія проблеми*

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, ДИЗАЙН

**Стоколос Надія Георгіївна,
доктор історичних наук, професор
Національний університет «Острозька академія»**

**Шеретюк Руслана Миколаївна,
доктор історичних наук, професор
Рівненський державний гуманітарний університет**

НАБУТКИ САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА ВОЛИНИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ДІЯЛЬНОСТІ ВАЦЛАВА БОРЕЙКА (ПЕРША ПОЛОВИНА ХІХ СТ.)

16 квітня 2019 р. виповнилося 255 років із дня народження видатного громадського і культурного діяча Волині – Вацлава Борейка (1764 – 1854 рр.). Він був членом-комісаром Едукаційної комісії (1807 – 1832 рр.), автором низки наукових студій, зокрема, педагогічної праці «O wychowaniu dzieci» (1853 р.), історико-географічного нарису «Pamiętnik o Wołyniu», що залишився не опублікованим, а рукопис загубився, а також оригінальної публікації «Pamiętnik Wacława Borejki o obyczajach i zwyczajach» (Pamiętniki domowe, 1845) [3, 99].

Початкову освіту Вацлав Борейко здобув у Межиріцькому піарському колегіумі, для якого перша третина ХІХ ст. стала періодом найвищого розквіту та водночас найбільшої слави. Зауважимо, що особливу роль у піднесенні цієї навчальної установи в цей час відіграв саме її колишній вихованець Вацлав Борейко, оскільки за його активної участі та сприяння уже в якості попечителя було направлено клопотання на ім'я російського імператора Миколи І про підвищення статусу піарської школи в Межирічі Корецькому до рівня гімназії. Цей документ був датований 28 серпня 1826 р. А вже 6 грудня 1826 р. у стінах Межиріцької піарської школи в надзвичайно урочистій обстановці, за

присутності волинського губернатора, повітових маршалків і великої кількості гостей, відбулося оголошення «Aktu urzędowego orwarcia gimnazjum rowieńskiego w Międzyrzeczu, w gubernii wołyńskiej, w pow. rowieńskim» [4, 83-84].

1827 р. гімназію в Межирічі Корецькому інспектував ректор Віленського університету Вацлав Пелікан – надзвичайно енергійна, уважна до дрібниць, навіть педантична особа. Зрозуміло, що його оцінка діяльності школи була дуже важлива як для її вчителів, так і благодійників. Особливо непокоївся з цього приводу її попечитель Вацлав Борецький. Саме тому він особисто супроводжував В. Пелікана під час його перебування в Межирічі Корецькому. У листі до провінціала ордену піарів о. Круковського від 3 червня 1827 р. В. Борецький зізнався, під час візитації він «був невідступним» від ректора В. Пелікана, й «слідкував навіть за виразом обличчя шановного керівника», оскільки «нічого не уникло його пильного ока й уваги». Зрештою, як робив висновок В. Борецький, високоповажний інспектор залишився задоволеним побаченням, «у цілому і в деталях більше хвалив, і з величезною чемністю кожному те засвідчував» [4, 89-90]. Отже, вищевикладене дає підстави для твердження про те, що Вацлав Борецький – знаний діяч освіти і культури Волині, копітка і наполеглива праця якого була спрямована на розвиток шкільної справи та повсякчасну підтримку навчальних осередків краю.

Водночас Вацлав Борецький – один із найвидатніших ландшафтних архітекторів Волині ХІХ ст., якого сучасні дослідники ставлять в один ряд із такими знаковими фігурами садово-паркового мистецтва регіону, як Діонісій Міклер і Кайзер [3, 99].

Вацлав Борецький заклав англійські пейзажні сади у містечку Висоцьк на Волині, у Володарці, Мотовилівці (нині Фастівський район) та у Солтанівці (нині Васильківський район) на Київщині, а в родовому маєтку у с. Самостріли (нині Корецький район Рівненської області) – перший на Волині приватний ботанічний сад. Відомо, що всі ці сади відзначалися неабиякою різноманітністю рослин. Так, у Володарському парку влітку на відкритому повітрі зростали

пальми, алое, апельсини та лимони, які взимку повертали до оранжерей. Також там вирощували й орхідеї. Багато екзотичних рослин культивувалося у приватному ботанічному саду В. Борейка у с. Самостріли на Кореччині, зокрема платани і тюльпанові дерева у відкритому ґрунті та лаври в теплицях.

Крім того, відомо, що Вацлав Борейко був щедрим дарувальником рослин ботанічному саду Кременецького ліцею. Свідченням високої оцінки його подвижницької праці в царині ботанічної науки стало те, що тамтешній ботанік В. Бессер на його честь назвав троянду «*Rosa Borejkiana*».

Заслуговує на особливу увагу й те, що при ботанічному саді В. Борейка у с. Самостріли на Кореччині функціонувала школа садівників, яка впродовж 30-ти років готувала висококваліфікованих спеціалістів [3, 100-101].

Однак цим не обмежуються результати праці видатного ландшафтного архітектора Волині першої половини XIX ст. Існують підстави для твердження, що плідна діяльність Вацлава Борейка в царині садово-паркового мистецтва мала не лише короткотермінові, але й далекосяжні наслідки. Так, дослідники життя та наукової діяльності видатного українського ботаніка, члена-кореспондента АН СРСР, академіка АН УРСР, президента Академії наук України 1922 – 1928 рр. Володимира Іполітовича Липського, праця якого в галузі флористики, систематики рослин, ботанічної географії та створення ботанічних садів отримала світове значення, пов'язують ці досягнення з тим садом, який свого часу заснував саме Вацлав Борейко. Володимир Липський, народившись у с. Самостріли, провів у ньому перші десь років свого життя і, вірогідно, враження від того рукотворного дива вплинули на вибір ним професійного і життєвого шляху. Він відкрив та науково описав 4 нових для науки роди та понад 340 нових видів внутрішньовидових таксонів вищих рослин. На різних континентах Земної кулі ім'я цього ботаніка носять 56 видів флори [1, 20-21; 2, 3-4].

Таким чином, підсумувавши все вищевикладене, приходимо до наступних висновків. Вацлав Борейко – видатна постать Волині, діяльність якої мала плідні здобутки в галузі освіти і науки. Водночас однією зі складових

полівекторної праці видатного діяча Волинського краю Вацлава Борейка було ландшафтне садівництво. Його внесок у розвиток садово-паркового мистецтва Волині полягає не лише в закладці романтичних парків і садів, вирощуванні та розповсюдженні рідкісних видів рослин, але й у плеканні когорти професійних кадрів садівників. Здобутки окремих із них, а саме академіка Володимира Липського, отримали світове значення.

Список використаних джерел

1. Волненко Н. П., Дмитрук Л. П. Самостріли: Нарис історії села на Волині (Рівненська область). Рівне: Волинські обереги, 2012. 108 с.
2. Доброчаева Д. Н., Мокрицкий Г. П. Владимир Ипполитович Липский. К.: Наукова думка, 1991. 216 с.
3. Мельник В. І. Вацлав Борейко. До 250-річчя від дня народження // Інтродукція рослин. 2014. № 3. С. 99-102.
4. Moszyński A. Monografia Kollegium i szkoły pijarskiej w Międzyrzeczu-Koreckim. Kraków : W drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Ignacego Stelcła, 1876. 99 s.

Ямборко Ольга Ярославівна
кандидат мистецтвозавства, доцент
ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»

ОБРАЗОТВОРЧИЙ СТИЛЬ КИЛИМІВ ОЛЕКСАНДРА САЄНКА 1920-Х РР.

В історії українського професійного художнього текстилю з ім'ям Олександра Саєнка пов'язаний важливий етап, коли килимарство почало утверджуватись у мистецькій практиці як предмет дизайну інтер'єра, монументального мистецтва, а також експериментальних студій зі сфери станкового живопису.

Килимарством художник зацікавився під час навчання в Українській академії мистецтв (1920 – 1926), курс якого передбачав виконання творчих вправ у матеріалі, проектування панно в ансамблі інтер'єру, а також збір відповідного польового матеріалу. Вагому роль тут відіграло навчання у майстерні Василя

Кричевського, котрий визнаючи хист Олександра Саєнка до орнаментальної композиції та вміння показати її в матеріалі, зауважив, що «його твори носять виразні ознаки характеру українського народного мистецтва, але без чистого етнографізму, і це дає надію на дальшу поступовість» [1, 110]. В академії Саєнко захистив диплом на тему «Проект оздоби сільради з розробкою деталей вибійки, шаблону килимів, меблів, посуду та портретів» (1928) [1, 536].

З часу студій в академії, в арсеналі Олександра Саєнка килими посіли одне з чільних місць будучи домінантою або допоміжною компонентою облаштування інтер'єрів житлових приміщень і громадських споруд: від віталень, кімнат відпочинку і творчих майстерень до сільських і військових клубів, бібліотек, дитячих садочків тощо. Манера проектування цих середовищ має спільним знаменником предметно-просторову композицію народного житла з його горизонтальною віссю. Услід своєму вчителеві Василю Кричевському, художник аранжував її в конструктивно-раціональних формах, проте більше наситив орнаментальними поверхнями, виказуючи тим самим ухил до актуальної для 1920-х рр. стилістики ар-деко.

У пошуках Саєнка, відчутним є також вплив графічно-малярської школи «бойчукістів», що в дусі свого історичного часу обстоювала соціальну ангажованість мистецтва і творила образну систему студіюючи візантійську традицію і мистецтво проторенесансу. Саме під впливом «бойчукістів» у килимах Саєнка з'являється і формується сюжет. Цей аспект, завдяки творчості митця, увів українське килимарство в актуальний мистецький процес як практику, здатну реагувати на нові жанрові, пластичні, ідейні запити.

Водночас, варто пам'ятати, що більшість килимових композицій Олександра Саєнка 1920-х рр. переважно є проектами, які були втілені значно пізніше – у 1970 – 1990-х рр. Ця обставина дозволяє говорити про образотворчу концепцію килимів художника як мистецький намір, суголосний своєму часові. Натомість, результат його виконання у ткацтві міг бути непередбачуваним, з огляду на експериментальний рівень техніки художнього ткацтва в першій третині ХХ ст.

У своїх килимах Саєнко відтворив усі основні тематичні лінії і фабули «бойчукістів», щодо яких виробив власне коло сюжетів. Найпершим маркером споріднення стилістики тут виглядає авторський переспів мотиву яблуневого дерева, що став своєрідним програмним символом школи «бойчукістів» [2, 21].

Мотив «дерева життя», «світового дерева» виявився наскрізним в образотворчій тематиці таких провідників українського мистецтва першої половини ХХ ст., як Михайло Бойчук, Василь Кричевський у малярстві, декоративному мистецтві і дизайні та Олександр Довженко – у кіно. Синтетичним підсумуванням власне українського пласту вітчизняної культури першої третини ХХ ст., її поривів та мотивацій у контексті революційних історичних змін, стала «Земля» Олександра Довженка (1930).

Саме Олександрові Саєнку належало подати модерну візію тих «культових» для українського мистецтва мотивів у килимарстві. При цьому він опирався на художній досвід своїх сучасників і не повторював вироблених народним килимарством канонів в зображенні «дерева життя», користаючи хіба вільною інтерпретацією композицій традиційних подільських килимів вазонного типу. Таким чином Саєнко підтвердив сподівання свого вчителя Василя Кричевського у тому, щоб уникаючи «чистого етнографізму» поступально творити українське мистецтво. Взятий від художників-«бойчуків» мотив дерева Олександр Саєнко виобразив в авторській графічно-орнаментальній манері. У такому творчому процесі, з новою стильовою основою, килим переродився на сучасну мистецьку практику. Цим Олександр Саєнко здійснив в українському художнього текстилі ту ж історичну «еволюційну» місію, яку його сучасник Жан-Жак Люрса зробив у французькому і ширше – європейському контексті мистецтва шпалери, переосмисливши її класичний середньовічний канон.

Серед композицій тематичних килимів Олександра Саєнка переважають фігуративні фризи («Збирання врожаю» (ескіз, 1920), «Козак і дівчина» (ескіз, 1921), «Українська старовина» (ескіз, 1922), «Диво-сад» (ескіз, 1923), «Зустріч козака» (ескіз, 1924) та ін.) в авторській стилізації яких художник опанував запропоновані «бойчукістами» фрескові джерела візантійського мистецтва і

проторенесансу, а також звернувся до пам'яток стародавнього Єгипту, якими був захоплений ще у студентські роки і переконливо показав це у своїй дипломній роботі. На килимах таку інспірацію виявлятиме характерна стилізація фігур. Єгипетські мотиви, неабияк популярні у світовій культурі 1920-х рр., стали впізнаваним атрибутом стилістики ар-деко, ця обставина також характеризує доробок Олександра Саєнка як вияв цієї стилістики в українському мистецтві.

Меншу групу становлять килими, що зображувальною манерою продовжують малярські типи школи «бойчукістів» – «Відпочинок» (ескіз – 1922, виконаний у матеріалі – 1989) та «Козак Мамай» (ескіз – 1920, виконаний у матеріалі – 1990). Вони демонструють станковий підхід до трактування теми, відображаючи зосередження на настроєвому стані персонажів серед пасторальної ситуації, що їх оточує.

Тематика килимів Олександра Саєнка суголосна європейському художньому текстилю свого часу у принципових засадах – так само присвячена відображенню національного, звернена до класичних / традиційних основ форми і змісту, які трактує відповідною сому часу мистецькою мовою.

У проектах килимів Олександр Саєнко переосмислив методики організації предметного середовища та навиків орнаментальної композиції Василя Кричевського у поєднанні з сюжетно-тематичною стилістикою малярської школи Михайла Бойчука. Художня манера килимів Саєнка 1920-х рр. виявилась органічною у контексті загальноєвропейських мистецьких течій, зокрема ар-деко. Співзвучними світовій практиці були порушені Олександром Саєнком у тканому панно творчі проблеми, що ввели українське килимарство у мистецьку орбіту, засвідчивши його еволюцію від народних форм до авторських художніх концепцій.

Список використаних джерел

1. Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття: Книга-альбом. Київ: Вид-во імені Олени Теліги, 2003. 559 с., іл.
2. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука: Тридцять сім імен. Київ: Майстерня книги, Оранта, 2010. 400 с., іл.

Істоміна Галина Валентинівна

кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.

Рильського НАНУ

**СУЧАСНЕ ПРОФЕСІЙНЕ І НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО КЕРАМІКИ В
УКРАЇНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ
ВПЛИВИ**

Розвиток художньої культури кінця ХХ – початку ХХІ століття, обумовлений процесом глобалізації, зводиться, на думку багатьох дослідників, до двох основних тенденцій. З одного боку, зіткнувшись з негативними наслідками глобалізації, художня культура вимушена була активізувати механізми критичної рефлексії, а з іншого – вирішувати проблеми мистецького діалогу та інтеграції, освоювати мову міжкультурної комунікації.

Авторська кераміка України ХХІ століття в першу чергу відзначається різноманіттям стилів. Полістилізм виражений в творчості українських керамістів набагато яскравіше ніж у європейських колег, не кажучи вже про північно-східних сусідів. Серед причин такої ситуації в українському мистецькому середовищі можна назвати: по-перше інтенсивну інтеграцію керамістів у світовий та, зокрема, європейський простір, по-друге активне звернення художників до народних традицій, по-третє специфічний вплив „соцреалізму” на творчість пострадянських митців. Професія художника-кераміста є чи не найбільш багатогранною, адже вимагає знання і з історії мистецтва, і з графіки, зі скульптури, з живопису, з гончарства, з технології виготовлення та випалу глиняних творів, філософський світогляд і глибоке знання людської природи. У процес глобалізації активно і вдало як за стилістикою, так і за змістом впливаються роботи **Олеси Дворак-Галік** (м. Київ).

Олеся народилася в Ужгороді на Закарпатті. Визначну роль у формуванні творчої особистості відіграли педагоги Людмила Аверкієва, Павло Балла та Надія Дідик.

Мистецтво кераміки було добре знайоме дівчині, адже батьків брат був гончарем, однак вона себе бачила модельєром. Тож після училища у 1995 році намагається вступити до Львівської академії мистецтв, аби здійснити мрію. Доля розпорядилася так, що дівчина пройшла не на моделювання, а на кафедру художньої кераміки, де і навчалася з 1996 по 2002 роки. Про це, як сама зізнається, в подальшому творчому житті не пошкодувала жодного разу.

Українські традиції в кераміці завжди були глибокими та різноплановими – це і посуд, і прикраси, й елементи домашнього інтер'єру та різноманітні предмети побуту. Однак із плином часу акценти в сучасному арт-просторі змістилися і твори декоративно-прикладного мистецтва відійшли на другий план, поступившись живопису, скульптурі та новітнім арт-технологіям. Такий стан речей не задовольняє мисткиню, тому вона виношує амбітні ідеї розвитку кераміки як самодостатнього напрямку мистецтва.

У своїх творах Олеся формує індивідуальний стиль, створюючи арт-об'єкти, не пов'язані з ужитковим напрямом. Роботи вона творчо осмислює, поєднує їх концептуально. Її витворам притаманна експресія – цього досягає завдяки незвичним формам, декоруванню та різнофактурності. Вона використовує геометричну та рослинну орнаментику, грає з формою та кольором.

Творчий доробок складають інсталяційні композиції, скульптурна кераміка та садово-паркові скульптури. Доповненням до глини слугують полотно, дерево, метал, пластик та інші матеріали. Олеся Дворак-Галік працює з розписами (поливи), рельєфом (пластично-фактурний декор), вдається як до традиційних, так і до авторських технік.

Художницю-кераміста надихає природа, а для створення абстрактних інсталяцій та різноманітних арт-об'єктів використовує відходи ПВХ, металу, дерева. Часом ідеї замальовує в ескізах, але бувають задуми, які виношує місяцями: їх втілює в скульптуру на емоційному рівні без ескізів та розрахунків – тільки інтуїтивне ліплення та повна свобода. Так, наприклад, під враженням від далекої Мексики з'явилася однойменна серія робіт, із якими художниця

представляла Україну на міжнародному арт-ярмарку сучасного мистецтва Berliner Liste 2017.

Мисткиня є авторкою й натхненницею восьми кураторських проектів, започаткованих та реалізованих у період із 1998 по 2017 роки. Зокрема, Олеся стала співзасновницею фестивалю «Сучасна кераміка в урбаністичному просторі» – першого проекту, що заклав фундамент нині відомого щорічного Всеукраїнського фестивалю сучасної кераміки «ЦеГлина» (від 2013 р.).

У серпні 2016 року Олеся спільно з колегами відкриває новий унікальний для України мистецький простір – галерею ЦеГлинаАрт, в якій провідні українські художники демонструють сучасну малу керамічну пластику і м'яку скульптуру, інтерактивні твори, що можуть трансформуватися у часі й просторі та набувати нового змісту в комунікації з глядачем. Так мистецтво кераміки в Україні отримало друге дихання.

Художниця продовжує генерувати ідеї та згуртовувати навколо себе професіоналів-однодумців і поціновувачів мистецтва кераміки. У планах – нові проекти та міжнародний культурний обмін.

У 2018 році за співавторства художниці світ побачило перше видання книги-альбому «Сучасна українська кераміка ХІІ», в якому відображена творчість дванадцяти митців, у тому числі закарпатських: Беати Корн, Нати Попової, Ольги Пильник та власне Олесі Дворак-Галік.

Авторка – учасниця понад 20 художніх виставок в Україні та за кордоном. Серед них – персональна виставка «В ритмі сонця» у Музеї сучасного мистецтва України (Київ, 2012), Великий скульптурний салон (Київ, 2015), CORPUSCULUM I (Київ, 2015), Paris Design Week (Париж, 2016), Berliner Liste (Берлін, 2017), CORPUSCULUM II (Київ, 2017), VII Всеукраїнське трієнале скульптури (Київ, 2017), Фестиваль сучасної кераміки «ЦеГлина», Kyiv Art Week (2018), II Всеукраїнська виставка «Сучасне мистецтво вогню України. Кераміка, скло, метал» (Київ, 2018), «iFashion-Art» (Київ, 2018).

Твори Олесі Дворак-Галік зберігаються в колекціях художнього музею ім. М. П. Крошицького в Севастополі, Національного музею-заповідника

українського гончарства в Опішному, музею «Духовні скарби України» в Києві, а також у приватних збірках в Україні та за кордоном.

Тоді як для професійного мистецтва кераміки України глобалізація виявилася прогресивною, для народного мистецтва – це шкідливе явище.

Народне мистецтво упродовж першої половини ХХ століття було невичерпним джерелом натхнення для професійних художників-керамістів і мало суттєвий вплив на їх творчість. Художники переосмислювали найкращі зразки народного мистецтва та створювали під їх впливом нові вироби, яким також були притаманні загальні стильові особливості мистецтва даного періоду. Навіть у епоху глобалізації народне мистецтво входить до складного контексту культури, відтворює рівень духовного і матеріального життя, висловлює естетичні настанови та ідеали свого часу.

Дослідженням виявлено, що в гончарних осередках Волині в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. склалася така ситуація, що гончарі працюють одноосібно. Переважно займаються цим ремеслом один-два майстри на селі. Своїми виробами вони забезпечують навколишні населені пункти, продаючи їх, в основному, на базарах.

Сучасна ситуація навколо народного гончарства викликає тривогу. У окремих гончарних осередках Волині спостерігається передача досвіду від старшого до молодшого покоління, проте більшість осередків занепадає.

Варто зазначити, що віками відшліфована традиційність спадкоємних гончарів, не дозволяє їм засвоїти у своїй творчості впливи “кітчю”, еkleктики.

Для збереження гончарної спадщини необхідно активізувати роботу спілки народних майстрів, центрів народної творчості, засобів масової інформації у сфері виставкової діяльності народних майстрів.

Список використаних джерел:

Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.

Голубець О.М. Львівська кераміка / АН УРСР. Львівське відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К., Наук. думка, 1991. – С. 120.

Истоміна Г. Слідами гончарної слави (за польовими матеріалами із села Велика Клецька Корецького району Рівненської області) // Поліссезнавство: наукові фольклорно-етнологічні студії. – Рівне: Волинські обереги, 2006. – С.193 – 199.

Кара-Васильєва Т.В. Єдність колективного й індивідуального у творчості народного майстра // Традиційне й особистісне у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань / Відпр. ред. М. Селівачов. – К.: УЦНК "Музей Івана Гончара", 2002. – С. 26-30.

Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ ст. У пошуках "великого стилю". – К.: Либідь, 2005. – 280 с., іл.

Клименко О. Розвиток українського гончарства в ХХ ст. // Народне мистецтво. – 2005. – № 1-2. – С. 38-40.

Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К.: Ред. Вісника "Ант"; Ніжин: ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф", 2005. – XVI, – 400 с., іл.

Крайлюк Любов Валентинівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
Рівненський державний гуманітарний університет

РЕМІНІСЦЕНЦІ ТРАДИЦІЙНОЇ МОНУМЕНТАЛЬНОЇ ПЛАСТИКИ В ПРОЄКТНІЙ ГРАФІЦІ НІЛА ХАСЕВИЧА

Розвиток національно детермінованого дизайну в Україні в різних формах активувався в першій половині ХХ ст. Проектна графіка, принаймні та, що збереглася донині, була присутньою в доробку українського графіка Ніла Хасевича на початку і в кінці його творчої кар'єри. В контексті програмних завдань функціонування мистецького гуртка «Спокій» художники замальовували архітектурні пам'ятки, фрагменти будівель, елементи народного побуту різних регіонів західної України, переважно Карпат та волинського Полісся. Документальна графіка, зібрана таким чином, інтерпретувалася в різноманітних дизайнерських та архітектурних напрацюваннях гуртківців Петра Мегика, Бориса Борковського, Леоніда Маслова, Ніла Хасевича та ін. Проекти та світлини втілених задумів в каталогах виставок, зорганізованих «Спокоєм», репродукувалися вкрай рідко, про переважну

частину дизайнерської практики ми можемо судити лише з опублікованих назв. Відомі проєкти тканин та готові текстильні твори Н. Хасевича, меблі, спроектовані П. Мегиком, та проєкти його іконостасів, сграфіто Б. Борковського.

Волинський період творчості Н. Хасевича, що припадає на роки Другої світової війни, сприяв розбудові ідеологічних аспектів творчості художника. Досвід проєктної графіки знадобився для розробки нагородних медалей та відзнак Української повстанської армії. Традиція української військової фалеристики розпочалася з бойових відзнак Українських Січових стрільців та Армії Української Народної Республіки. Кокарди Українських Січових Стрільців з жовтого і білого металу датуються 1916 роком [1, 642; 3, 43]. Рада народних міністрів УНР у серпні 1919 р. Генштаб Армії УНР запропонував установити відзнаку республіки, яка складалася з хреста 2-х ступенів і медалей 4-х ступенів. Орден Залізного хреста «За зимовий похід і бої» був першою з реалізованих відзнак УНР [1, 643]. Невідомо, чи бачив Ніл Хасевич подібні нагороди, але спілкування з родиною президента УНР в екзилі Андрія Лівницького – подружжям Петра Холодного і Наталії Лівницької-Холодної – свідчить на користь ймовірності такого знайомства.

Врахування історичного досвіду важливе, але трактування образності відзнак у графічних проєктах Н. Хасевича спирається також на етнографічні спогади художника, зафіксовані в його документальній графіці. Зарисовки 1930 р. сільського цвинтаря в Дюксині – рідному селі Н. Хасевича – містять дуже своєрідну форму меморіальної пластики – дерев'яні (ймовірно дубові) пам'ятники у формі брусів або масивних дощок з прорізними мальтійськими хрестами та декоровані розетками геометрично-

виїмчастого різьблення. Розетки розміщені на «раменах» хрестів, або в центрі. Ці пам'ятки, що, на жаль, не збереглися донині, зафіксовані в дослідженні О. Нагорнюка. Ця унікальна пластична етнографічна форма інтегрувалася в силуеті проєктованої нагороди – Хреста Заслуги (ч. 5), та, більш опосередковано, – в проєкті Хреста Заслуги (ч. 3). Цікаво, що авторство останнього належить учневі Н. Хасевичу – «Свириду». Хрестами Заслуги, на відміну від Хрестів Бойової Заслуги, могли бути нагороджені і цивільні особи за сприяння визвольній боротьбі. Проєкти бойових нагород спираються на дещо інші іконографічні схеми. Д. Даревич відзначає подібність Хреста Бойової Заслуги авторства Н. Хасевича до хреста Ордену (Лицарів) Залізного Хреста Армії УНР з 1920 р. та перегук із символікою і композицією Хреста Директорії, встановленого у Празі 1929 р. для відзначення 10-ліття об'єднання українських земель [2, 42].

Варто відзначити ремінісценції дрібної традиційної пластики, а саме художньої обробки металу в проєктуванні військових нагород українських еміграційних мистців, пов'язаних з Карпатським регіоном, створені вже в другій половині ХХ століття. Ілюстровані матеріали Ярослава Семотюка [3] надають можливості для таких порівнянь. Так, в Хресті заслуги буковинського куреня в 45-ліття його створення задіяні силуети згарди, яка була елементом гуцульського святкового чоловічого (пізніше і жіночого) строю. Хрест Карпатських Січовиків 1969 р. має подібні іконографічні риси.

Таким чином, проєктна графіка Н. Хасевича мала різні джерела інспірації, ймовірно, в тому числі це могли бути зразки української фалеристики 1920-х років. Та важливо зазначити, що одним зі зразків виразної універсальної монументальної

форми, які послужили для створення частини проєктів нагород, була традиційна меморіальна пластика волинського Полісся.

Список використаних джерел:

1. Голій Р. Українські фалеристичні пам'ятки: виготовлені до 1939 року (із фонду Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки імені . В. Стефаника) / *Записки Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника*. 2017. Вип. 9. С. 634-649.
2. Іщук О., Марчук І., Даревич Д. Життя і творчість Ніла Хасевича. Торонто – Львів: Літопис УПА, 2011. 430 с.
3. Семотюк Я. Українські військові відзнаки: ордени, хрести, медалі та нашивки / *Ukrainian military medals; orders, crosses, badges and emblems*, Торонто: Наукове товариство ім. Т. Шевченка в Канаді, 1991. 50 с.

Сасенко Тетяна Валентинівна

кандидат педагогічних наук, доцент

Полтавський національний педагогічний

університет імені В. Г. Короленка

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ КОСТЮМ

У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ СУЧАСНОСТІ

Однією із невід'ємних ознак етносу в цілому і кожної особистості зокрема є костюм. Порівняно з іншими видами мистецтва і творчої діяльності людини (архітектурою, живописом, літературою) безпосередньо пов'язаний з людиною костюм значно швидше й активніше реагує на події в країні, зовнішні впливи, зміни в естетичних поглядах та духовному житті народу. Історія костюма розкриває соціальну структуру суспільства кожного періоду, взаємодію людини і суспільства. Традиційний костюм, його походження та еволюція, формування локальних і національних ознак, практичний досвід підкреслюють специфіку конкретного етносу і є важливим історичним

джерелом, яке відображає матеріальну, духовну і художню сфери культури народу [1; 6].

На народному костюмі українців суттєво позначилась етнічна історія народу: поступове заселення українських земель, яке супроводжувалося змішанням культур різних районів; перебіг контактів зі слов'янськими та неслов'янськими, сусідніми та віддаленими народами. Так у процесі історичного розвитку українських земель окреслювалися локальні особливості національної культури, що знайшло виразний відбиток і в одязі [2].

Зберігаючи давні традиції, український костюм постійно розвивався й трансформувався. Так, у високохудожніх локальних комплексах убрання кінця XIX – початку XX ст. простежується наявність культурних цінностей різних епох. Деякі елементи традиційного костюма, які дійшли до нашого часу: колорит, характер орнаментики, окремі деталі тощо, несуть сліди найдавніших цивілізацій. Разом із тим наявні й більш пізні багатовікові нашарування, пов'язані з історичною долею різних земель України, а також із переходом від феодального до капіталістичного способу виробництва [1; 2].

Традиції виготовлення українського народного вбрання висвітлені у наукових доробках В. Давидюка, А. Дмитренка, Т. Кара-Васильєвої, О. Косьміної, К. Матейко, Т. Ніколаєвої, К. Стамерова, О. Шафонського та ін.

Цінність і багатство українського народного вбрання відображено в літературних творах, звичаях, спогадах і записах українських письменників Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, І. Нечуя-Левицького, Т. Шевченка, І. Франка та ін.

Унікальність, багатство, неперевершеність народного вбрання знайшла своє місце у творах художників минулого. Серед першовідкривачів теми, пов'язаної з живописною інтерпретацією українських народних обрядів, а відповідно і вбрання, були П. Мартинович, С. Васильківський, Т. Калиновський, В. Маковський, О. Сластіон, В. Тропінін, К. Трутовський, М. Пимоненко.

У сучасному культурному просторі український народний костюм отримує нове звучання на полотнах художників. Воно має різні форми – відтворення історичного побуту, зображення сучасних людей у компонентах традиційного вбрання, використання традицій народного вбрання у створенні сучасного образу.

Микола Кочубей – український художник, графік, Заслужений художник України. Голова секції художників графічного мистецтва Київської організації НСХУ.

Народився 30 грудня 1956 року в м. Києві. У 1977 році закінчив Київський художньо-промисловий технікум. Навчався в школі-студії художника Віктора Зарецького (вчителі за фахом – професор Андрій Чебикін та професор Микола Компанець). Самобутній творчий почерк молодого художника здобув прихильність громадськості.

Микола Кочубей плідно працює в області графічного мистецтва і живопису. Його велика творча спадщина – кольорові офорти, акварелі, літографії – включає майже всі аспекти українського народного життя в його історичній та географічній перспективі. У 1998 році художник розпочав співпрацю з Дирекцією видавництва «Марка України». Найвідомішою частиною його доробку в галузі поштових марок є серія «Народний одяг України». В період з 2001 по 2008 рік у цій серії вийшло 8 аркушів по 6 марок, присвячених народному вбранню різних регіонів України в контексті календарно-обрядового циклу. Джерелом інформації про регіональний одяг послужили старі фотографії та сучасні альбоми, присвячені цій темі [6].

Микола Федяєв – дивовижний сучасний художник, здатний своєю творчістю зачепити за живе, викликати емоції і гарячий відгук у глядача. Привертає неабияку майстерність його оригінальний стиль, впізнавана манера письма, за допомогою якої автор висловлює свої художні ідеї.

Народився Микола Федяєв в 1967 р. у Росії. В 1970-х роках переїздить в м. Ізмаїл Одеської області, де у 1984 р. закінчує художню школу. У 2005 р. закінчує Ізмаїльський державний гуманітарний університет за спеціальністю образотворче мистецтво і педагогіка. У 2008 р. стає членом Національної спілки художників України.

Тематика робіт художника цікава і різноманітна. Він пише в жанрах: пейзаж, портрет, натюрморт, жанрові сцени. Важливе місце в картинах Миколи Федяєва відведено костюму країн світу. Багата кольорова палітра допомагає влучно передати красу і українського народного вбрання, в яке він одягає сучасних дівчат: «Дівчина з котиком», «Українка», «Україночка і кошеня», «Україночка» [3].

Художниця Анна Хомчик народилася в Запоріжжі, де закінчила ДХШ. У 1997 році закінчила Вишницький коледж прикладного мистецтва імені В. Ю. Шкрябляка (відділення художнього ткацтва). У 2006 році отримала диплом Чернівецького національного університету (факультет образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва). З 2007 року є активною учасницею міжнародного об'єднання художників «Sztuka bez Granic». Має персональні виставки у Будапешті (2004), Кракові (2007), Львові (2008), Лісабоні (2009). Художниця працює у жанрі натюрморту, портрету, жанрової картини. Техніки: акрил, олійний живопис. Велика кількість робіт виконана у стилі імпресіонізму.

Висвітленню теми традицій українського народу (весілля, сезонні свята, народна хореографія), а відповідно і вбранню, відведено важливе місце у творчості художниці. Це портрети («Гуцулочка», «Осінь»), жанрові картини («Бойківські дівчата», «Буковинський танок», «Полька», «Файне весілля», «Все у мене зроблено», «А в горах дощ», «А чи піде кум до танцю», «Бойківські дівчата»). Яскраві, барвисті кольори, широкий мазок влучно передають стиль бароко, до якого відноситься традиційний український костюм [5].

Віталій Гудко – художник, скульптор, дизайнер. Народився в 1961 р. в м. Запоріжжя. У 1987 р. закінчив Московський університет мистецтв, факультет станкового живопису та графіки. З 1991 р. постійний учасник регіональних,

Всеукраїнських та Міжнародних виставок. Персональні виставки в Україні, Росії, США, Данії.

У мальовничій творчості Віталія Гудко червоною ниткою проходить зв'язок з одним із найяскравіших явищ середини минулого століття – абстрактним експресіонізмом. У живопису художника важливу роль відіграє елемент випадковості, що виникає під час нанесення на полотно різних фактур – щільних мазків, потертостей, бризок і патьоків. Колірні і фактурні контрасти, динаміка мазків і гра ниткоподібних ліній створюють барвисту феєрію, яка покликана насичувати емоціями, підштовхувати уяву глядача до домислювання сюжету.

Традиційне народне вбрання допомагає створити образи сучасних творчих жінок, а саме: «Україночки» (сюжетна композиція, груповий портрет), «В костюмерній» (сюжетна композиція, жіноче ню), «Натхнення» (портрет) та передати характер українських народних танців («Гопак», «Гопак 2», «Гопак. Етюд», «Танець «Гопак»») (сюжетна композиція, груповий портрет). Твори Віталія Гудка неймовірно динамічні. В них постійно присутня емоційна сфера, висока психологічна складова, духовна наповненість [4].

Серед творів сучасних художників вражають живописні портрети сучасних дівчат та хлопців в українських народних костюмах, виконані херсонською художницею Катериною Білетіною.

Катерина Білетіна народилася в 1977 р., живе і працює в Одесі. Закінчила Одеське художнє училище імені І. Грекова, де п'ять років навчалася у майстерні знаменитого Віталія Алікберова, пізніше – Національну академію образотворчого мистецтва й архітектури в Києві.

У 2009 році відбулася персональна виставка художниці «Український портрет», у якій широко представлені портрети сучасників, українських жінок у автентичних українських народних вбраннях. Перед нами яскраві, колоритні дівчата, у вишитих сорочках, плахтах, каптанах, жупанах, деліях чи шубах з дорогих шовкових, атласних, оксамитових та парчевих тканин В одному з інтерв'ю Катерина сказала, що дівчата, зображені на портретах, у житті не

носять українського одягу, але як вони змінюються, одягаючи ці костюми. Вона переконана, ця краса й колоритність народних костюмів як джерело нашої історії, культури, як основа сьогодення не залишить байдужим жодного поціновувача прекрасного [8].

Отже, гідне продовження історичного життя українського національного костюма в системі загальнонаціональної культурної спадщини сьогодні може мати різні форми його збереження та показу. Однією з ефективних форм є передача колориту минувшини засобами образотворчого мистецтва. У своїх творах сучасні майстри реалістично й повно передають багатобарвність і водночас природність, традиційність українського народного вбрання. Ми можемо вивчати український народний костюм у зображеннях, що відтворюють народні свята й обряди, танці, у портретах як відомих, так і пересічних людей, що підтверджує викладене вище.

Список використаних джерел

1. Васіна З. О. Український літопис вбрання: [Книга-альбом]. К.: Мистецтво, 2003. текстівки, англ., рос. Т.2: XIII ст. н.е. - XIX ст. н.е. Науково-художні реконструкції. 448с.: іл.
2. Ніколаєва Т. О. Український костюм: Надія на ренесанс. К.: Дніпро, 2005. 326 с.
3. Свередюк Роман. Веселкова палітра Миколи Федяєва. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://sverediuk.com.ua> > veselkova-palitra-miko...
4. Современный украинский художник Гудко Виталий [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://kyiv.gallery> > vitalii-gudko
5. Сучасну молодь художниця пензлем одягла в традиційне [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://rukotvory.com.ua> > info > suchasnu-molo...
6. Українські костюми та обряди в творчості Миколи Кочубея [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://sverediuk.com.ua/ukrayinski-kostyumi-ta-obryadi-v-tvorchosti-mikoli-kochubeya>
7. Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського /Авт. та упорд. Крвавич Д.П., Стельмашук Г.Г.; Ред.. Ю.Г. Гошко. Київ: Наукова думка, 1988. 272 с., іл.
8. Художник Катерина Білетіна – українська художниця [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.liveinternet.ru> > puteshestvuya_ukrainoy > post401141730

Маслова Світлана Анатоліївна
старший викладач
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка

Ф. ГУНДЕРТВАССЕР. ПОЄДНАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ З АРХІТЕКТУРНОЮ ПРАКТИКОЮ

В середині

XX

ст. в світовому культурному середовищі виникають протести проти раціональної культури модернізму, як культури тоталітаризму. Головною цінністю художніх творів є вільна «радикальна множинність» елементів, але це не синтез, а їх еkleктичне співіснування.

Зникає вимога категоричної новизни, така важлива в модернізмі. Істина стає відносною. З'являється системність, що поєднує раціональні й нераціональні основи.

Найважливішою метою творчості стає розвиток вільної самореалізації особистості, поступове розширення спектру можливостей людини, долання перешкод на цьому шляху, пробудження і виявлення невідомих раніше і різноманітних напрямів розвитку людської суб'єктивності у всіх сферах творчої активності.

Термін «постмодернізм» був введений у мистецтвознавчу практику на початку 70-х років XX ст. і став визначати подібні явища у суспільному житті й культурі сучасних індустриально розвинутих країнах. В архітектурі й образотворчому мистецтві характерною рисою постмодернізму називають тенденцію до об'єднання в рамках одного твору стилів, образних мотивів і художніх прийомів, запозичених у різних історико-культурних епох, країн, регіонів тощо.

Одна з основних властивостей постмодернізму в культурі – пластичність, відсутність фіксованої стильової чи ідеологічної домінанти. Постмодернізм реалізується в полі стилістиці, в активній взаємодії різних художніх систем. Динамічне поєднання

стилів породжує багатомірний простір, у якому неможливо «чисте» переживання ізолюваного змісту чи естетичного імпульсу.

Постмодернізм відроджує не тільки цінність класичних мотивів і лірику народного житла, але і романтику старовини взагалі, вільну художність стилю модерн і багато чого іншого, що так зненацька увірвалося у світ сучасної архітектури [2].

Фріденсрайх Гундертвассер – австрійський художник і архітектор, що протиставляв себе характерному для XX століття функціоналізму та раціоналізму, відомий своїми оригінальними творами у природному, екологічному, біоморфному стилі. Його бачення світу та екологічне самоусвідомлення знаходить своє відображення в образотворчому мистецтві, архітектурі, проектуванні та діяльності по охороні навколишнього середовища. Творчість Фріденсрайха Гундертвассера – це ціла філософія, яку він розкривав у своєму власному графічному стилі і оригінальних архітектурних концепціях. Ф. Гундертвассер здійснив численні перебудови та переоформлення житлових та громадських будівель і мав репутацію «доктора архітектори», оскільки «лікував» її від візуального засмічення навколишнього середовища. Деякі критики відзначають спорідненість стилю Гундертвассера з Віденською сецесією [5].

Фрідріх Штовассер народився 1928 року в родині австрійського інженера Ернста Штовассера та Ельзи Штовассер. Під час навчання у школі Монтесорі у Відні вчителі відзначали у хлопця «незвичайне відчуття кольору та форм».

1948 року художник відвідав виставки Вальтера Кампмана та Егона Шіле у Відні, а також відвідав доповідь під назвою «Кожен має бути творчим». Ці події справили враження на митця. Саме тоді художник почав підписувати свої картини псевдонімом Гундертвассер, модифікувавши своє справжнє прізвище заміною слова «сто» на «гундерт», що означає «100» німецькою. Подорожував до Марокко, Тунісу, на Сицилію та Афленц-Курорт.

Перші виставки художника відбулися у Відні (1952 та 1953 рр.), Мілані (1955р.) та Парижі (1954 та 1956 рр.).

Фрідріх Гундертвассер захоплювався творами таких австрійських митців, як Егон Шіле та Густав Клімт. Він малював ефемерні картини, прикрашав орнаментами поштові марки, розробляв дизайн телефонних карток, жетонів для казино, плакатів, авторського посуду, а також прапорів для країн Близького Сходу і Нової Зеландії, ілюстрував Біблію.

Під впливом сюрреалізму Ф. Гундертвассер розробив власну теорію «трансаутоматизму», яка збігається з основними гаслами постмодернізму. Це свого роду сюрреалізм, орієнтований на фантазії глядача, а не об'єктивна інтерпретація. Художник прагнув послабити жорсткі правила, які панували в живописі, створювати образи інтуїтивно [5].

Основною ідеєю, закладеною в створений ним стиль, була ідея близькості людини до природи. Він вважав, що людина і природа повинні жити в гармонії. На землі немає двох однакових рослин, немає ідеально гладких поверхонь і прямих кутів, так і в архітектурі, створеній ним, не має двох однакових вікон або дверей, ідеально рівної підлоги та плоских стін. Дерева ростуть на дахах і в віконних отворах, а зламана керамічна плитка використовується для оздоблення вигнутих поверхонь.

В якості головного символу для своєї творчості Ф. Гундертвассер вибрав равлика, що повільно повзе по виноградному листу разом зі своїм спіралеподібним будиночком. Ця концепція полягала саме в єдності помешкання і мешканця, ідеально вписувалася в даний контекст і уособлювала погляди художника: його любов до кривих ліній, природи і неповторності.

Спіраль стала найбільш популярним сюжетом у творчості Фрідріха Гундертвассера, а прямі лінії і кути він вважав головними винуватцями відсутності гармонії. Сьогодні ми живемо в хаосі прямих ліній, – пише художник в одному зі своїх есе. – Якщо не вірите – порухайте всі прямі лінії, що вас

оточують. Прямі лінії пов'язують нас, як бранців у в'язниці, і від цих пут необхідно позбавлятися. Пряма лінія безбожна і аморальна. Пряма лінія – це не лінія творчості, це – лінія наслідування [3].

Архітектурний стиль Ф. Гундертвассера часто порівнюють з технікою Антоніо Гауді [6]. Яскраві кольори, з яких він найбільше любив небесно-блакитний, мозаїка з битої керамічної плитки, до якої мистець мав не меншу пристрасть, ніж Гауді, золоті або блакитні куполи-маківки, що порушують монотонність прямого даху, обладнані в стінах ніші для дерев –

після роботи, виконаної архітектором, типові спальні райони перетворилися з депресивно-сумних в райдужно-чарівні, які стали справжніми міськими пам'ятками [1].

Він не надавав великого значення каркасу і стінам будівлі, вважаючи основним елементом вікна, Ф. Гундертвассер казав, що будівля складається з вікон, вона скомпонована з них. Якщо вікна вірні, то вся споруда правильна. Коли ви будете будинок, почніть з вікон, тому що вони є мостом між внутрішнім і зовнішнім простором. Як перша шкіра рясніє порами, а третя – вікнами. Другою шкірою людини він вважав одяг [4].

Перебуваючи в пошуках ідеального будинку, Гундертвассер писав, що кожен малює свій світ самотійно. Сам вирішує, де жити, з ким жити і найважливіше –

як жити. Ми створюємо власний будинок, наповнюємо його фарбами, речами, запахами, спогадами, надіями. Часом цей будинок чудовий, іноді жахливий, але однозначно неповторний, як неповторний візерунок сніжинки або листка. Так зостануться в радості ті, хто зміг створити щонебудь дивне, нове, надихаюче. Так зостануться в блаженстві диваки, чий життя, вчинки і творчість допомагають прокинутися, підбадьоритися, відкинути шор і і поглянути на цей світ інакше [1].

В своїй творчості художник прагнув знайти засоби і шляхи виходу з криз и архітектури другої половини ХХ ст., спираючись на попередній досвід архіте

ктурної і мистецької практики, а також вивчаючи природні феномени і артефакти народної архітектури.

В своїй творчості Ф. Гундертвассер поєднав не тільки художні прийоми образотворчого мистецтва, але й архітектурну спадщину. Цей мікс надав поштовх для пошуків створення виразного і цілісного архітектурного середовища, що споріднює його діяльність з роботами художника-архітектора початку ХХ ст. Анрі ван дер Вельде. Проекти Ф. Гундертвассера – це казка для дорослих, світ що уможливорює будь-яку мрію.

Він будував будинки, оздоровчі центри, соціальні заклади, ринки, села. Його творіння щедрими яскравими плямами розкидані по всьому світу: Токіо, Португалія, Мехіко, Торонто, Оттава, Монреаль, Будапешт, Брюссель, Бруклін, Ганновер, Нова Зеландія, США... [1]. Єдиний будинок, який був завжди з ним – це корабель "Regentag", на ньому художник перетнув практично весь світ [5].

Ф. Гундертвассер став справжнім революціонером у світі архітектури. Він наполегливо боровся з прямими лініями і правильними геометричними пропорціями. У численних маніфестах і есе захищав право кожної людини на самовираження, стверджуючи, що люди не зобов'язані жити в однакових бетонних «коробках» і мають право вибирати, як буде виглядати їх будинок. «Озеленюючи» свої будинки, Ф. Гундертвассер пояснював, що прагне хоча б якось повернути природі територію, що люди у неї забрали [6].

Усе його життя пов'язане з філософським переосмислення і трансформацією людського середовища і архітектурної споруди як головного елемента цього середовища.

Незвичні, яскраві, біоморфні конструкції привернули увагу архітекторів для створення біонічних і екологічних споруд різних напрямків.

Його творчість, як і творчість архітекторів-постмодерністів другої половини ХХ ст., які дуже плідно експериментували з поєднанням самих різних художніх прийомів, послужила перехідним містком до розвитку архітектури ХХІ ст.

Список використаних джерел:

1. Биоморфный стиль в архитектуре. Фридрихсрайх Хундертвассер. Режим доступу: <https://estetico.me/posts/view/fridensrajh-hundertvasser>
2. Гаврюшенко О.А. Історія світової культури: навч. посібник / О.А. Гаврюшенко, В.М. Шейко, О.В. Кравченко. – К. : Кондор, 2006. – 404 с.
3. Несказкина А. Великий Хундертвассер: нелинейная архитектура Вены. Режим доступу: <http://tatlm.ru/avstriya/velikij-xundertvasser-arxitektura-veny.html>
4. Фриденсрайх_Хундертвассер. Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
5. Хундертвассер Фриденсрайх. Friedensreich Hundertwasser. Режим доступу: <http://famous.totalarch.com/hundertwasser>
6. <http://www.kulturologia.ru/blogs/260713/18595/>

Локшук Ірина Миколаївна
старший викладач
Рівненський державний гуманітарний університет

ЗАХІДНЕ ПОЛІССЯ: ТКАНИНИ МАЙСТРІВ С. ВЕЛИМЧЕ РАТНІВСЬКОГО РАЙОНУ

Україна багата талантами! Влітку 2019 р. дослідниками була здійснена експедиційна розвідка у села Західного Полісся. Серед обстежуваних складових нематеріальної культурної спадщини приділялася увага вивченню мистецтва художнього текстилю, його збереження та передача досвіду ткацтва наступному поколінню. Серед учасників експедиції – дослідниця Ірина Локшук (м. Рівне) та ткаля Олена Оренчак (м. Лондон). Учасники розвідки мали змогу познайомитися з ткалями с. Велимче Ратнівського району Волинської області – Ольгою Гайдучик, 1947 р.н., та Надією Видрич, 1948 р.н.

Народилася Ольга Гайдучик в с. Велимче Ратнівського району Волинської області, де проживає і нині. З юних літ опанувала навички ткацького ремесла, яке перейняла у своєї матері та тітки. Текстильні вироби Гайдучик Ольга Павлівна створює на стародавньому чотирьохремизному верстаті 1939 року виготовлення, який отримала у спадок. Близько 40 років майстриня на високому технологічному та художньому рівні займається ткацьким мистецтвом та популяризує його на виставках різноманітного рівня (районних, обласних, всеукраїнських, закордонних). За свої творчі здобутки та

професіоналізм у 2009 р. отримала звання заслуженого майстра народної творчості України. Серед останніх здобутків – персональна виставка творів майстрині з нагоди 70-річчя від дня народження у Волинському краєзнавчому музеї (Луцьк, 2017 р.).

Варто зазначити, що географічні умови проживання на Волинському Поліссі, стійкість місцевих традицій вплинули на збереження давніх текстильних зразків регіону до наших днів. Колекція тканих виробів пані Ольги включає інтер'єрні (рушники, скатертини, серветки, наволочки, доріжки, килимки) та одягові тканини (чоловічі, жіночі, дитячі сорочки, сукні, спідниці, літники, фартухи, крайки). Усім мистецьким творам майстрині притаманно збереження регіональних особливостей декоративно-прикладного мистецтва у композиційній побудові виробу, орнаментальному та колористичному трактуванні. В інтер'єрних тканинах простежується тридільний уклад декору виробу, також гладкоткані або дрібноузорні смуги, що перетинають повністю полотнище тканини (наприклад, килимки), крім того – клітчастий уклад декору (зокрема, рушники). Серед одягових тканин виділяються жіночі сорочки, зокрема привертає увагу орнаментация рукавів виробу у вигляді ритму смуг різної товщини та орнаментальної насиченості. Композиційне навантаження згруповане по різному, в залежності від розміщення на рукаві – зверху, посередині, внизу рукава сорочки чи сукні. Зустрічаються творчі пошуки у кольоровому вирішенні інтер'єрних тканин.

Щодо технологічного виконання, Гайдучик Ольга Павлівна застосовує лляну, рідше конопляну пряжу, бавовняні, вовняні нитки, зустрічається їх комбінування під час виготовлення тканини. Використовує під час ткання на верстаті полотняне, перебірне, саржеве переплетення ниток основи та підткання.

Крім того, нам вдалося познайомитися з творчістю місцевої ткалі Надії Видрич, учасницею місцевих, обласних та регіональних виставок, фестивалів. Привернув нашу увагу повний комплект дерев'яного інструментарію для обробки лляного волокна та створення нитки, виготовлення тканини, яким донині користується майстриня. Варто зазначити, що пані Надія вносить у

традиційний поліський одяг нотки новаторства. Це проглядається у крої та пошитті вбрання, розміщенні декору на вбранні, що виокремлює її творчість на тлі регіональних традицій.

Збереження та популяризація текстильного мистецтва Західного Полісся на виставках різноманітного рівня авторства непересічних ткаць с. Велимче заслуговує на увагу у напрацюваннях мистецтвознавців, музейних працівників, колекціонерів, поціновувачів декоративно-прикладного мистецтва.

Перетяцько Іван
магістрант кафедри
образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет

ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ ТВОРЧОСТІ ГУСТАВА КЛІМТА
(НА ПРИКЛАДІ «УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ КАРТИН»)

На зламі XIX і XX століття у філософії сформувалося багато нових проблем. Ці проблеми вимагали теоретичного вирішення, що зумовило бурхливий розвиток людської думки. Перед філософією постали зовсім нові питання: людина і техніка, людина і природа, глобальне моделювання розвитку людського суспільства. Каталізатором нових філософських пошуків стали глобальні соціально-економічні протиріччя, що стали прелюдією Першої світової війни. Так як ці проблеми стосувалися всіх, нові філософські ідеї сильно впливали на суспільне життя, і митці як частина суспільства, відображали ці настрої у своїх творах. Густав Клімт не став винятком. Дослідники його творчості знаходять «сліди» багатьох філософських течій в роботах художника. Ніцшеанство, фройдизм, феноменологія та інші напрями знайшли місце в творчості цього австрійського художника [5, 48].

Центральне місце в творчості Густава Клімта, як і в усьому модерні, займав жіночий образ. Але він не був схожий на попередні інтерпретації жінки

у мистецтві як формально, так і змістовно. І, в першу чергу, змістовно, адже нові ідеї, про які було згадано вище, переосмислювали жіноче начало, місце жінки у суспільстві і світі, її внутрішній зміст [4, 7].

Яскравим прикладом відображення нових ідей є «Університетські картини» австрійського художника «Філософія», «Медицина», «Юриспруденція». Особливо цікаво виглядає сама концепція картини «Філософія». Клімт сприймав філософію як синтез своїх уявлень про світ і, одночасно, як пошук власного стилю. Завдання замовника картини, який хотів, щоб Клімт зобразив перемогу світла над темрявою, художник не виконував. Замість цього він показав перемогу темряви над усім. Ця ідея походить з праць А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, які поривали із традиційними раціональними принципами пізнання, вважаючи людину істотою ірраціональною, яка має протистояти нав'язаним устоям. Такі ідеї в свідомості суспільства викликали більше сум'яття, ніж рішучості. Клімт, як і Ніцше, знімав табу на обговорення або зображення тем, які раніше ігнорувалися. На полотні Клімта зображені хвороби, фізичне згасання, злидні з абсолютною прямою, без акценту на вигідні для традиційної свідомості аспекти. Ідеї Ніцше знайшли відображення і на полотні «Медицина». На цій картині зображені тіла, що зливаються в єдиний потік. В цьому потоці наявні всі стадії життя, від народження до смерті. Богиня Гігієя стоїть спиною до цього потоку, що виражає безсилля медицини перед Фатумом, перед силами Долі. Сама богиня Гігієя не є символом вченого просвітництва. Вона постає в образі загадкової, привабливої «фатальної жінки» (*femme fatale*), що являє продукт суспільного настрою того часу. Вищезгаданий потік людських тіл, де в центрі знаходиться скелет, уособлює ідею Ніцше про те, що смерть-це найвища точка життя [2].

І «Філософія», і «Медицина» виражають безсилля людини перед долею, де людина є заручником свого ества і постійно знаходиться в страху перед біллю і смертю. Також художник відобразив страх суспільства перед тими ідеями, які воно ж і породило (ніцшеанство). Такі настрої були характерні для тогочасної богеми, що впадала в декаданс і вдавалася до містичних практик.

Третя картина «Юриспруденція» продовжує думку попередніх картин. На ній зображені три оголені жіночі фігури, які обрамлені чорною субстанцією. Вони жорстоко карають старого, який зовсім не схожий на злочинця. Створюється похмурий настрій через замкнутість і стиснення композиції. Автор прибрав безмежний простір, який був наявний на попередніх картинах. Верхню частину полотна займають три алегоричні жіночі фігури, які уособлюють складові юриспруденції. Вони знаходяться ніби на далекій вершині, що робить їх відірваними від процесу, який розгортається знизу полотна. Як було зазначено вище, ця картина відрізняється від попередніх, адже тут відчувається вплив ще одного мислителя – З. Фрейда. Клімт трактує жіночу сексуальність в поняттях психології несвідомого. Сексуальність постає як визволена сила, що контрастує із науковим знанням. Картина стає схожа на сновидіння, які вивчав Фрейд. Тіла перетікають в орнаменти, а орнаменти в тіла. Клімт брав і чоловічі, і жіночі символи зі світу фрейдистських сновидінь [5, 54].

Всі ці картини об'єднує вчення А. Шопенгауера про наявність світової волі, тобто коли всі вчинки людини ініційовані чужою безжалісною до самої людини волею, де страждання не уникнути, адже життя це і є страждання у боротьбі зі смертю. Звідси домінування Фатуму в «Університетських картинах» художника. Однак, не дивлячись на весь фаталізм картин Клімта, в його роботах наявний сильний вітальний пафос. Символи смерті не домінують на полотнах. Еротика Клімта позбавлена болючості або чогось нездорового, вона пов'язана із радісними відчуттями і лежить на поверхні, а не прихована в глибинах підсвідомості [5, 50].

Отже, «Університетські картини» Густава Клімта пропагують не так фаталізм і безсилля людини в боротьбі за своє щастя, скільки складність і неоднозначність світу, в якому живе людина. Художник за допомогою алегорій, фантастичних і міфологічних алюзій, складних орнаментів зображав життя у всьому його різноманітті, намагаючись охопити всі аспекти буття.

Список використаних джерел :

1. Густав Климт [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://gallerix.ru/album/Klimt> (03.10.19).
2. Искусство – Густав Климт [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://han.gorod.tomsk.ru/index-1199941738.php> (03.10.19).
3. Кривицкий Л.В. Шопенгауэр, Артур // История философии : Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов. Мн.: Книжный дом, 2002. С. 1293 – 1295.
4. Патрикеева М.М. Женский образ в изобразительном искусстве стиля модерн : На материале творчества Густава Климта : Автореф. дис. ... канд. культурологии . Саранск., 2006. 171 с.
5. Цилакова Ю.В. Г.Климт : Диалог философии и искусства. М. : Эксмо, 2012. 56 с.

**Підцерковна Ярослава Йосипівна,
старший викладач,
Рівненський державний гуманітарний університет**

ДЕРЕВ'ЯНІ ДИТЯЧІ МЕБЛІ ТИМЧАСОВОГО КОРИСТУВАННЯ В ІНТЕР'ЄРІ ПОЛІСЬКОЇ ХАТИ

Важливе місце в житті селян Рівненського Полісся займало власне житло – хата. Тут вони проживали зі своєю сім'єю, займалися господарством, народжували та виховували дітей і передавали у спадок вагомі та найкращі знання пращурів.

Традиційний інтер'єр поліської хати відображав господарсько-побутові потреби селянської сім'ї. Його облаштування було наймовірно простим, відзначалось утилітарним, практичним, оптимальним, поліфункціональним використанням жилої площі. Кожний кут хати мав своє конкретне призначення, і кожна річ – своє раз і назавжди визначене місце. Меблі – своєрідна частина житла, розміщувалися строго у визначеній послідовності.

Однак, інтер'єр поліської хати не вирізнявся особливою статичністю. Він змінювався відповідно до днів тижня та великих календарних свят. За свідченнями Г. Лозко: «В інтер'єрі також відображалися значні події родинного життя [8, 325]. З огляду на цей факт, враховуючи не випадковий характер

вибору теми, автор бере на себе відповідальність стверджувати, що найбільше інтер'єр поліської хати зазнавав змін з появою в родині «нової дитини».

Зауважимо, що поліські сім'ї були багатодітними («Що не жнива – то дитина нова») і кожне немовля люди вважали даром Божим, святом в родині.

Споконвічна традиція – народжувати і примножувати свій рід і досьгодні зберегла на Рівненському Поліссі високу інституцію Матері-Героїні. Чи не тому поліщуки виокремили і законсервували для нащадків великий пласт надбань про дитину. Вони знайшли своє гідне наукове представлення в історичній, фольклорно-етнографічній і етнопедагогічній царині. На жаль, мізерно представлені знання поліщуків у вивченні дитячого сімейного побуту, зокрема, тема використання дерев'яних меблів тимчасового користування для немовлят, як способу адаптації і соціалізації їх у батьківському домі. Лише одному виду дитячих меблів – колисці – приурочені наукові розвідки Ф. Вовка, М. Сумцова, М. Грушевського. С. Чехович, М. Станкевича, Є. Автоновича.

Проблему використання ночовок у житті поліського немовляти автори-науковці розглядають фрагментарно, у якості окремих пунктів своїх досліджень. Вітчизняні вчені Д. Багалій, Т. Косьміна, Л. Орел, Р. Радович, М. Селівачов, М. Станкевич, В. Сушко, С. Таранушенко, В. Сивак визначають асартимент меблів у народній культурі України, проте їх напрацювання, здебільшого, спрямовані на дослідження народного меблярства у рамках певних історичних періодів.

Вагомою причиною є і відсутність ґрунтовного дослідження дитячого побуту в регіоні Західного Полісся: «...дослідники конкретно не ставили завдання спеціально дослідити дитяче життя нарівні з дослідженням побуту дорослих» [9, 15].

Зваживши фрагментарність наукових напрацювань, ми не передбачаємо своєю розвідкою відкриття нових наукових горизонтів, але чітко слідуємо меті – висвітлити зміст життєвого побуту малого поліщука-немовляти засобами народних рукомесел-меблярства тимчасового користування в інтер'єрі хати – ночовками.

Пропонований аналіз лише одного виду меблів для немовлят – ночовок, зумовлений вузькими рамками викладу матеріалу – тезами.

Питання етимології слова ночви на сьогодні до кінця не з'ясоване і викликає наукові суперечки. Наявні джерела та електронні ресурси доводять одну спільну рису у визначенні терміну – довгаста, човникоподібна, плоска, тонка, неглибока, широка посудина (коритце), видовбана з цільного відрізка деревини, із розширеними доверху стінками і звуженими кінцями-ручками.

В українському побуті ночви були різні за розмірами і використовувались по-різному для домашнього вжитку: для подавання їжі (маленькі «нецята» – до 30-40 см завдовжки); для купання немовлят до трьох місяців («ночовки», малі – до 70 см завдовжки); для виготовлення тіста на хліб, коровай (великі «ночви», «нецьки» – до 1 м завдовжки); для прання білизни, купання дорослих (величезні «ночви», «нецьки», «корита», «вагони» – до 1,5-2 м завдовжки).

На Рівненському Поліссі старожили найбільш згадують про «ночовки» для немовлят. Як засвідчують польові матеріали автора, «ночовки» як назву респонденти найчастіше пов'язують з функцією оберегової магії стосовно новонародженого, яка тісно переплітається з міцним здоров'ям дитини – «щоб добре ночувало», «на добрую ніч», «шоби спало», «на спанне» [5].

Як правило, поліщуки, здійснювали обряд першого купання новонародженого на третій день життя – «як пуп відпаде». Упродовж жвої днів дитина «обігрівалась» коло матері, а батько «виробляв ночовки», бо «раньше не принято», «не можна». Всі ці перестороги стосувались статусу лімінальної істоти, яка готувалась під пильним наглядом родини до перетину межі «свій – чужий». Очевидно, як мамине молоко зміцнювало дитину так і дух дерева-природи в руках батька наснажував, захищав і благословляв нове життя.

Поліщук-чоловік дуже близько знався з деревом. Ще з дитинства він здатен був виготовляти різноманітні дрібні предмети повсякденного вжитку для внутрішнього сімейного використання. Цей найдавніший спосіб виробництва мав ознаки домашнього ремісництва. Ставши вперше батьком, чоловік лише

довершував у творенні ночовок правічні знання предків. Для виготовлення ночовок для сина обирав ясен, «щоб добрим сином ріс», а для дочки – липу, «щоб хлопці липли, як мухи до меду» [3].

М'яккість породи дерев, легкість в обробці в результаті і повинні були спричинити, при контакті з новонародженим, відбиток своїх якостей на характері дитини.

Всі технологічні нюанси брались до уваги батьком. Стовбур зрізаного дерева, очищений від гілля і призначений на виготовлення ночовок, розщеплював сокирою на колодки відповідної довжини. Підсушену колодку «розлупував» сокирою, за допомогою «клинів» і «довбеньки» на дві рівні половини – так звані «лупаки», «які не мали внутрішніх сучків» [7, 98]. При цьому батько враховував зовнішню форму «лупака», однорідність структури деревини, її органічні властивості, легкість обробки, теплоізоляційні якості, пластику дерева, його міцність і технологічну податливість. Нутро ночовок видовбував долотом і теслом, вигладжував різцем стінки і дно. Зовнішню сторону виробу обстругував вісним (кривим) ножем, який замовляв у коваля.

Особливістю нових ночовок була простота і зручність. Для них не характерні ні фанерування, ні інкрустація, ні левкас [10, 26].

Ночовки були легкі і завжди теплі, незважаючи на те, що їх тримали у коморі «від заздрісного ока» і вночі заносили о хати лише при потребі [6, 60]. Відбірковий аналіз давніх народних промислів поліщуків виявляє, що найперше немовля в сім'ї клали у ночовки без води, як у своєрідну колиску: «Коли рождалась дітина, то клалі її у ночноуки, бо першому діяті люльку (колиску) до крестін не робілі» [4].

Знання інформаторів підтвержують С. Чехович («... у бідняків стояло на постелі коритце... – і в ньому колисали дитину [12, 76]) і О. Довженко («...мати підходить до запічка і простягає на піч руки з ночвами, а в ночвах, сповите в білих пелюшках, як на картині, дитя [2, 53]).

Очевидно, поліщуки, зберігаючи надбання минулих поколінь, своїми обрядовими мітами наділяли ночовки функцією зв'язувати воедино різні

частини всесвіту. Ночовки у своєму символічному статусі, з однієї сторони, ідентифікували материнське лоно. Форма ночовок (лодка, човник), з іншої сторони, асоціювались з нижчим світом, незнаним і чужим, що «можливо, обумовлено їх графічним образом (горизонтальна лінія, яка з'єднувала два кінці поверненої вниз дуги)» [11, 118]. Занурення дитини у воду під час обряду купання означало повернення лімінальної істоти до попереднього стану, підпорядкованого смерті і знищенню, але, одночасно, це також відродження і відновлення в статусі земної істоти. Немовля, щоденно купаючись до трьох місяців у ночовках-човнику, щоразу «впливає» чисте, оновлене, перейшовши часову обрядову межу між світами у просторове море людського життя.

Таким чином, дерев'яні ночовки як вид меблів тимчасового користування в інтер'єрі поліської хати вважались першою домівкою дитини, об'єктом і локусом магічних оберегів під час обряду купання, які були спрямовані на захист життя і здоров'я немовляти. Схожі на маленький дерев'яний човник, вони слугували початковим матеріалом для творення сімейного затишку в інтер'єрі поліської хати і творення в ній нової людини.

Список використаних джерел:

- 1 Болтарович З.Є. Традиції сімейного виховання. *Народна творчість та етнографія*. 1993. № 2. С. 16-24.
- 2 Довженко О. Твори: у 5 томах. Київ: Дніпро, 1983. Т 1. 439 с.
- 3 Записано в 1998 р. від Бик Валентини Максимівни, 1933 р.н. в с. Городище, Дубровицького району, Рівненської області.
- 4 Записано у 2000 р. від Остроголової Олександри Ничипорівни, 1892 р.н. в с. Майків, Гощанського району, Рівненської області.
- 5 Записано у 1998 р. від Рибачук Олександри Ничипорівни, 1892 р.н. в с. Майків, Гощанського району, Рівненської області.
- 6 Кондратович О.П. Українські звичаї: Народини. Коса ж моя. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня». 2007. 240 с.
- 7 Лепеха М.В. Деревообробні ремесла та промисли. *Народна творчість та етнографія*. 2014. № 6. С. 84-100.
- 8 Лозко Г.С. Українське народознавство. Київ: Зодіак-ЕКО, 1995. 368 с.

9 Побірченко Н.С. Етнографія дитинства як предмет наукової рефлексії 20-х років. Історико-педагогічний альманах. 2012. Вип. 2. С. 13-17.

10 Сахута Я.М. Беларускае народнае мастацтва. Мастацкія рамесны Беларусі. Мінск. 1980. 123 с.

11 Словарь символов / Авт. Сост. А.В, Адамчик. Минск: Харвест, 2010. 224 с.

12. Чехович С. Обладнання житла на Західних областях УРСР. Народна творчість та етнографія. № 3. 2016. С. 75-84.

**Чернієнко Віра Андріївна
старший викладач кафедри**

образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва

Рівненський державний гуманітарний університет

СИМПОЗИУМ ЯК ФОРМА ІНТЕГРАЦІЙНИХ ВПЛИВІВ НА МИСТЕЦЬКІ ПРОЦЕСИ

Мистецькі симпозиуми за останні десятиліття все більше набирають форму активного спілкування митців та науковців одного профілю. Симпозиум може мати наукову складову у вигляді наради, наукової конференції з певного наукового питання [1, 638].

Традиційні живописні пленери, що корінням сягають атмосфери французьких Салонів ХІХ століття, не вичерпують своїх можливостей. Живопис продовжує розвиватись, вбираючи все більші можливості та варіації. Як приклад, міжнародний симпозиум сучасного мистецтва «Бірючий», що проводиться щороку на Бірючому острові на Азовському острові з 2006 р., з 2016 р. виїзна резиденція діє на території країн Євросоюзу. В тринадцяти сезонах взяли участь 208 художників і 11 арт-груп з 16 країн. З 2014 р. частина учасників вирушає до Італії, з 2017 р. – до США. Кожен рік задавалась конкретна тема: 2006 р. – «Ландшафт для героя», 2008 р. – «Хто ти є?», 2009 р. – «Як варіант», 2010 р. – «Нова людина», 2012 р. – «Четвертий вимір», 2013 р. – «Зона виживання» і т.д. Темою чотирнадцятого сезону міжнародного

симпозіуму сучасного мистецтва (2019 р.) були пошуки виходу зі світової кризи [6].

Вражає різноманіття напрямків, за якими проводяться мистецькі симпозіуми, що дає оптимістичні прогнози до їхнього розвитку: міжнародні симпозіуми художнього текстилю, художньої кераміки, кованих виробів з металу, скульптурні симпозіуми, симпозіуми майстрів народного мистецтва.

Міжнародні симпозіуми гутного скла проходять у Львові від 1989 р. раз що три роки. У симпозіумах взяли участь понад 200 художників з 29 країн. Кожен учасник має змогу працювати біля гутних печей з бригадою висококваліфікованих майстрів-гутників. За результатами роботи відбувається виставка, а кожен учасник залишає твір у дарунок місту. Колекція унікальних робіт відомих художників з усього світу нараховує понад 300 одиниць [4].

В Опішному з кінця 90-х років 20 ст. постійно проводяться симпозіуми художньої кераміки. Вони мають різноманітну тематику та форму проведення. Також враховується доцільність проводити такі форуми для різних вікових категорій. На базі школи мистецтв проводяться симпозіуми для дітей. Запрошуються вчителі разом з їхніми учнями. Обов'язково працює журі, що визначає переможців, яких зазвичай нагороджують грошовими преміями та дипломами. Симпозіуми художньої кераміки в Опішному мають міжнародний статус. За останні десятиліття утворилась заповідникова зона, де зберігаються та експонуються монументальні керамічні твори багатьох художників з різних країн. Працює музей та науково-дослідний інститут. Запорукою успіху симпозіумів в Опішному є поєднання збереження традиційного гончарського промислу з пошуками нових керамічних мотивів та форм. Таким чином задіяна якнайбільша когорта представників керамічного мистецтва. Культурний центр приваблює до себе туристів та шанувальників мистецтва. Влітку 2019 р. відбувся Міжнародний симпозіум монументальної кераміки в Опішному «ГігантоМАНІЯ» – поліфункціональна художня акція, спрямована на поживлення процесів розвитку сучасного мистецтва кераміки. Симпозіум проводився в рамках XI Тижня Національного Гончарного Здвиження в

Опішному «Здвиг – 2019» [3]. Метою Симпозіуму було спілкування мистців різних національних шкіл, здійснення високомистецьких творів монументальної кераміки.

Мистецький симпозіум обов'язково має творчу складову, що завершується експозицією, виставкою художніх творів учасників симпозіуму. Особливу цінність має практична можливість виконання робіт учасниками симпозіуму, що зазвичай запрошуються з різних країн, що найменше з різних регіонів. Саме наявність учасників різних культурних просторів створює своєрідну форму взаємовпливів на митців. Зазвичай для учасників створюються максимально комфортні умови для творення. Знайомство та спілкування збагачують досвід учасників. Таким чином, така форма мистецької взаємодії не тільки демонструє певний рівень, а й природним чином спонукає до взаємозбагачення та розвитку. Таке зростання можна помітити у творах постійних учасників міжнародних симпозіумів.

До участі у симпозіумах запрошуються науковці, художники, педагоги і студенти мистецьких навчальних закладів, керівники і працівники музеїв, реставратори, спеціалісти із менеджменту соціокультурної сфери. Особливо потрібно зазначити важливість участі у таких проектах творчої молоді, що завжди є найактивнішою. Творча молодь готова до експериментів та пошуку нових форм. Водночас присутність досвідчених майстрів своєї справи дозволяє поєднувати та збагачувати творчий досвід та нові ідеї. Мистецькі симпозіуми проводяться по всьому світу, у взаємодії митців різних країн у процесі створення художніх робіт відбувається діалог культур.

Список використаних джерел:

1. Юридична енциклопедія: [у 6 т.] / ред. кол. Ю. С. Шемшученко (відп. ред.). К. : Українська енциклопедія ім М. П. Бажана, 2003. Т.5: П – С. 736 с. ISBN 966-7492-05-2/
2. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://slavska-gromada.gov.ua>
3. [Електронний ресурс] / Режим доступу: artukraine.com.ua
4. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://Inam.edu.ua>

5. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://www.visnik.org>
6. [Електронний ресурс] / Режим доступу: www.biruchiyart.com.ua
7. [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://umoloda.kyiv.ua>

Болкун Наталія
магістрантка кафедри образотворчого мистецтва
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка

ТВОРЧИСТЬ КРЕМЕНЧУЦЬКОГО ХУДОЖНИКА ДМИТРА КОРОЛЯ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ ВИТИНАНКИ

Традиційне народне мистецтво завжди було і залишиться найбільшим скарбом нашого народу [1; 6]. В ньому закодована багато тисячолітня історія, а це є однією з форм збереження національної культури та самобутності. Серед різноманітних видів народного мистецтва особливе місце займають витинанки [1; 7-10].

Українська витинанка, завдячуючи винятково розкішним декоративним властивостям, сприяє широкому виявленню невичерпної творчості фантазії народних митців [1; 7; 9]. Народне витинанкарство минулих століть кращими зразками міцно ввійшло в нашу культуру, стало основою інтенсивного розвитку сучасної витинанки [7]. Вивчення багатючих здобутків народного витинанкарства минулого й узагальнення того, що з'явилося у ньому в наш час, має не лише важливе історико-пізнавальне, але й практичне значення (В. Гагенмейстер, І. Гургула, М. Станкевич, О. Тихонюк, З. Косицька та ін.). Глибоке успадкування традицій сприяє піднесенню мистецького рівня сучасних українських витинанок, урізноманітнить арсенал художніх засобів.

У сучасному культурному просторі витинанка посідає важливе місце. Вона є предметом творчості багатьох відомих і молодих майстрів, серед яких Дмитро Король – молодий кременчуцький художник [4].

З технікою витинанки Дмитро ознайомився під час навчання в Миргородському державному керамічному технікумі імені М. В. Гоголя під

керівництвом Н. Беркути [2; 4]. Однією з перших мистецьких сходинок для мистця стала участь у II Міжнародному молодіжному гончарському фестивалі, що проходив у Опішному, де Дмитро здобув I місце в номінації «Декоративно-ужиткове мистецтво» [2; 5].

Навчаючись в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка Дмитро продовжив вивчення мистецтва створення витинанки під керівництвом викладачів кафедри образотворчого мистецтва: Олександра Бабенка – Заслуженого майстра народної творчості України, та Юлії Мохірєвої – кандидата педагогічних наук, доцента. Предметом випускної кваліфікаційної роботи Дмитро Король також обрав витинанку. С тих пір Дмитро Король професійно працює у техніці витинанки [1; 4; 5].

Майстерність і мистецький смак забезпечили йому визнання у глядачів і серед колег. Він був учасником Всеукраїнських та Міжнародних фестивалів з народного мистецтва в Україні та за кордоном (Польща, Литва, Болгарія), у 2015 р. – Міжнародного фестивалю витинанки в м. Могилів-Подільський. Персональні виставки майстра відбулися у музеях та виставкових залах Миргорода, Кременчука, Опішного (Полтавська обл.), в Полтаві, Києві, Харкові, Вінниці [2; 5].

Серед професійних здобутків молодого художника також слід зазначити, що він є членом Національної спілки художників та Національної спілки народних майстрів України, лауреатом стипендії Президента України 2014 та 2016 рр. Він є автором найбільшої витинанки в Україні – «Козак Мамай», у якій використано 10 видів паперу розміром 2 на 2 метри [2; 5].

Його роботи зберігаються у фондах Миргородських, Кременчуцьких музеїв, в Опішному, у приватних колекціях Литви, Польщі, Великобританії.

Майстер працює як у традиційній одноколірній витинанці, так і в багатоколірній. Натхнення Дмитро Король черпає в українській історії й старовинних звичаях, скрупульозно вивчаючи їх. Свої роботи створює на основі автентичної української символіки, осучаснюючи древні мотиви. Кожна його витинанка є результатом художнього пошуку, перманентного творчого

експерименту. Так, основа багатьох його паперових робіт – сакральне для слов'ян дерево життя чи вазон, що мають схоже значення. Старовинні символи родоводу філігранно вплітаються майстром у загальну композицію сучасних рослинних мотивів й ніби отримують нове життя [2; 4; 5]. Одним із композиційних елементів багатьох витинанок Дмитра Короля є птахи. Найчастіше майстер звертається до образу півня як родинного оберегу від зла, і зозулі, що у слов'янській міфології є праобразом непростой жіночої долі.

Основну роль у витинанках художника відіграє виразна лінія, чіткий вишуканий контур, дзеркальна симетрія і творча фантазія. Витримані закони перспективи та пропорційні відношення. У них немає глибини, вони двомірні, і, водночас, майстер уміло передає простір і розвиток дії [4; 5].

Характерною особливістю витинанок Дмитра Короля є контрастні колірні комбінації, які збагачують символіко-чуттєвий лад композиції, витончена гра силуетів і мережаних елементів, що змушують вдивлятися у винахідливо-промовисті деталі кожної роботи, увиразнені декоративністю загального вирішення. На думку мистецтвознавців, для робіт майстра характерним є тонке відчуття композиції, надзвичайно потужна за енергетикою українська ідентичність, пронизливий ліризм.

У своїх витинанках Дмитро Король звертається до історичних сюжетів Козаччини, її побуту, героїв; до творів Миколи Гоголя («Кобзар», «Літописець», «Чумацький шлях», «Різдво», «Біля млина», «Тарас Бульба», «Сорочинський ярмарок», «Вечори на хуторі біля Диканьки» та ін.). Серед відомих творів Дмитра Короля також слід назвати «Дерево життя», «Жінка-берегиня», «Запоріжська Січ», «Краєвиди міста» та інші [2; 4; 5].

Отже, у витинанках Дмитра Короля втілено ідеї відродження національних декоративних традицій, пошук автентичної семантики та пластики, віднайдення своєрідної образної мови, прихованих у художніх якостях техніки та матеріалу.

Список використаних джерел:

1. Володько Р.Т. Твори народного мистецтва. Витинанка. К.: Мистецтво, 1999. 226 с.
2. «Дерево життя»: Витинанка. Вириванка. Виставки. [Електронний ресурс] Режим доступу: artmuseum.kh.ua > events > derevo-zhittya.
3. Довбня С. О. Витинанка – вид народного декоративно-прикладного мистецтва / С. О. Довбня. Полтава: АСМІ, 2000. 140 с.
4. Дмитро Король. Рукотвори. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://rukotvory.com.ua> > maystry > dmytro-korol.
5. Думка-Кондратьєва Ю. Витинанковий рай Дмитра Короля / «Зоря Полтавщини», 17 вересня, 2017 р.
6. Кляйстер Н. Декоративно-прикладне мистецтво як елемент української художньої культури / *Мистецтво і освіта*. 2006. №8. С. 22-29.
7. Мельник В. Мистецтво витинанки та аплікації. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2006. 220 с.
8. Римов Ф. Н. Витинанки. К.: А.С.К., 2005. 112 с.
9. Станкевич М. Українські витинанки. К.: Наукова думка, 1986. 527 с.
10. Сухорукова Г. В. Українські витинанки. К.: Грайлик, 1995. 210 с.

Дибач Ірина

магістрантка кафедри

образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва

Рівненський державний гуманітарний університет

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЛЮДИНИ І ПРИРОДИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МИСТЕЦТВА

Історична та гуманістична місія митця – письменника, художника, музиканта – полягає у тому, щоб у своєму творчому доробку порушувати фундаментальні проблеми людського існування. Ця теза точно й лаконічно сформульована Ліною Костенко: «Поет – це медіум історії».

Сьогодні митці покликані привертати увагу людей до суперечностей глобалізації, заздалегідь передбачаючи проблеми, діючи на випередження і надаючи змогу науковцям, політикам, експертам, громадським активістам

розмірковувати над поставленими актуальними питаннями завчасно. Відповідно, письменники й митці не можуть залишити поза увагою й виклики екологічних криз в їхніх антропологічних вимірах.

Сьогодні надзвичайно актуально постає питання про роль мистецтва в осягненні природи, мистецьку рефлексію над екологічними кризами та пошук шляхів гармонізації зв'язків між людиною та природою... Відомо, що природа є одним із найбільших джерел мистецького натхнення. Тому, якщо таке джерело згасає чи міліє, це не може не хвилювати митця, залишати його байдужим. Так, вже наприкінці XIX – початку XX ст. в Європі чітко виокремилися групи людей, що підняли свій голос на захист природи, що стрімко руйнувалася під натиском індустріалізації та урбанізації, які були стурбовані виснаженням природних ресурсів, занепадом природнокультурної спадщини, що ставало причиною внутрішньої кризи людини, її дискомфорту, втрати сенсу буття. Серед них були письменники, вчені натуралісти, громадські діячі, митці, котрі пропонували розглядати природу «як джерело гармонії та стабільності, здатне протистояти руйнівній силі індустріальної цивілізації, що стрімко змінювала світ». Ці ідеї не лише сприяли формуванню уявлень про природний порядок, якого слід дотримуватися в суспільному житті, а й закликали суспільство до активних дій на захист взірців незайманої дикої природи та природнокультурної спадщини

Розповідаючи про світ, художники відтворювали загальні уявлення людей різних історичних періодів. Наприклад, картина, яку залишили по собі австралійські аборигени. На ній зображено міфічний світ історії, що пояснює процес створення ландшафтів, місць та моделі тогочасних відносин людини з природою. Не було жодного поділу на природу та людське суспільство. Існував набір взаємовідносин, що становив динамічну та всеохопну мережу.

Ще одним вікном до розуміння давніх уявлень про світ є триптих Ієроніма Босха «Сад земних насолод». На ньому можна побачити Землю, яка знаходиться поміж едемським садом та пеклом. Це місце змішання людських, тваринних, рослинних та фантастичних постатей у загальній какофонії

невинної та чуттєвої насолоди. В ньому немає чіткої відмінності між реальним та уявним, добрим та поганим, невинним та розбещеним.

Скульптура Джейсона де Кайрес Тейлора «Антропоцен» є частиною скульптурного парку митця, який знаходиться на дні Карибського моря, неподалік від Гренади. Підводні скульптури Тейлора зроблені з кислотно нейтральних матеріалів. Вони стали простором для розмноження підводних організмів, зокрема коралових рифів, які поволі втрачають ареал свого існування. Скульптурний парк Тейлора є прикладом мистецької співпраці людини та природи, мистецтва в контексті практичного навичку переосмислення проблем та пошуку креативного шляху до їхнього вирішення.

Зараз ми визначаємо особливості природного рельєфу як щось величне та довершене. У цьому можна переконатися, відвідавши Великий Каньйон і поспілкувавшись із тамтешніми туристами. Вони стверджують, що це щось неймовірне, ознака божого творіння. Виникає питання: чому людство так кардинально змінило власне сприйняття природи?

Вагомий внесок у зміну парадигми рецепції природи зробили поети та письменники, які вперше почали ходити у гори та писати про них із притаманною їм поетичністю. Серед них Вільям Вордсворт, Персі Біші Шеллі, Семюел Колрідж та інші. Вони створили серію варіаційних визначень для зображення прекрасного у живописі. З часом ці терміни «прекрасне», «мальовниче» та «піднесене» набули технічної конотації, що вносило нові концепти у діяльність митців 150 років тому.

Без творчого внеску художників та фотографів не було б системи національних парків, перші з яких з'явилися саме в Америці. Спершу вони були монументальними мальовничими місяцями, які не передбачали функцій захисту природи чи збереження рідкісних біовидів. Джон М'юр часто закликав своїх товаришів-митців приїхати, щоб оглянути ці місця та створити мистецький продукт. Згодом, залізничні компанії платили їм за відвідини Йосемітського та Слоустоунського національних парків. Таким чином, завдяки творам мистецтва мешканці сходу Америки могли дізнатися про національні

парки. Для американців XIX століття це було вкрай важливо, адже держава намагалась відрізнитись від Європи, яка на той час вже мала довголітню історію.

У 1864 р. вийшла книга Джорджа Перкінса Марша «Людина й природа». Приблизно тоді ж з'явилась праця Чарльза Дарвіна «Походження видів». З одного боку, ці книги створили концептуальний дуалізм між людиною та природою. З іншого ж, наголосили на тому, що людина є невід'ємною частиною природи. Для тогочасної Європи думка про те, що людина і природа є спорідненими речами, була доволі революційною.

Німецький біолог Ернст Геккель першим вжив термін екологія, що у перекладі з латинської мови означало «наука про дім». Поширювалися ідеї про те, що ми є частиною системи природи, котру можна зобразити як дерево, гілки якого розростаються у різні сторони. Людство є однією із тих гілок, котра росте на рівні з усіма іншими.

XX століття ознаменував початок екологічної науки. Згідно з її засадами, природні спільноти розвиваються до гармонійного пункту, де все співіснує, як «суперорганізм». Місце людини у цій системі невідоме. Відомий еколог Олдо Леопольд створив так звану «етику землі». Він стверджував, що «річ добра у тому випадку, коли вона покликана зберегти цілісність, стабільність та красу біотичної спільноти. Якщо ж ні – річ не є доброю».

Еко-митці ставлять важливі питання та допомагають людству зрозуміти складні проблеми за допомогою образів, історій та відчуттів. Вони залучають, об'єднують та мобілізують спільноти. Для прикладу, Маріна Зуркова створила відео, яке демонструє, як виглядатиме її місто за 20 чи 30 років, якщо прогнози кліматологів стануть реальністю.

Еко-митці висвітлюють екологічні проблеми та привертають до них увагу. Деякі з них показують наш світ без прикрас. Еко-митці освоюють, зцілюють, змінюють та трансформують токсичну спадщину людства.

Висновки. Для пошуку шляхів подолання екологічної кризи сучасності дослідники все частіше звертаються до мистецького осягнення природи та

мистецької рефлексії над екологічними кризами. Екологічні виклики сьогодення, з одного боку, формують нові запити до мистецтва, створюють новий суспільний дискурс та нові проєкції їх мистецького осмислення, з іншого, – змінюють саме мистецтво, генеруючи як нові напрями, стилі, форми мистецтва, так і філософські рефлексії над ними. Ці питання входять до сфери компетенції нової дисципліни – екологічної (інвайронментальної) естетики. Екологічна естетика переживає етап становлення свого понятійно-категоріального апарату та визначення предмету, методу та завдань дослідження. Екологічна (інвайронментальна) естетика звертається до природи як до взірця, на який слід орієнтуватися в творчому процесі. Центральним поняттям екологічної естетики є поняття краси в природі, або прекрасного в природі. Також варто зазначити, що екологічна (інвайронментальна) естетика – це достатньо новий і мало розроблений напрям філософських досліджень на вітчизняних теренах.

Список використаних джерел:

1. Філянїна Н. Мистецьке осягнення природи та екологічна естетика. Науковий вісник. Серія «Філософія». Харків: ХНПУ, 94 2015. Вип.44
2. Якубич С. Як мистецтво впливає на екологію [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://collegiummusicum.com.ua/ekologichnyj-vplyv-mystetstva/>
3. М. М. Мусієнко, В. В. Серебряко. Екологія. Охорона природи: словник-довідник. Рец. : С. А. Мороз. К. : Знання, 2007. 624 с.

**Усенко Олена,
магістрантка кафедри образотворчого мистецтва
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка**

ТРАДИЦІЇ ВИШИВКИ НА ПОЛТАВЩИНІ

Одним із найдавніших і найулюбленіших видів декоративно-ужиткового мистецтва українців є вишивка. Нею оздоблювали і оздоблюють одяг та предмети побуту. В Україні вишивали у кожному селі, у монастирях, поміщицьких маєтках. Так уже ведеться з давніх-давен – жінка одягала сім'ю, ткала килими, скатертини, вишивала рушники та сорочки, гаптувала їх квітами та оберегами, щоб доля рідної людини була красивою, захищеною від злого ока [1; 6].

З часом формується багато осередків вишивки. Центрами народної вишивки, справжніми осередками майстерності є Решетилівка на Полтавщині, Дігтярі на Чернігівщині, Глинки і Кутки на Івано-Франківщині, а також Київ, Полтава, Вінниця, Львів, Чернігів, Черкаси та ін.

Одним з найбільш своєрідних, яскраво виражених центрів народного декоративно-прикладного мистецтва України є Полтавщина. Тут здавна набули свого розвитку різноманітні види народної творчості такі, як гончарство, килимарство, художня обробка деревини, лозоплетіння, набійка, вишивка [6].

Вишивкою на Полтавщині оздоблювали різні предмети побуту, серед яких важливе місце посідали рушники. Рушник є найдавнішим побутовим предметом у хаті. Він відомий корінному населенню нашої країни ще з дохристиянських часів. Довгі полотнища тканини, оздоблені символічними знаками, наші пращури вішали перед входом до житла, пізніше над вікнами, захищаючи себе від різних злих духів, нав'їв, розсіяних, на їхню думку, повсюдно у природі. Отже, перші рушники мали призначення культово-

магічне, а не утилітарно-практичне, якого вони набули пізніше, отримавши і назву від слова «руки», які витирали ними [2; 4].

І це первісне значення рушника збереглося і понині, хоч сучасними людьми ця функція його уже не усвідомлюється. Як культові предмети рушники є обов'язковими на весіллі, ними перев'язують хрести під час похорону і на кладовищах; на рушниках опускають домовину в могилу. Існує багато інших ритуалів, де без рушника неможливо обійтися. Звичайно, ритуальні рушники мають свою специфіку як у оздобленні, так і в розмірах.

Друга група сучасних рушників є похідною, вона походить від першої, магічної, хоч уже сьогодні відіграє зовсім іншу роль – естетичну. Це декоративні рушники, якими прикрашають ікони, картини, портрети, дзеркала або й просто чіпляють над вікнами чи на спеціальних кілочках, вбитих у стіну. Ці рушники так і називають – кілкові, кілковики.

Третя група – рушники побутові, якими користуємося у щоденному житті. Ними утираємося, а також не обходимося без них на кухні [3; 5].

Виходячи з такого багатофункціонального їхнього призначення, не кажучи вже про способи оздоблення, з усіх рушників, відомих нам, можна виділити кілька типів. За способом оздоблення вони розрізняються на художньо-ткані, вишивані і мережані. Ткані рушники давніші, вишивані – явище пізніше.

Для Полтавської вишивки характерна ніжна кольорова гама, пастельні тони. Найчастіше це вишиття білим по білому геометричних орнаментів (у народі асоціювалось із морозними візерунками), а також поєднання їх з рослинними. Щоб підсилити ефект – додавали нитки попелястих кольорів. На думку мистецтвознавців, саме полтавська вишивка є найскладнішою зі всіх українських. Основною для полтавської вишивки здавна була техніка лічильна гладь (лиштва). Наприклад, жіночу полтавську вишивану сорочку можна впізнати за дуже багатим, складним, та водночас ніжним за кольорами, «тонким» оздобленням рукавів [4; 6].

Орнамент полтавських вишивок глибоко реалістичний. Його назви – «калінка», «гарбузове листя», «гречечка», «терен», «дубове листя»,

«виноград», «хміль», «ламане дерево» – говорять про поетичність душі народу, про його зв'язки з природою [4].

Орнаментальні мотиви здебільшого склалися у великі композиції, якими оформлялися речі декоративного вжитку.

Полтавська вишивка відзначається багатством техніки і ювелірністю її виконання. Характерною особливістю є поєднання в різноманітних композиціях техніки вишивання: лиштви (точної гладі) з мережками, «виколками», «солов'їними вічками», «ретязем», «вирізуванням».

Техніка виконання одержала назву від вигляду: – «гладь» відзначається гладенькою поверхнею, яка утворюється в результаті рівномірного, строго паралельного накладання стібків, «солов'їні вічка» – круглі, як око соловейка, «вирізування» – ажурний квадратик вирізується і виходить ажурна, прозора техніка, «виколка» виконується методом виколювання голкою в одне місце по рахунку ниток, «прутик», «роздільний прутик», «гречечка», «ляхівка» та багато інших видів технік [4].

Український тканий рушник – один з найдавніших атрибутів українського народу. Він існував ще за часів Київської Русі, що підтверджують зображення, знайдені під час розкопок у XVIII столітті. На ілюстраціях зображений князь Володимир Великий, що тримає в руках довгий рушник. Науковці також відзначають, що ткацтво з'явилося раніше, ніж вишивка [2-5].

Вишитий рушник з давніх часів є однією з національно-специфічних прикмет України. Він і нині символізує чистоту почуттів, глибину безмежної любові до своїх дітей, до всіх, хто не черствіє душею. Рушник щедро простелений близьким і далеким родичам, друзям, гостям. Очевидно, саме через це українці й зараз зберігають як реліквію, як пам'ять старі домоткані рушники, з небажанням передаючи їх в музеї та приватні колекції [5].

Українські народні рушники відіграють важливу роль в сімейному та суспільному житті. І в наш час в народі збереглася споконвічна віра в життєдайну силу рушників, їх символічне значення в людському житті.

Рушник – це символ України, відбиття культурної пам'яті нашого талановитого народу. І цінність його полягає не лише в можливості використання в сучасному побуті. Спілкування з істинно народним мистецтвом збагачує духовний світ людини, пробуджує її творчі можливості, виховує почуття гордості й поваги до національної культури Батьківщини.

Список використаних джерел

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Львів, 1992. 272 с.
2. Бойко А. М. Український рушник: засіб національного виховання і витвір народного декоративно-ужиткового мистецтва: на прикладі Полтавського вишиваного рушника (навчально-методичний посібник) / А. М. Бойко, В. П. Титаренко. Полтава, 1998. 72 с.
3. Гончар І. М. Історія українських рушників. К., 1966.
4. Кара-Васильєва Т. В. Українська вишивка на зламі століть / *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст.* К., 2000. 160 с.
5. Поетика та семантика українського рушника: образ, символ, знак / *Тези і резюме доповідей науково-практичної конференції у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, 16-17 квітня 1997 року.* Київ: Спілка майстрів народного мистецтва України, 1997. 52 с.
6. Титаренко В. П. Полтавська традиційна вишивка: минуле і сучасне (виховний аспект) : навчально-методичний посібник. Полтава, 2000. 38 с.

**Павлюк Дарина,
магістрантка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва**

Рівненський державний гуманітарний університет

МИСТЕЦЬКІ ПОГЛЯДИ НА ПРОБЛЕМУ ЕМІГРАЦІЇ МОЛОДІ

Масштабна міграція молоді України за кордон є однією з ознак соціально-економічних змін у державі. Найбільш активними у цьому плані є західний та

південний регіони. Соціальні наслідки (трансформація сімейних відносин, занепад невеликих населених пунктів) стають дедалі відчутнішими не лише на локальному, але й на загальнодержавному рівні.

Вирішення цієї проблеми має велике суспільно-політичне та соціальне значення. Міграція молоді впливає на демографічну, соціальну й економічну ситуацію в Україні. Головними причинами, які змушують українську молодь залишати свої оселі в пошуках кращого життя, є економічні. Це, зокрема, низький рівень заробітної плати, значні масштаби безробіття, нестабільність розвитку української економіки. За даними дослідження «Зовнішньої трудової міграції населення України» основною причиною виїзду за кордон 6 з 10 мігрантів є низький рівень оплати за відповідну працю в Україні.

На особливу увагу заслуговує питання повернення мігрантів до України. Світова економічна криза суттєво вплинула на міжнародну міграцію. Експерти прогнозували, що найближчим часом через фінансову кризу з-за кордону повернуться близько 200 тис. українських мігрантів. За різними оцінками, понад 80% мігрантів має намір повернутися додому (зокрема, серед жінок, які залишили в Україні дітей, – 60%). Близько 70% заробітчачан мають в Україні сім'ю і підтримують контакти з родичами на батьківщині. 90% мігрантів вважають, що їхнє майбутнє – в Україні, а відтак намагаються придбати квартири, оплатити навчання дітей або навіть започаткувати власний бізнес [3, 10]. Проте, незважаючи на складнощі, з якими стикаються мігранти, масового повернення додому не спостерігається. А ті, хто повертається, стикаються з проблемами, пов'язаними передусім зі знаходженням праці, а також повторною адаптацією.

Економічні та соціальні наслідки еміграції молоді з України мають свої позитивні й негативні сторони. До позитивних можна віднести: додаткове спрямування в економіку України значних фінансових потоків; зниження напруження на українському ринку праці та зменшення зареєстрованого й прихованого безробіття; розширення можливостей зайнятості для економічно активного населення України. Негативні сторони, що супроводжують процеси міграції молоді, нині превалюють над позитивними. Серед них: вплив здебільшого

молодих людей на роботу за кордон, що призводить до від'ємних демографічних наслідків для України. Незважаючи на світову економічну кризу і пов'язані з нею ризики, кількість українців, які мають намір працевлаштуватися за кордоном, залишається значною. Аналіз наявних намірів населення засвідчив, що у II півріччі 2012 р. планували виїхати за кордон 1710,1 тис. осіб, або 5,9% населення працездатного віку, з них майже кожний четвертий планував поїздки з наміром працевлаштування вперше або повернення на роботу [4, 259]. Таким чином, вплив молоді спричиняє негативні демографічні наслідки, як-от руйнацію сімейних пар через несприятливу для народження й виховання дітей специфіку «мігрантського» способу життя. В охопленій значною трудовою міграцією частині населення кількість укладених шлюбів, порівнюючи з 1990 р., скоротилася в 1,3 рази [2, 177]. Водночас, абсолютна кількість шлюбів збільшилася майже у півтора рази.

Отже, можна зробити висновок – переважну частину сучасної трудової еміграції молоді з України становлять заробітчани, які потребують як організаційно-правової, так і гуманітарної допомоги. Дальшого вдосконалення потребує механізм нормативно-правового регулювання національної діаспори, а саме – забезпечення соціальних та гуманітарних прав трудових мігрантів.

Проблема міграції і її творче осмислення у мистецтві продемонстроване художниками з різних куточків Європи. У міжнародному проекті «Де ти вдома» беруть участь митці з різних куточків Європи. Відповідно різняться і явища, на які вони хочуть звернути увагу громадськості.

В межах серії „Де ти вдома“ у дортмундському музеї Museum am Ostwall 3 травня 2007 року відбулася виставка робіт українського художника Івана Базака. Він став одним із шести митців, які протягом року продемонстрували своє творче осмислення теми міграції та ідентичності. Іван Базак народився у Коломиї Івано-Франківської області. Навчався у художній академії у Києві, продовжив навчання у Німеччині. Нині мешкає у Кельні, багато подорожує, беручи участь у різних мистецьких проектах. На запитання «Де його домівка?» відповідає: «Європа. Ні – цілий світ!».

Виставка Івана Базака – друга з чотирьох у серії. Перед ним Museum am Ostwall показував роботи австрійця китайського походження Жун Яна, який свою експозицію присвятив питанню – «Як ведеться людям, яких у суспільстві таврують як чужинців?». Натомість один з інших учасників проекту, іспанський митець Валеріано Лопес, звертає увагу на тисячі мігрантів з африканських країн, які ризикуючи своїм життям намагаються на риболовних човнах морем дістатися омріяної Європи. В рамках проекту «Де ти вдома» художники пропонують публіці по-іншому поглянути на тему міграції. Іван Базак, на відміну від загального суспільного дискурсу, у якому міграція розглядається як проблема, відкриває дотепну, шармантну перспективу. Для нього мігранти – це не жертви або борці із кордонами, а суб'єкти, які переміщуються між суспільствами і кордонами, не вбачаючи у цьому нічого особливого.

Виставка Івана Базака складається з двох частин. «Віталік відвідує свою маму» – так називається оповідь про шкільного друга художника Віталіка з Коломиї, який, не маючи жодних документів, відправився провідати свою маму, яка поїхала на заробітки до Італії. Іван подорожував разом із Віталіком. Враженнями від цієї нелегальної поїздки художник ділиться із відвідувачами виставки через картини, фотографії, відеокадри та інсталяції. На одній з картин Іван Базак зобразив великий будинок із садом, який пустує – відколи мама Віталіка подалася працювати до Італії.

«Про що справді йдеться у цій виставці – так це про феномен того, що з України виїжджають люди, особливо із Західної України люди виїжджають цілими родинами. У селах залишилися лише старі люди, які вже не можуть, і діти, які ще не можуть. Всі інші або майже всі інші заробляють гроші закордоном – чи то Іспанія, чи то Португалія або Італія» – пояснює автор. Цей феномен, на думку художника, у Києві не стоїть на порядку денному суспільної дискусії. Тому свою виставку, присвячену темі міграції, Іван Базак хотів би показати не лише у Німеччині, але і в Україні, аби привернути увагу до проблеми масового відтоку українців закордон.

У другій частині виставки, яка носить назву «Берні у бабиній хаті», художник розповідає про те, як його друг – німець на ім'я Берні – зимував у старому будинку

бабці Івана у Коломиї. Оскільки сама бабуся останніми роками проводила зиму в родичів у Києві, то свою хату вона радо надала у користування молодому гостю з Німеччини. На час виставки Івана Базак до Дортмундського музею прибудували невеличкий будиночок, до якого можна зайти з вулиці або заглянути всередину прямо з виставкової зали. Таким чином художник відтворив одну з кімнат хати, якою він її побачив після того, як у ній зимував Берні. Івана вразили численні дрібниці, які Берні змінив у старому помешканні заради свого затишку: приміром, він замінив старий вимикач, поставив нову газову плиту і так далі. Поступово Берні став почуватися у бабиній хаті як вдома – він звик до старих меблів, картин та родинних фотографій. Для Івана облаштування його німецького друга у старій хаті у Коломиї стало символом того, як люди призвичаюються до нового середовища: «Ця прибудова, ця інсталяція, яку прибудували до музею – дуже символічна. Це прибудова, як і всі мігранти – вони прибудовуються до якоїсь вже існуючої системи, великої будівлі». Міграція – це не дорога з одностороннім рухом. Історія німця Берні у Коломиї, звісно, не є типовою історією мігранта в Україні. Але доповнивши свою експозицію саме цією оповіддю, Іван Базак хотів продемонструвати, що міграція у сучасному світі не є дорогою з одностороннім рухом. Художник хотів показати міграцію в обидва боки: українці виїжджають з України, але до України приїзять інші мігранти. Суспільство при цьому змінюється. Так само суспільство змінюється в Західній Європі за рахунок міграції.

Куратор проекту «Де ти вдома» Ніколь Гроте вважає, що художники, які у Дортмунді продемонстрували свої роботи на тему міграції, не дають відповіді на питання «То де ж їхня домівка?», яку часто очікують відвідувачі. Натомість більш доцільно ставити питання іншим чином, а саме «Що таке домівка?». Куратор підсумовує: «Я поділяю точку зору про те, що домівка або батьківщина не прив'язана до якогось конкретного місця. Люди можуть бути вдома будь-де у світі, а уявлення про батьківщину і чужинців є застарілими, хоча досі присутні у повсякденності. Мігранти і досі стають жертвами упереджень або расизму. Досі є люди, які думають, що мігранти не належать до суспільства. Цей проект, який ми

представляємо, покликаний звернути увагу на цю дискусію і замислитись над актуальністю поширених уявлень про міграцію» [5].

Література:

1. Лібанова Е.М., Позняк О.В. Зовнішні трудові міграції населення України. [За ред. Е.М. Лібанової, О.В. Позняка] Київ: РВПС України, 2002. 206 с.
2. Працевлаштування громадян України за кордоном у 2001 році (За даними державної статистичної звітності) / *Інформаційне забезпечення ринку праці в Україні: матеріали семінару, м. Ялта, 25 – 27 вересня 2002 р.* К., Держкомстат України, 2002. С. 177.
3. Ростова Л. Трудовій міграції – цивілізоване обличчя / *Профспілки України*. 2010. №5. С.10-11.
4. Статистичний щорічник України за 2012 рік / [За ред. О.Г.Осауленка]. Київ: Консультант, 2011. 551с.
5. Інші погляди на міграцію. [Електронний ресурс] URL: <https://p.dw.com/p/AP7s>

**Галушко Яна,
магістрантка кафедри образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва
Сташук Олександр,
кандидат педагогічних наук, професор
Рівненський державний гуманітарний університет**

ДИВОСВІТ КАЗКОВИХ ОБРАЗІВ МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ

Композиції Марії Приймаченко часто були породженням її фантазії, її "персонажами" є – не лише люди, а й, значно частіше, рослини та звірі. Саме тому її "творчою візитівкою" стали доти небачені фантастичні звірі. Хоч Марія Примаченко часто малювала і звичних тварин: котів, собак, корів, але все ж віддавала перевагу малюнку звірів, яких природа ще не знала (хоча й з окремими прикметами звичних для всіх нас), різних за характером, який «читається» в позі, кінцівках, очах, зрештою, в кольорі й забарвленні тої чи іншої напівфантастичної істоти [2].

Творчість народної художниці України, лауреата Державної премії України ім. Т.Г.Шевченка Марії Приймаченко (Примаченко) – явище самобутнє, неповторне, як мистецтво кожного з великих майстрів. Народжені, здається, самою землею, вони поєднують у собі прагнення багатьох поколінь, дають їм найповніше вираження завдяки своїй індивідуальності, своєму таланту. Ще досі повністю не з'ясований феномен Марії Приймаченко – народного художника і народної поетеси [4]. Особливо цікавим є феномен зображення картин Марії Приймаченко на дереві.

Загальнолюдське значення творчості Марії Приймаченко полягає в тому, що воно зв'язує витoki якнайдавнішої культури з сучасністю. Світ її образів надзвичайно привабливий.

Геніальна художниця створила власний мистецький стиль, в межах якого співіснують нескінченні варіанти декоративних, орнаментальних, жанрових і пейзажних композицій з квітами, птахами та звірами. З часом формат малюнків набував більших розмірів. На зміну білому тлу творів 1930-х років – у 1960-1980-ті роки прийшло кольорове. Від легкої акварелі ранніх робіт вона переходить до густої, насиченої гуаші. Та незмінними залишаються світ образів і доведене до віртуозності поєднання пластики ліній та повнозвучності кольорів [1].

Марія Приймаченко об'єднала у своїй творчості малюнок і живопис. Це — і живописна графіка, і графічний живопис водночас. За типологією роботи М. Приймаченко можна умовно поділити на сюжетні (фігурні), знакові, ритміко-орнаментальні. Якщо у середині 1960-х років на виставках її творчість була представлена переважно квітково-пташиними композиціями, то вже 1967 року вона виконала цілий ряд побутових сцен. Особливий розквіт її сюжетної творчості припадає на початок 1970-х років: «Весілля», «Катерина співає пісню», «Роман і Оксана», «Галя на весілля запрошує», «Сватання», «Після весілля хрещеного батька та матку хрещену везуть до магазину» та інші [2].

Світ образів Марії Приймаченко – казковий, фантастичний. В основі його лежать фольклорні легенди, народні казки та оповідання, враження від них

органічно переплетені з довкіллям. У її творах фантастичне – життєве, а реальне – фантастичне. Усе так, як у казці: звірі, дерева, квіти діють, розмовляють, борються за добро й стверджують його, знищуючи зло [5].

Птахів вона створює казковими істотами, часто квіткоподібними, з крилами-вишиванками, химерних форм, небачених обрисів. Проте завжди вони в Марії Приймаченко добрі, симпатичні («Захотів слоник моряком бути», «Молодий ведмідь по лісу ходить і людям зла не робить»). Вражають й незвичні кольори, якими художниця зображує звірів: то сині, то жовті чи темно-зелені, часто вкриті орнаментом, розмальовані квітами. Колір несе основне змістовне навантаження, через нього вона передає свої думки, настрої [6].

Серед творів Марії Примаченко – серія малюнків «Звірі у Болотні» (1935-1941), для яких характерне біле тло, темні плями зображених звірів і птахів, пов'язаних із казковими рослинами, і цикл «Людам на радість» (1960-1966), в якому переважають малюнки на кольоровому тлі. До найвідоміших творів також відносяться: «Пава» (1936), «Чубарики на квітках» (1939), «Козацька могила» (1962), «Ведмеді на писанці» (1965), «Чотириногий одуд» (1968).

М. Приймаченко ілюструвала дитячі книжки: «Ой коники-сиваші» (1968), «Товче баба мак», «Журавель» (обидві 1970), «Чорногуз приймає душ» (1971).

Є також відомості і про те, що Марія Приймаченко виявила свій талант у галузі керамічної скульптури [7].

Творчості М. Приймаченко в останні десятиліття присвячені статті, альбом, науково-популярні фільми, теле- і радіопередачі [3]. Картини М. Приймаченко експонувалися в Парижі й Варшаві, Софії і Монреалі. Найбільша частина її творчого доробку (близько 650 творів 1936-1987 років) зберігається в колекції Музею українського народного декоративного мистецтва у Києві [5].

Так, найбільш масштабною і відомою була виставка в «Мистецькому арсеналі» Києва, відкрита 9 лютого 2016 року. Зокрема, на ній були представлені не лише прекрасні картини художниці, але й унікальні вироби з кераміки та деревини з малюнками М. Приймаченко. Ретроспективна виставка

«Марія Приймаченко. Неосяжне» була покликана подати творчість художниці як противагу радянської дійсності, яка нівелювала особистість і мала уніфікувати як звичайний побут, так світогляд кожного громадянина [8].

Підсумовуючи, зазначимо, що фантастичний світ образів Марії Приймаченко є унікальним мистецьким явищем, культурним феноменом, який поєднав у собі традиції народного малярства та особисту обдарованість художниці. Крізь зовнішню ліричність та наївність робіт Марії Приймаченко проглядаються глибокі філософські пошуки художниці, сюрреалістичні мотиви – все те, що дає право вважати мисткиню генієм, який не просто випереджав свій час, а створював власну реальність – небачену, дивовижну та незбагненну.

Список використаних джерел:

1. Анна Багряна про Марію Заньковецьку, Олену Телігу, Вангу, Марію Примаченко, Славу Стецько: оповідання для дітей молодшого та середнього шкільного віку. К.: Грані-Т, 2010. 96 с.
2. Гоян Я. «Щоб люди жили, як квіти цвіли...» : Марія Приймаченко / Присвята : есе. К., 2001. С. 314-345.
3. Данилейко В. Міф Марії Приймаченко / *Образотворче мистецтво*. 2004. № 3. С. 51-55.
4. Данченко О. Мати й син / *Народні майстри*. К., 1982. С. 50-65.
5. Кара-Васильєва Т. Марія Приймаченко / *Українки в історії*. К., 2004. С. 246-247.
6. Качкан, В. З отчої криниці / *Дивосвіти*. К., 1986. С. 3-13.
7. Танюк Л. «Добрі люди і добрі звірі» Сторіччя Марії Примаченко: бестіарій художниці як феномен першомистецтва // «Дзеркало тижня. Україна», 27 березня 2009.
8. Марія Приймаченко. Неосяжне. 2016. [Електронний ресурс] URL: <https://artarsenal.in.ua/uk/vystavka/mariya-prymachenko-neosyazhne/>

Яремчук Дарина
магістрантка кафедри образотворчого та
декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет

ЕСТЕТИЗМ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА ІМПРЕСІОНІЗМУ

Одне з визначних місць в історії мистецтва належить імпресіонізму, оскільки він уособлював абсолютно новий погляд на мистецтво, за своєю суттю – контраверсійний – таким художнім напрямом, як реалізм, натуралізм чи неокласицизм.

У перекладі з французької «impression» означає враження, тобто основне завдання митця полягало в тому, щоб відтворити суб'єктивне бачення навколишнього світу, створити неповторне враження, здатне надихнути спостерігача. Відтак, саме естетизм, а не глибокий сенс або ж дотримання класичних засад став провідною рисою імпресіонізму.

У цьому художньому методі особлива роль відводилася миттєвому враженню, ситуації, що відбувалася в просторі лише незначний час, але глибоко вражала внутрішній світ митця. Це змушувало художників шукати нові зображальні форми, практикувати свої вміння та знання, випробовувати та змінювати загальновідомі канони живопису, а відтак, творити абсолютно нову естетику. Представники імпресіонізму прагнули, щоб людина бачила, відчувала та виражала свою думку. Вони хотіли підкреслити, що наше бачення світу відбувається через почуття, котрі ми здатні змінювати. Вони прагнули зафіксувати в предметі те, що інші не здатні були побачити, й виразити це так, щоб у людини викликати відповідні емоції, такі, які відчув сам автор. Таким чином, автор міг написати картину не до кінця, яка при цьому була завершена [3].

Зауважимо, що такі засади художньої мови імпресіоністів чітко прослідковуються як у живописі, так і літературі. Для того, аби досягнути

ефекту швидкоплинності, художники-імпресіоністи використовували яскраві плями, «змазаність», напівтони, нечіткі контури, композиційні фрагменти тощо. А письменники-імпресіоністи крізь призму ліричного світобачення словесними засобами створювали незавершену, фрагментарну, етюдну картину буття своїх літературних персонажів. Зокрема, яскравим представником творчого методу імпресіонізму був видатний український письменник Михайло Коцюбинський. Він вважав, що навколишній світ можна описати за допомогою «кольорового лексикону», оскільки «слову» завжди допоможуть «фарби».

Так, вершиною українського імпресіонізму в літературі традиційно вважається новела Михайла Коцюбинського «Intermezzo». Зокрема, про «імпресіоністичну літературну техніку» цього письменника пише П. Хропко, який наголошує на тому, що вона «дала Коцюбинському змогу збагатити реалістичне художнє письмо відбиттям безперервного руху життя, його постійних змін і перетворень [4, с. 94]. А на переконання О. Вдович, в новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського імпресіоністичний пейзаж займає більшу частину твору і є його центральною складовою. Більше того, в цьому літературному творі переживання і почуття героя, що становлять основу, змальовані саме через його сприйняття пейзажу [2].

Для пейзажних описів «Intermezzo» автор використовує специфічну палітру кольорів, що змальовує емоційний стан героя і визначає характер сприймання ним дійсності саме в цю мить. Так, на початку новели його глибока душевна криза передається за допомогою чорно-сірих тонів: місто «забруднене пилом та димом», а його мешканці – це «тисячі чорних ротів». Герой не може заповнити порожнечу в душі, позбутися втоми, що постійно нагадує про себе домінуванням темних кольорів: «десять чорних кімнат, налитих пільмою по самі вінця», «чорна пільма меблів», «тіні по стінах». Однак уже в другій частині новели з'являються яскраві барви: біла, зелена, золота, блакитна. Особливий акцент отримує саме зелений колір – колір життя, до якого поступово повертається герой. За спостереженням О. Вдович, «у М. Коцюбинського ця наскрізна колористична деталь багатofункціональна, оскільки служить для

витворення окремого враження в кожному конкретному епізоді». Так, якщо на початку твору зелений колір у пейзажах підкреслював роздратування і неспокій героя, то згодом він символізує відродження його душі [2].

Досліджуючи природу основних естетичних категорій мистецтва імпресіонізму, зокрема концепту «враження», важливо розібратися в проблемі співвідношення об'єктивного і суб'єктивного начала, що є однією з найважливіших у розумінні цього явища. Настанова на передачу чуттєвого враження означає, що в імпресіонізмі велику роль відіграє суб'єктивне начало. Попри заперечення самих імпресіоністів, що вони лише «закріплюють спостереження» зовсім не інтерпретуючи побаченого, це, зрозуміло, було лише теоретичним постулатом.

Однак враження залежало не тільки від об'єкту, а й від витонченості сприйняття художника. Звідси відзначена багатьма дослідниками двоїстість імпресіоністів. «Імпресіонізм є двоєдністю, – писав Л. Андреев, – єдністю зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного. У цій двоєдності об'єктивне займає позиції переважаючі – звідси і сам принцип «враження». Але враження завжди направлене, завжди походить від чогось ззовні. Точно дозування складових частин двоєдності немає, але їхня специфічна рівновага – умова імпресіонізму» [1, 23].

Водночас дослідник Д. Наливайко акцентував, що твердження про перевагу суб'єктивного правильне скоріше лише теоретично: «...реальність же імпресіонізму, його історія говорять про інше. А саме про те, що в своєму виникненні і розвитку імпресіонізм рішучу перевагу віддавав об'єктивному і лише на пізніх етапах виявляється в ньому крен суб'єктивного» [1, 27].

Відтак, імпресіоністи, заперечуючи позитивізм та матеріалізм, покладалися на власне враження-імпресію від реальності. «З точки зору психології, враження – суб'єктивніше за відчуття та чуття. Воно є своєрідною комбінацією відчуттів і емоцій, оформлених певним чином. Оформлює їх розум. Отже, враження не є абсолютно незалежною психічною діяльністю. З іншого боку, воно – об'єктивніше за судження та поняття, які абстрагуються від

враження, складають сферу високо розумового буття. Таким чином, категорію враження не можна віднести остаточно ні до об'єктивної сфери, ні до суб'єктивної» [5, 87].

Отже, дослідивши провідні стилістичні засади мистецтва імпресіонізму, приходимо до наступних висновків. Сильовою домінантою художнього методу імпресіонізму став не глибокий сенс або ж дотримання класичних засад, а саме естетизм. Імпресіонізм прагнув відтворити найточніші суб'єктивні відчуття та переживання, настрої та швидкоплинне враження від реального світу в його русі та мінливості, саме тому вони набувають першорядного значення в теоретичних напрацюваннях та творчих експериментах імпресіоністів.

Список використаних джерел:

1. Андреев Л. Импрессионизм. М.: Издательство МГУ, 1980. 249 с.
2. Вдович О. Імпресіоністичний пейзаж та його роль у новелах М. Коцюбинського [Електронний ресурс]. URL: <https://naub.oa.edu.ua/2010/impresionistychnyj-pejzazh-ta-joho-rol-u-novelah-m-kotsyubynskoho/>
3. Імпресіонізм як напрям у мистецтві [Електронний ресурс]. URL: <http://estetica.etica.in.ua/impresionizm-yak-napryam-u-mistetstvi/>
4. Лахманюк А. Імпресіоніст в експресіоністичному світі: стилістичний парадокс М. Коцюбинського // Волинь філологічна: текст і контекст. 2017. С. 94-101.
5. Миропольська Н. Є., Белкіна Є. В., Масол Л. М., Оніщенко О. І. Художня культура світу. Європейський культурний регіон. К.: Вища школа, 2007. 191 с.

Клімова Катерина-Алісія Віталіївна
магістрантка кафедри образотворчого мистецтва
Полтавський національний педагогічний
університет імені В. Г. Короленка

ПОРТРЕТ І ЙОГО МІСЦЕ У ТВОРЧОСТІ **ПОЛТАВСЬКОГО ХУДОЖНИКА МИКОЛИ ПІДГОРНОГО**

На думку мистецтвознавців, дослідників образотворчого мистецтва протягом століть художники різних епох з великою зацікавленістю зверталися до образу людини. Через ці образи вони висловлювали свої роздуми про людське життя. Майстри різних поколінь втілювали в зображення людей свої уявлення про кращі риси людської натури — щирість, довірливість, духовну чистоту, допитливе пізнання світу, прагнення до доброти та краси.

Як відомо, найважливіший критерій портретності – схожість зображення з оригіналом. Але вона досягається не тільки вірним відображенням зовнішності тієї чи іншої особи, але й розкриттям її духовної суті, діалектичною єдністю індивідуальних і типових рис, які відтворюють епоху, соціальне середовище, національність тощо. Зображення на портреті називається моделлю або портретованим. Для художника важливо не тільки передати зовнішню схожість, але і зазирнути у внутрішній світ, душу своєї моделі, показати особливості характеру, переживання, емоційний стан [1; 5].

Визначальне місце портрет займає у творчості Заслуженого художника України, полтавця Миколи Підгорного. На думку мистецтвознавців, у цьому жанрі митець досяг вершин справжньої майстерності. Багато полтавців стали його моделями. У живописі та графіці увічнені полтавські митці, журналісти, письменники й поети, викладачі й лікарі, чиновники й бізнесмени – здебільшого представники полтавської інтелігенції, досить широкого кола спілкування митця, його справжніх друзів [3; 7].

Вагоме місце в творчому доробку художника посідає й історичний портрет. Митець виконав галерею портретів великих діячів минулого і теперішнього часу, проявляється чітка аналітична побудова композиції, своєрідне трактування образу через продуману постановку моделей, їх жестів,

характерною мімікою обличчя [2; 7; 8]. Важливими в портреті є всі деталі — поза моделі, одяг, оточення, аксесуари. Саме вони допомагають художнику показати суспільний стан портретованого і додати відчуття історичного часу.

Безперечним шедевром у цьому жанрі є портрет гетьмана України Івана Мазепи авторства Миколи Підгорного. На думку мистецтвознавця О. Курчакової, в ньому художник вдало поєднав сучасні засоби живопису, якими він володіє, з елементами парсунного портрету. Вольове обличчя, його жорстокі риси, проникливий погляд, абсолютна достовірність історичного костюму та атрибутів гетьманської влади створюють образ справжнього патріота України, гетьмана, який поклав своє життя за ідею створення незалежної держави [7].

Слід відзначити серію портретів самих художників, в яких, за словами самого Миколи Підгорного, йому було цікаво передати зовнішність, розкриваючи через неї характер людини. Художник спеціально не уніфікував розмір портретів, навіть «загнав» їх у різні рамки, аби підкреслити і цим, настільки це різні люди і настільки вони по-своєму цікаві. Серед портретів зображення великих – «Марк Шагал», «Пабло Пікассо», «Сальвадор Далі», «Василь Кандинський», «Каміль Піссарро». Також вагоме місце відведено зображенню полтавських художників («С. Рій», «В. Бабенко», «С. Гнойовий», «Г. Волков», «К. Болюх», «С. Григор'єв», «В. Бернацький», «А. Чернощоків», «Ю. Чвала», «П. Волик», «А. Сербутовський», «Д. Свешніков», «В. Безуглов», «О. Соболевський», «П. Гуменюк», «О. Перепелиця», «А. Лавренко») [2; 3; 7].

На сьогодні темою дослідження мистецтвознавців є серія графічних портретів видатних полтавців. Микола Підгорний створив образи людей, які стали легендами ХХ і ХХІ століття для Полтави – мистецтвознавці, музиканти, поети, актори, громадські діячі («К. Скалацький», «В. Ханко», «О. Курчакова», «Л. Сорокін», «М. Бойко», «В. Скакун», «Ю. Попов», «М. Шлафер», «М. Кульчинський», «І. Момот») [7].

Жіночий портрет осібно займає місце у творчому доробку художника. За допомогою засобів живопису Микола Підгорний передає захоплення жіночою

вродою, ніжністю, пристрастю («Н. Головка», «Н. Ляпаненко», «Грина», «Портрет доньки», «Портрет доньки Олени», «Є. Кузнецова») [2; 7].

Представником жанру портрету у сучасному культурному просторі України є полтавський художник Микола Підгорний. Творчість художника є прикладом професійної майстерності у даному жанрі і, на наш погляд, посідає важливе місце в історії і практиці образотворчого мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Велика ілюстрована енциклопедія історії мистецтв / пер. з англ. К. : Махаон-Україна, 2007. 512 с. : іл.
2. Віталій Скобельський. Живопис та графіка Миколи Підгорного / Життя міста // ІРТ. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [tps://www.visnyk.poltava.ua > news > pislia-nar...](https://www.visnyk.poltava.ua/news/pislia-nar...)
3. Інна Якобенко. «Persona grata»: Микола Підгорний - Persona grata. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://poltava.to > project](https://poltava.to/project).
4. Кізілова Г. Формула портрета. Портрет як жанр. Види портретів («Образотворче мистецтво», 6-й клас) / *Мистецтво в школі*. 2015. № 3. С. 18-21.
5. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / Под общ. ред. Г.Г.Обухова. М. : «Советский художник», 1959. 190 с.
6. Микола Підгорний: Альбом. П.: ТОВ «АСМІ», 2006. (Художники Полтавщини).
7. Микола Підгорний. Тематичний живопис. Портрет. Графіка. Пейзаж. Натюрморт: Альбом. Полтава: ТОВ «АСМІ», 2019. 212 с.
8. Микола Підгорний. Живопис. Графіка: Альбом. К. : Вид. дім «АДЕФ-Україна», 2014. 272 с., іл.
9. Лайсанова О. Портрет / *Мистецтво та освіта*. 2006. №1. С.36–37.

**Лаврук Ольга,
магістрантка кафедри
образотворчого
та декоративно-прикладного
мистецтва
Рівненський державний
гуманітарний університет**

ТЕМАТИКА БДЖІЛЬНИЦТВА У ДИЗАЙНІ МАРОК ПОСТРАДЯНСЬКИХ КРАЇН: ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ

Філателія – один з видів ужиткової графіки, який на сьогодні звужує рамки свого практичного застосування, подібно до того, як бджільництво, що стало одним з тематичних відгалужень графіки, знаходиться під загрозою зникнення. Тому важливо прослідкувати розвиток тематики бджільництва в художньому вирішенні поштових марок, зокрема на пострадянському просторі.

Найперші статті про поштові марки були опубліковані в газетах 1840 р. у Великобританії. Перший філателістичний журнал носив назву «Monthly Advertiser», пізніше «The Stamp Collector's Review and Monthly Advertiser». Останній друкувався у Ліверпулі з 15 грудня 1862 р. Едуардом Мурі.

Бджільництво на поштових марках має свою тривалу історію. Перші марки на цю тематику почала випускати Росія, на території якої (в Тамбовській губернії) у 1871 р. розпочато випуск марок земської пошти із зображеннями колодного вулика чи солом'яної сапетки із літаючими бджолами. Подібні зображення з'явилися також на марках земської пошти повітових міст Бердянська, Борисоглебська, Моршанська, Шацька, Осинська, а також Тамбова. На поштових марках зображені різноманітні види бджільництва: дике, бортове, колодне та рамкове. Іконографія не відзначалася різноманітністю – у центрі кожної поштової марки були зображені солом'яний вулик чи дуплянка, а вгорі – три бджоли. Здебільшого це були марки вартістю від 2 до 10 коп. Тобто і в Росії, і в СРСР, який був продовженням Російської імперії, випускалися марки, присвячені бджолярству. З 1922 до 1933 року в Москві видавався журнал «Радянський філателіст [1].

Перші поштові марки на тему бджільництва в колишньому Радянському Союзі почали тиражувати з 1961 р. (із зображенням бурого ведмеда на борті) [2]. З нагоди XXIII Міжнародного ентомологічного конгресу, що проходив в 1968 р. та 1971 р. в Москві, на поштових марках з'являється зображення бджоли в польоті. На початку 1989 р. в Москві випустили серію із чотирьох поштових марок, присвячених бджільництву, та здійснили їх спеціальне погашення.

В інших державах у цей період було випущено низку поштових марок, присвячених досліджуваній тематиці. Наприклад, в Іспанії у 1962 р. надрукували поштові марки з серії «Європа», символічно присвяченій «колективній» комасі, тобто, медоносній бджолі. Композиційним центром сюжетних ліній є малюнок бджоли на сотах [8]. Згодом тематику бджільництва продовжили в поліграфії Болгарії (1940 р., 1987 р.), де зображувалися бджоли з рослинами для запилення: липи, соняшнику, лаванди тощо. Поштовий блок з 4-х марок (27.07.2005 р.) Аїзербайджану відкриває перед нами різноманітні зображення життєдіяльності бджіл. Молдова, в свою чергу, випустила серію з 2 листів по 5 марок і купону 28.07.2018 р. подібної іконографії [3].

12 серпня 2016 р. «Белпочта» випустила в обіг барвистий поштовий блок «Бджільництво в Білорусії». Він присвячений культурі бджільництва Білорусі, яке бере свій початок ще в XIX столітті. Саме тоді в Могилевській губернії було створено землеробський інститут, в якому викладався курс бджільництва і функціонувала інститутська навчально-показова пасіка [6].

В незалежній Україні також випускалися серії марок з бджільницькою тематикою. Так, в першому стандартному випуску поштових марок в 1993 р., випускається марка із зображенням бджоли на цвіті вишні. 12 липня 2000 р. надрукували марку присвячену П.І. Прокоповичу [8]. 22 травня 2001 р. Українське державне підприємство «Укрпошта» випустило блок з 6 марок («Збір пилку», «Апітерапія», «Робоча бджола», «Бджолина матка», «Вулик», «Трутень») [7]. Філателістична продукція (блок «Бджільництво») показує зразки дикої природи України, яка збереглася в заповідниках і заказниках. На

Конгресі Апімондії 9 по 14 вересня 2007 р. у Мельбурні Україна здобула загалом 8 медалей та корону Медової королеви. Серед них золоту медаль Україна завоювала у номінації «Бджільницькі колекції» — за унікальну колекцію поштових марок пасічника з Луцька Миколи Іщука. Протягом багатьох років він назбирав чотири величезних альбоми. Колекція Андрія Любимова являє собою марки різноманітних держав із зображенням бджіл, а також марки, присвячені діяльності Міжнародної федерації об'єднань Апімондії. Гості та делегати 43-го Всесвітнього Конгресу Апімондії, який проходив у Києві 2013 р., першими змогли побачити приватну колекцію А. Любимова «Бджоли в історії» в повному об'ємі. Ця колекція була відзначена золотою медаллю в своїй номінації [5].

2009 р. на XXXXI Міжнародному конгресі Апімондії у французькому місті Монпельє громадські організації «Братство бджолярів України» та «Спілка пасічників України» у конкурентній боротьбі з іншими країнами-претендентами (Італією, Іспанією, Болгарією, Угорщиною, Туреччиною) вибороли право проведення конгресу 2013 р. в Україні. Отже, Київ приймав XXXXIII Міжнародний конгрес Апімондії, який став наймасштабнішою подією в історії світового бджільництва та третім, за розміром, міжнародним заходом в Україні — після Євробачення-2005 та Євро-2012. Вразила своїм масштабом наукова програма «За межі вулика: бджільництво та глобальні виклики», у якій взяли участь понад 1000 науковців із 85 країн. Через великий інтерес до неї довелося навіть прийняти рішення про збільшення кількості симпозіумів у семи наукових комісіях [9].

Щороку в Україні випускається журнал з філателії [4]. У 2018 р. на його сторінках можна було побачити красуню-бджолу. А випуск цього ж року комплекту поштової марки, погашеної спеціальним штемпелем, та конверта із зображенням бджоли на квітці вишні є великим дарунком як для колекціонерів, так і для пасічників України. Цей сувенір (поштова марка) нагадує колекціонерам і усім, хто пише і отримує листи, про працелюбство бджоли, яке протягом тисячолітньої історії стало своєрідним символом.

Таким чином можна стверджувати, що тематика бджільництва в дизайні марок залишається актуальною з 1840 р. і донині, акцентуючи сьогодні увагу на важливій екологічній проблемі пострадянських країн.

Список використаних джерел:

1. Журнал з філателії [Електроний ресурс]. – Режим доступу:
http://provizorii.ru/index.php/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB
2. Журнал для колекціонерів «Філателія» [Електроний ресурс]. Режим доступу:
<http://rusmarka.ru/page01/year/2015.aspx>
3. Бджоли [Електроний ресурс]. Режим доступу:
https://meshok.net/item/50983776_%D0%90%D0%97%D0%95%D0%A0%D0%91%D0%90%D0%99%D0%94%D0%96%D0%90%D0%9D_2005_%D0%A4%D0%90%D0%A3%D0%9D%D0%90_%D0%9F%D0%A7%D0%81%D0%9B%D0%AB_%D0%91%D0%9B%D0%9E%D0%9A_MNH?from_recommended=left_list_pop
4. Журнал «Філателія України» [Електроний ресурс]. Режим доступу:
<https://ukrposhta.ua/filateliya/zhurnal-filateliya-ukraini/>
5. Бджоли в історії: унікальна колекція [Електроний ресурс]. Режим доступу:
<https://www.apeworld.ru/1460537822.html>
6. Блок «Бджільництво в Білорусі» [Електроний ресурс]. Режим доступу:
<https://bomarka.com/pchl-derzhat-ne-v-kholodke-lezhat.-uzhe-v-obrashchenii-pochtovyuy-blok-pchelovodstvo-v-belarusi/>
7. Марки на всі часи [Електроний ресурс]. Режим доступу:
<https://peterstamps.ru/search/?searchword=%D0%BF%D1%87%D0%B5%D0%BB%D1%8B>
8. Колекції марок із зображенням бджіл [Електроний ресурс]. Режим доступу:
https://crafta.ua/collecting/?search_text=%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B8%20%D1%81%20%D0%BF%D1%87%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%B8
9. Світ відкриває медову Україну [Електроний ресурс]. Режим доступу:
<https://propozitsiya.com/ua/svit-vidkrivaie-medovu-ukrayinu>
10. Череднеченко В. Про філателію всім. К.: Смолоскип, 2015. 112 с.

МІСЦЕ ЖИВОПИСНОГО НАТЮРМОРТУ В ІНТЕР'ЄРІ

Дослідження про натюрморт як жанр живопису і його вплив на інтер'єр розглядалися в працях дослідників А. Зорко, В. Лучука, М. Матійчука та ін.

Натюрморт – зображення неживих предметів, зародився в XV-XVI століттях і на ранньому етапі виконував утилітарну функцію, наприклад, для маскуванню стулок шафи або стінний ніші. Широку популярність натюрморт отримав завдяки нідерландським художникам і з тих пір встиг проявити себе в багатьох живописних стилях [4]. Зображення квітів, фруктів, музичних інструментів, предметів інтер'єру – улюблені об'єкти для втілення на полотні.

Сьогодні для оформлення інтер'єрів представлено найрізноманітніші натюрморти, чи то реалістичні картини, що вражають майстерно виписаними деталями, чи імпресіоністичні полотна, що дивують барвистістю або сюжети кубізму, кубофутуризму [2; 3].

Що стосується розміщення, то різні за сюжетами і тематикою картини розташовують в різних частинах будинку. У будь-якому випадку зображення на картині для житла має нести заряд позитивної енергії, оскільки картини можуть впливати на емоційну атмосферу будинку. Інша справа, якщо картина для оформлення інтер'єрів готелю, робочого кабінету, розважального закладу та ін.

Інтер'єр різних кімнат вимагає і картини з різними сюжетами. Тематичні картини, як натюрморти з квітами, фруктами або музичними інструментами, написані Пабло Пікассо в стилі сюрреалізму, кубізму навряд чи впишуться в класичний, вікторіанський або бароковий дизайн. Декорувати такі інтер'єри прийнято репродукціями і полотнами, написаними в реалістичній мальовничій манері.

Доповнювати оформлення приміщення необхідно, виходячи з естетики стилю. Наприклад, для поп-арт дизайну гармонійним доповненням стануть

картини Енді Уорхола, а багато креативні інтер'єри знайдуть барвисте доповнення з натюрмортами Ван Гога, Моне, Пісарро.

Традиційно натюрморт поєднують з інтер'єром кухні. Для гармонійного поєднання всіх дизайнерських елементів приміщення, включаючи картини, меблі, килими – всі вони повинні підпорядковуватися єдиному стилю. Наприклад, живопис в сучасному стилі буде добре виглядати в хай-тек інтер'єрі. Також доречним буде використання таких творів живопису в кімнатах стилю модерн. Часто такі картини розміщують без рам.

У класичному інтер'єрі прийнято розміщувати живопис в класичній манері. Прикладом таких картин служить живопис XVII століття малих голландців і фламандців, а також мистецтво епохи рококо.

Картини художників повинні добре поєднуватися з дизайном приміщення, враховуючи колір і фактуру стін приміщення. Невдало підібрані картини приносять дискомфорт, замість гармонійного доповнення інтер'єру. Картини можуть групуватися за різними ознаками, такими як колірна гамма, розмір, оформлення рамок або ж одна картина доповнює іншу. Полотно і рамка повинні гармонійно поєднуватися один з одним по пропорціям і стилю.

Отже, величезну роль у гармонійному співвідношенні картини та приміщення відіграє стиль інтер'єру. Протягом багатьох століть саме мистецтво натюрморту має власну історію та власні традиції. Мистецтво натюрморту мало часи розквіту та часи занепаду. Натюрморт, з одного боку, зберігає традиції і живить розвиток жанру, з іншого – сучасні митці поєднують традиції із новітньою художньою стилістикою та виражальною мовою, яка поступово виходить на домінуючі позиції у розвитку жанру. Натюрморт – це особливий вид мистецтва, який буде захоплювати глядачів, та стане прекрасним доповненням до ретельно розробленого дизайну і слугуватиме стильним акцентом в будь-якому інтер'єрі.

Список використаних джерел:

1. Зорко А. Є. Натюрморт у класичному живописі та академічній художній освіті / *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2011. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2011_25_6.
2. Лучук В. «Розвиток натюрморту в контексті трансформації системи “людина – річ”» *Матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції «Стильова панорама українського мистецтва»* [Електронний ресурс] 2008. Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16968/62-Luchuk.pdf?sequence=1>.
3. Матійчук М. Живопис в інтер'єрі поліського житла XIX–XX століть / *Україна споконвічна*. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://etnoua.info/novyny/zhyvopys-v-interjeri-poliskoho-zhytla-xix-xx-st-myhajlo-matijchuk/>.
4. Натюрморт як жанр образотворчого мистецтва [Електронний ресурс]. Режим доступу: oipopp.ed-sp.net > [oipopp](http://oipopp.net) > [repository](http://oipopp.net/repository) > [dcr](http://oipopp.net/dcr).

**Давидюк Надія,
магістрантка кафедри
образотворчого
та декоративно-прикладного
мистецтва
Рівненський державний
гуманітарний університет**

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ БАТИКУ У КРАЇНАХ СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ

Батик – це техніка розпису тканини фарбами та резервом (воском). Результатом розпису тканини в такий спосіб часто непередбачуваний. Основним функціональним призначенням батику було створення особливої церемоніальної тканини, одоблення одягу багатих людей Древнього Сходу, пізніше і звичайні люди могли прикрашати свій одяг. На сьогоднішній день техніка батику широко використовується в Україні, вдосконалюється сучасними майстрами та стає доступнішою все більшій кількості людей, які цікавляться мистецтвом.

У пропонованій роботі ми розглядаємо функціональне призначення батика у країнах Стародавнього Сходу, оскільки саме Індонезія, о. Ява, Китай є батьківщиною цього традиційного мистецтва.

У деяких областях Центральної Яви і прилеглих до неї островах збереглася найдревніша форма резервування, якою користуються досі при створенні особливої церемоніальної тканини. Резервом тут служить спеціально приготована рисова паста, яку наносять за допомогою бамбукової палички. Тканину беруть тільки ручного прядіння, фарба готується з кореня рослини *Morinda citrifolia*, фарбування відбувається в декілька стадій і триває декілька днів. Після видалення пасти залишаються прості, в основному геометричні, рідше – фігурні зображення.

Батик – це не запозичення з Індії, а швидше вдосконалення давно знайомої індонезійцям техніки. Через безліч товарно-господарських записів відомо, що індійські набивні тканини були предметом активного експорту на Суматру і Яву в Середні віки. З прагнення відтворити візерунки, що сподобалися, виник прилад – тьянтинг (джаньтинг) – маленька мідна посудина, яка наповнюється розплавленим воском і може бути розігріта на вогні, якщо віск починає застигати. Посудина забезпечена тонкою заломленою трубкою, з якої витікає тонка цівка воску, і саме це пристосування дозволяє нанести тонкі штрихи, лінії і точки, що становлять складний візерунок – характерну особливість індонезійського батика. А малювання від руки перетворює просте фарбування тканини, таке необхідне в повсякденному житті, у високорозвинене мистецтво [2].

Передумовою для розвитку художнього оздоблення тканини послужила особливо тонка гладка бавовна, що привозилася знову ж з Індії. Цей дорогий матеріал могли собі дозволити тільки жінки багатих міст побережжя і жителі кротонів – князівських будинків патріархальної Яви.

З тисячі різних орнаментів, що передавалися з покоління в покоління, деякі були в кінці XIII ст. заборонені до використання для звичайних людей, і носити їх дозволялося тільки членам князівської сім'ї і особам, наближеним до

султана. Це були, передусім, традиційні ритуальні, символічні орнаменти. До таких орнаментів відносилися, наприклад, зображення міфічного птаха з розкритим перетинковим хвостом, схематичне зображення старовинного меча, спіральна смуга, язичок полум'я, спіраль, штрихи, що нагадують дощик, мотив зображення священної гори на білому фоні, тощо.

Батик завоював особливу популярність на о. Ява, де фахівці в цій справі досягли небувалих висот майстерності. Одяг тканин з візерунками, виконаними в техніці батика, спочатку носили лише аристократи. Свій вільний час вони присвячували розпису тканин. Поступово до цієї тонкої і дуже працемісткої роботи стали підключати і слуг. На о. Ява традиційні орнаменти і техніка їх нанесення передавалася з покоління в покоління, причому в кожній сім'ї вони називалися по-різному. Наприклад, чеплокан (з візерунками, що повторюються) або кавунг (з круговими елементами). Візерунки розпису належали кожній родині і ретельно охоронялися. За малюнком на одязі можна було визначити приналежність людини до касті, її суспільне становище і родинні зв'язки. Сюжети для розпису, від абстрактних малюнків до складних орнаментів, використовувалися для прикраси одягу; багатофігурні жанрові або релігійні композиції – для житла і храмів.

Символічне значення батика не лише у формі візерунків, а й у традиційних синьо-коричневих кольорах, які передають особливості національного колориту. Індонезійський класичний батик скупий у своєму кольорі: у гамі були присутні кольори слонової кістки, всі відтінки коричневого і найяскравіша фарба – індиго. Рецепти виготовлення синьої фарби були важливою таємницею кожної сім'ї майстрів.

Відомий дослідник Індонезії Г.П. Рофайер вважає, що батик паралельно розвивався і в Індії і на о. Ява. Яванці, щоб відтворити візерунки індійських майстрів у власній техніці, придумали маленький мідний посуд з тонкою загнутою трубкою – чантингом. Посудина наповнювалася розплавленим воском, і в міру застигання його розігрівали знову. Цей винахід дозволив наносити на тканину тонкі лінії, штрихи і точки, які спільно утворювали

складний візерунок – характерну особливість індонезійського батику. Ще одним поштовхом до розвитку батику була поява тонкої рівної бавовни, що привозилася із Індії. Такий матеріал коштував дорого і доступ до нього мали лише багаті люди.

Батик в давнину був розповсюджений не тільки в Індонезії, а й в Індії, де цей спосіб оздоблення тканини носив назву «бандхана» і «лахерія».

Відомо, що розпис на тканині існував також у Китаї, вже в пізні роки епохи правління династії Цинь (221 р. до н.е. – 206 р. до н.е.) і ранні роки епохи правління династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р.). Широке розповсюдження китайський батик отримав в епоху правління династії Тан (618-907 рр.). Він став одним з китайських товарів, які доставлялися по Великому шовковому шляху в Європу і інші райони світу [3]. У Китаї батик використовували, щоб прикрашати одяг та домашній текстиль. Нині й тут залишилося не багато майстрів з виготовлення батику, серед них більшість належить до етнічних груп, які мають назви Чжуан і Мяо. Чжуан і Мяо виробляють батик не тільки для своїх потреб, але й роблять речі з батику на продаж. Туристи, які відвідують ці етнічні райони, можуть побачити тут предмети домашнього вжитку: штори, подушки, скатертини, декоративні тканини для вивішування на стіну, а також особисті речі (дамські сумочки, ляльки і одяг).

Таким чином, упродовж тривалого розвитку мистецтва розпису тканин відбирались і відшліфовувались візерунки, головним орнаментальним мотивом яких стали квіти і листя. Для кожної рослини знаходилась певна декоративна характеристика. Промальовка і колорування візерунка проводилось так, щоб орнамент зливався з тією чи іншою тканиною. Різноманітність малюнків була надзвичайною. В силу історичних обставин розвиток мистецтва розпису тканин йшов своїм шляхом, поступово удосконалюючи технічні і художні прийоми різноманітних способів розпису.

На теперішній час функціональне призначення батику полягає не тільки в одязі а й у декоративному оздобленні інтер'єрів. Панно, виконані в техніці

батик, прикрашають приватні будинки, театри, будинки культури, школи, університети та інші заклади.

Список використаних джерел:

1. Касьян Т. К. Художній розпис тканини в техніці «батик» в історичному, технологічному та творчому аспектах / *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архітектура*. 2008. № 11. С. 63-67.
2. Малиніна А. Основи розпису тканини. Батик: навч.-метод. посіб. Х.: Скорпіон, 2005. 31 с.
3. Резніченко М. І., Ковальчук Т. П., Богайчук Л.Р. та ін. Основи вжиткової творчості і методика викладання: Навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2011. 224 с.

Усик Олена

магістрантка кафедри культурології та музеєзнавства

Рівненський державний гуманітарний університет

НАРОДНИЙ ОДЯГ У СИСТЕМІ ЦІННОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Український народний одяг – унікальне поліфункціональне явище національної культури. В ньому переданий віковий досвід життя людей, їх практично-доцільна виробнича творча діяльність відповідно до умов життя в певному природньому середовищі, історичному часі, до віку, статі, соціального походження, світогляду, вірувань, звичаїв, обрядів, естетично-мистецьких поглядів, уподобань. В одязі український народ відобразив свою самобутність, ментальність, творчий потенціал, глибинність національної життєстверженості – артикулює Р. В. Захарчук-Чугай у праці «Українське народне декоративне мистецтво» [4]. За допомогою компонентів народного вбрання український народ ідентифікує себе з духовною культурою держави.

Із глибокої давнини і до сьогодні народне традиційне вбрання народу є втіленням духовних та матеріальних потреб людини, виконує важливі побутові, обрядові, культурні та соціальні функції. Культура вбрання, її рівень, емоційна навантаженість, які формувались на протязі всієї історії, демонструють

духовний світ, виховують світосприйняття та психологію народу. Безперечно, що народний одяг – високохудожнє явище, яке посідає почесне місце не тільки в національній та загальнослов'янській, а й у загальноєвропейській та світовій культурах [8, 25].

Народне вбрання, як один із найважливіших каналів міжпоколінної етнокультурної комунікації, бере участь у системі традиційної обрядовості і звичаїв. Від самого народження людини на світ і до відходу її у вічність вбрання у культурі повсякдення виконувало важливу світоглядну і нормативну функцію. Так, першу одяганку обов'язково виготовляла і оздоблювала мама, яка кодувала у народному строї компоненти захисту та щастя дитини. Моральні норми життя також вимагали особливих підходів до пошиття одягу, зокрема, для дівчат додільні сорочки оздоблювалися вишивкою (хрестиком) – це був усталений закон захисту дівочої чистоти і цнотливості. А надягання весільного вбрання не лише на таїнство вінчання, а й для відходу в потойбічний світ символізувало той факт, що цей одяг повсякчас був ритуальним і ніколи не передавався у спадок. Також традиційне вбрання надягали на тіло із промовлянням особливих молитов: люди вірили, що саме так можна убезпечити себе від нечистої сили, її демонічного впливу. Варто зауважити, що нині більшість дослідників української минувшини відмовляються від вживання застарілого терміну «український костюм». Цей синтетичний термін, на думку М. Токар, Г. Стельмащук та ін. науковців, штучно нав'язаний з радянською ідеологічною машиною. Дослідники радше тяжіють до використання термінів «український стрій», «українське вбрання», «український одяг». Адже українське народне вбрання упродовж століть і до нині зберегло локальну специфіку, в які відобразилися традиційні світоглядні засади і художня гармонія того чи іншого етнорегіону. Тому вираження етнорегіонального розмаїття в одязі українців є особливим ідентифікатором приналежності до культури народу, на теренах якого ця етнографічна мозаїка презентує глибину традиційної спадщини міжпоколінних зв'язків та їх пошанування в комунікативному просторі держави.

Географічне розташування території створило умови формування на нашій землі ранніх центрів культури, котрі були у постійному контакті з цивілізаціями Давнього Світу, з народами Сходу, Візантією, Західної Європи. Перші сухопутні та водні торговельні шляхи, що пролягали по території України, забезпечували обмін товарами з південними, північними, східними та західними європейськими країнами і з народами Сходу, таким чином формувалася контакт між країнами.

Найдавніші риси в народному українському вбранні зберігаються на тих територіях, де були ранні праслов'янські поселення сіверян, древлян, полян та інших племен, на базі яких сформувались перші давньоруські князівства. Це землі Подніпров'я (Сіверщина, Київщина, Переяславщина), Подністров'я (Покуття, Буковина), Полісся, а також Галицько-Волинські землі. З часом на етапах історичного розвитку виявлялись локальні характеристики та виникали нові центри української культури. Цей процес виразно відбився і на традиційному народному вбранні.

Зберігаючи давні місцеві традиції і перебуваючи у постійному процесі розвитку, народний традиційний одяг українців запозичав надбання більш пізніх епох. Ми можемо побачити вплив різних стилів на високохудожніх комплексах українського вбрання кінця XIX – поч. XX ст. Конкретні елементи народного одягу українців, який дійшов до сьогодення – його колористика, характер орнаментики, окремі компоненти вбрання, – зберігають у собі сліди впливу і найдавніших цивілізацій, і головних центрів культури Східної Європи, що формувались на території України. Поряд зі збереженням давніх локальних рис простежуються і пізніші нашарування, які пов'язані з історичною долею багатьох регіонів України, а також з переходом від феодальних до капіталістичних відносин.

Українське народне вбрання, яке зберігається переважно в музеях і в бабусиних скринях – це самотутнє і різностороннє явище, яке відображає історичні функції культури. Різні ознаки в одязі формувались протягом

тривалої історії українського народу в різних соціально-економічних, природо-кліматичних та етнокультурних умовах.

Аналізуючи історичну ретроспективу народного вбрання українців, ми дослідили, що цей компонент культури не є сталою константою, він також зазнає змін. З плином часу відбувається його трансформація: духовна складова нівелюється і применшується, а на передній план виносяться зовнішні матеріальні складники.

Зовнішня досконалість і практичність народного вбрання досягалась за допомогою використання різноманітних матеріалів, виготовлених у домашніх умовах, а також і купованих (імпортних або місцевого виробництва), завдяки простоті і відпрацюванню конструкцій та форм, багатству видів, техніці виготовлення, розмаїтості композицій нашивних і традиційних прикрас та оздоб, гармонійності конструктивних, технологічних і художніх прийомів.

Головною і суттєвою особливістю українського традиційного вбрання була його комплексність. Основними елементами, що складали комплекс одягу, були натільний, поясний, стеговий, нагрудний і верхній одяг. Важливу роль у комплексі грали головні убори, пояс, прикраси, взуття. Всі компоненти виконували своє функціональне призначення, відрізнялися матеріалом, орнаментом, колористикою, конструкцією, оздобленням та передусім способом одягання.

Деталі комплексу вбрання змінювались в залежності від певних побутових ситуацій, особливостей праці, звичаїв, обрядів, сезону. У найбільш урочистих ситуаціях (наприклад, весіллі) одягався весь комплекс, відіграючи роль важливого соціального показника, підтверджуючи майновий і сімейний стан, вік людини, її національну приналежність і регіональні особливості. Унікальною мальовничістю вирізнявся одяг у дівчат і молодих жінок, на пошиття якого витрачалось багато зусиль, коштів і навичок.

У процесі розвитку суспільства, залежно від зростаючих потреб людини, змінювались і вимоги до одягу. Вбрання повсякчас виступало і виступає аксіологічною частиною культури. Його функції з часом набували дедалі

більшої складності, багатогранності [9, 26]. Як от приміром, захисна. Вона мале не лише практичне значення. Йдеться про світогляд первісної людини, в її свідомості у боротьбі з незрозумілими силами природи, одяг захищав від явищ навколишнього середовища, а також від злих духів, вроків, допомагаючи у боротьбі за своє життя. Вбрання слугувало певними оберегами, талісманами, магічними блокадами. Воно переходило з покоління в покоління, набувало традиційних рис і втрачало первинне навантаження. Неспроможна пояснити явища навколишнього середовища, людина часто наділяла певні компоненти свого побуту обереговими властивостями, які виконували захисні властивості, пов'язані з неприродним відбиттям у свідомості уявлень про себе і світ. Особливо стійкою ця функція проявила себе в одязі тому, що він безперечно пов'язаний із тілом людини, яке з позиції психології народу – носій та провідник магічної сили. Талісманна, магічна властивість простежується в народному традиційному вбранні на протязі всієї історії

Особливі магічні функції, які мають давнє загальнослов'янське коріння, надавалися найголовнішому елементу в комплексі – сорочці, яка одягалась безпосередньо на тіло. Її наділяли лікувальними властивостями. Людина вірила, що через сорочку можна успадкувати як здоров'я, так і хвороби. Сорочкою обгортали немовлят, по-особливому сорочку вишивали на смерть, на весілля, подоланню своєї сорочки мати витирала обличчя своїй дитині від пристриту. Сміслові навантаження сорочки втілені як в суспільних, так і в сімейних традиціях. Наприклад, навесні жінки у білих сорочках виходили і прокладали на полі першу борозну. Так вони благословляли і землю, щоб та принесла добрий урожай.

На початковому етапі розвитку суспільства виокремлюється і естетичний показник щодо вбрання. Прикрашаючи одяг, люди насамперед відображали свій несвідомий потяг до краси. З часом прикраси трансформувалися на невід'ємний атрибут вбрання, відбиваючи особливі художньо-естетичні вподобання народу. Естетична функція віддзеркалювала спосіб життя, ставлення людини до її оточення і світу.

Звертаючи увагу на естетичні показники, то маємо на увазі дотримання певних законів композиції, які вимагають гармонійного поєднання таких компонентів, як матеріал, колорит, форма та різні види оздоблення вбрання. Композиційна довершеність особливо колоритно відображається у традиційному одязі, який виокремлює народні смаки, художнє сприйняття явищ природи, наповнене багатовіковим досвідом. Прикладом довершених композицій можуть бути комплекси народного традиційного одягу різних етнографічних регіонів України.

Широко відомо, що в X ст. на базі консолідації розрізнених слов'янських племен (волинян, в'ятичів, полян, сіверян) на території Східної Європи утворюється могутня держава – Київська Русь. Хоч про одяг цих племен говорити тяжко, але за аналогією з іншими видами матеріальної культури, зразки якої знаходимо в археологічних та історичних джерелах, можна гіпотетично припустити, що він суттєво різнився. У процесі утворення давньоруської етнічної спільноти відбувається виникнення багатьох явищ культури. На основі вбрання племен давніх слов'ян Східної Європи утворювався і давньоруський одяг, значно не схожий на одіж сусідніх народів. У Київській Русі та державах-спадкоємцях, що утворилися на її землях, одіж боярства, а пізніше і дворянства різнився матеріальною перевагою. Найбільше використовували привізні дорогі тканини, прикрашалось вбрання коштовним камінням та іншими оздобами. Їх кількість показувала багатство та знатність персони.

Зародження Запорозької Січі, важкі політичні умови, в яких опинилась територія України в XVI – XVIII ст., зв'язок із сусідніми країнами зумовили посилення місцевих культурних рис. Характерними особливостями відрізнявся одяг різних соціальних верств населення – козацтва, міщанства, духовенства, селянства тощо. Стильові риси західноєвропейських художніх течій, які панували в той час – ренесансу, а з часом і бароко, – просочуються у художню культуру України, набуваючи локальної інтерпретації і в убранні.

З часом, з утворенням націй, які формуються із зародженням і розвитком капіталістичних відносин, ускладнюється народна специфіка вбрання. Воно наповнюється національними ознаками. Риси такої етнічної спільності, як нація, що утворилась в певних умовах еволюції етносу, проявляють значну стійкість відносно пізніших впливів і нашарувань, які в свою чергу відображаються на розвиткові традиційного вбрання. У окремих етнічних спільнотах в одязі відображаються особливі регіональні і локальні ознаки. Таким чином народне вбрання стає відмінним штампом населення однієї місцевості від іншої. Варто зазначити, що регіональна функція інколи поєднується з національною.

Архаїчні ознаки народного вбрання, що пов'язані з культурою стародавніх етнічних общин, на фундаменті яких відбувалося формування культури даного етносу, з часом все більше стираються в процесі еволюції та консолідації народності і нації. Окремі ж архаїчні елементи довго тримаються в одязі: так створюється великий комплекс народного традиційного вбрання.

На формування і розвиток етнічної функції одягу, її регіональну специфіку впливають і етнокультурні взаємозв'язки між різними народами – від найдавніших часів до сьогодення. Вони лаконічно розповідають про етнічну історію цих народів. Попри спільність багатьох елементів українського національного костюма (за кроєм, способом носіння, характером оздоблення), локальні різновиди його зберігають яскраву своєрідність в одних випадках, утримуючи в собі найархаїчніші племінні ознаки, в інших – видозмінені риси, що з'явилися в процесі етнокультурного взаємообміну з сусідніми етнічними групами або народами [8, 28].

У період соціально-економічної революції суспільства, із виникненням класів, які сприяють соціальній стратифікації населення, з розвитком приватної власності з'являється соціально-економічна функція одягу. Таким чином вбрання стає ознакою майнового розмежування (поділ на бідних і багатих), себто вказує на стану приналежність. Аналізуючи перші етапи розвитку людського суспільства, бачимо, що з виникненням майнової класової

нерівності спостерігається і різка соціально-економічна диференціація одягу, що особливо гостро відображається на його кількісних та якісних показниках. Деякі класи за допомогою вбрання титулювали своє привілейоване становище. У феодальному суспільстві Західної Європи, найбільш в період середньовіччя, регламентація одягу навіть була контролювалася законодавством. Наприклад, ряд законів забороняв дворянам носити шовкові пояси або оксамитовий одяг червоного кольору. Суворій регламентації піддавалась і довжина носків у взутті. Часто встановлювалась певна кількість предметів, які дозволялися носити тому чи іншому стану, або ж конструкції чи форма костюма безпосередньо підкреслювала майнове становище людини. Окрім певних правил, закріплених законодавством, на вбранні віддзеркалювався і економічний, і матеріальний стан суспільства. В Україні пануючі класи (козацька старшина, дворянство, феодально-поміщицька знать) повсякчас виокремлювались своїм одягом серед суспільства, підкреслюючи, таким чином, власну матеріальну перевагу. Народне вбрання, яке не могло конкурувати з пишнотою одягу панівних класів, відтворювало народну винахідливість та майстерність. Вбрання відображало поділ селян на певні соціальні групи (колишні поміщицькі, державні і т.д.). Такий поділ був чітко сформований у дореформений час (1861 р.), але зберігавсь і надалі. Умови життя селян різної стратифікації безумовно відбивались на їх одязі. Відмінність не лише в якості тканини для пошиття та у виді одягу (наприклад, киреї, свити – у бідних, бурнуси – у багатих), але й на їх кількості. Заможні козаки мали по 5-6 і навіть більше кожухів, а бідний селянин не мав жодного або ж був один латаний-перелатаний і той на цілу родину.

Дане розшарування ще більше ускладнилося в пореформений період. На той час Україна була на шляху капіталістичного способу виробництва, який мав великий вплив на економічні і соціальні умови життя, збільшивши межу між різними класами суспільства. Висхідний розвиток та концентрація промислової ланки, збільшення кустарних промислових центрів призвело до зростання населення міст, приміських та промислових центрів. У колі селянства також

здійснюється процес корінного руйнування старого патріархального селянства та утворення нових типів сільського населення.

Строкато змінюється на даний період і побут населення міст. З'являються культурний попит в новому виді робітників – ремісників. В одязі селянина також спостерігаються конкретні зміни, що пов'язані із посиленням впливом культури міста та появою в селі товарів промислового виробництва. Але в подальшому, дані зміни в одязі селян відбуваються не так швидко адже продовжується функціонування давніх патріархальних традицій. Поряд із збереженням традиційних форм у селянському вбранні спостерігаються риси міщанського одягу: зміни в крої, нові види одягу, орнаментация, спосіб носіння.

Говорячи про одяг, варто сказати, що на протязі всієї історії його розвитку відбилися і статево-вікові особливості людини. Статево-вікова функція вбрання була пов'язана не лише з фізіологічною будовою людини, а й із особливостями діяльності різних за віком та статтю людей і відповідно їх соціального становища в суспільстві. Наприклад, штани чоловіка – досить пізні явище, яке своїм походженням, крім різних інших причин, пов'язане із верховою їздою, зокрема із введенням кінноти у військову справу, а також із поширенням орного способу обробітку землі. А такий компонент жіночого народного вбрання як запаска, фартух, свідчить про причетність до господарської справи.

Статево-вікові особливості вбрання невід'ємно пов'язані і з народною етикою. Закони етики, які формувалися, змінювалися в процесі розвитку людського суспільства, відбивали норми взаємовідносин між людьми. Особливості етики окремого народу, держави мали свою національну самобутність, це було пов'язане з індивідуальним шляхом розвитку. Особливості звичаїв підкреслювали традиції даного етносу. У певний історичний період різні класи даного суспільства часом мали різні етнічні уявлення, які дуже яскраво відбивалися в одязі. Наприклад, для української жінки-селянки навіть на початку ХХ ст. було великим гріхом ходити

простоволосою, без очіпка. Хоча, скажімо, для різних груп міського населення на той час це було анархізмом.

Зв'язок функцій костюма і емоційного ставлення народу до вбрання обґрунтовує його приналежність до конкретного етносу [11]. Залежно від конкретного призначення одягу акцент робиться на одну або декілька функцій, а інші, відповідно, стають другорядними. У святковому одязі головною є естетична функція, а інші відходять на другий план. Вбрання, що одягалось на великі релігійні свята, а також весільне, смертне, носить обрядову функцію. Виникнення нової функції або зникнення старої призводить до змін функціональної структури. Такі зміни можуть бути різними – або послаблення однієї з функцій призводить до послаблення всіх інших функцій, що входять у дану структуру, або із послабленням однієї функції збільшується інтенсивність іншої функції. В обох випадках змінюється структура (29). Особливо точно відображається позбавлення, а в певних випадках і відмирання ряду функцій вбрання (обрядової, релігійної, локальної і т. д.) наприкінці XIX – в першій половині XX т. у результаті з різкими змінами у побуті і світогляді суспільства. Це обумовлено бурхливими історичними умовами. Зміни спричиняли і народження нових функцій і обумовили докорінну зміну структури функцій та їх емоційного забарвлення в одязі цього періоду [10]. Якщо магічна та обрядова функції вбрання в кінці XIX – поч. XX ст. переважно втрачають своє значення, пов'язане з первісним уявленням, то естетична, переживши певні зміни, і до сьогодні успішно утверджує себе, що й робить одяг важливим компонентом у складі декоративно-прикладного мистецтва та загалом в культурі.

Отже, народне вбрання українців – джерело духовної та матеріальної культури. Воно співвідноситься із звичаями, обрядами, віруваннями і є втіленням естетичного ідеалу народної етики, національного характеру. Одіж одна із важливих умов життєдіяльності людини і впродовж свого розвитку виконує етнічну, захисну, соціально-економічну, статево-вікову, етичну та інші функції. Той факт, що одяг наділений функціями, вже свідчить про те, що це не лише формальна одиниця, а масштабний пласт культури. Адже одяг це

цінність, яка в культурі висувається на передній план. Національні особливості культури того чи іншого етносу найдовше зберігаються саме в народній культурі і безумовно в традиційному одязі. Він має важливе значення для сьогодення. Накопичення досвіду і знань в цій сфері допомагає наповнити певні духовні проміжки, які утворились внаслідок тривалого відчуження від національних цінностей.

Список використаних джерел

1. Васіна З. О. Український літопис вбрання. Том 1. 11000 років до н. е. – XIII ст. н. е. Київ : Мистецтво. 2003. 448 с.
2. Васіна З. О. Український літопис вбрання. Том 2. XIII – поч. XX ст. Київ : Мистецтво. 2006. 407 с.
3. Вовк Хведір. Студії української етнографії та антропології. Київ. 1995.
4. Захарчук-Чугай Р. В. Українське народне декоративне мистецтво: навчальний посібник. Київ : Знання, 2012. 342 с.
5. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. – Т. 2 : Полісся. Карпати. Київ : БалтіяДрук, 2009. 160 с.
6. Матейко К. І. Український народний одяг : етнографічний слов. Київ : Наук. думка, 1996. 196 с.
7. Матейко К. І. Український народний одяг. Київ : Наук. думка, 1977. 214 с.
8. Ніколаєва Т. О. Історія українського костюма. Київ : Либідь, 1996. 176 с.
9. Ніколаєва Т. О. Український костюм. Надія на ренесанс.
10. Стельмащук Г. Г. Давнє вбрання на Волині: етнографічно-мистецтвознавче дослідження : монографія. Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. 280 с.
11. Стельмащук Г. Г., М. С. Білан Український стрій. Львів : Априорі, 2011. 312 с.

**Карповець Віта,
магістрантка кафедри образотворчого та
декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державно-гуманітарний
університет**

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

В українському культурному просторі на долю вітчизняного митця у будь який історичний період випадали неабиякі випробування. Його шлях був завжди тернистим. Українська література протягом століть виконувала надважливу місію духовного авангарду нації, виступала як потужний засіб вираження ціннісних орієнтацій, ментальних основ українців, здатний водночас на оновлення та відгук на виклики історико-культурних епох. Саме такою є творчість видатної української поетеси Ліни Василівни Костенко.

Сьогодні не можливо уявити українську культуру без творчості неповторної та дивовижної мисткині, яка зосередила у слові духовну міць і велич свого народу. Своїми творами вона закликає людину замислитися над сенсом свого життя, усвідомити себе частинкою української нації, акцентує увагу на тому, що ніколи не треба забувати про найвищі духовні цінності – відданість, красу, вірність, людяність. Творчість поетеси сповнена зв'язками з різними культурами та епохами, асоціаціями та паралелями, що спрямовує її поезію вглиб віків і в світовий контекст, водночас надає неповторності та сучасності, її поетичний голос має лише їй одній притаманний тембр та інтонації, у яких не знайдеш і натяку на фальш, штучність, солодкавість чи позу [1].

Художні інтерпретації творчості Ліни Костенко знаходять активний відбиток у різних напрямках сучасного українського мистецтва.

Зокрема, це яскраво прочитується в музиці. Так Ольга Богомолець та Ігор Жук за мотивами фільму В. Івченка «Лісова пісня» виконали пісню «Що в нас було?..» на слова Ліни Костенко. Творчості Ліни Костенко присвячені фестивалі, зокрема на Херсонщині 22.03.2016 р. був проведений II-ий фестиваль виконавської

майстерності «Поетичний камертон Ліни Костенко: патріотичні лейтмотиви» [4]. Її вірші декламували видатні українські артисти – Ніна Матвієнко, Богдан Ступка, Ольга Сумська та ін.

У декоративному мистецтві Рівного художця Довженко Леся створила гобелен-триптих «Світлі образи» (Маруся Чурай, Роксолана, Гальшка Гулевичівна) 1988 р. [2, с. 239]. Інша авторка з Рівного – Олена Сморгіна розкрила власні почуття від улюблених поезій у панно «Балада осені» (батик, 2008 р.).

Творчості Л. Костенко присвячені наукові роботи, так, наприклад, Криловець Наталія 2012 року захистила дисертацію «Філософська поезія Ліни Костенко» (Одеський національний університет ім. І. Мечникова) [3].

Мультимедійні масові заходи також зверталися за натхненням до творчості поетки, так 01.03.2019 у Києві презентували мультимедійне шоу на основі поезії Ліни Костенко (галерея мистецтв «Лавра»). Можна назвати також мультимедійний художній проект «Live must go on» (digital група «Skilz», художниця Лілія Студницька).

На сцені Національного театру оперети (режисер Сергій Павлюк) знайшов своє втілення один з найвідоміших творів Ліни Костенко – «Маруся Чурай». Харківський Театр "P.S." випустив дві вистави за творами Ліни Костенко: «Горохове плем'я» (поетична вистава за поезіями Ліни Костенко і Олени Теліги) та «Циганська Муза» (драматична поема). Прем'єра останньої відбулася 15 березня 2010 року.

Поезія Ліни Костенко – культурний феномен світового масштабу, унікальна українська перлина. Її творчий доробок, який багато в чому визначає сучасний образ України у світовому художньому просторі, залишає слід у душах та свідомості людей, які з ним ознайомилися, та стає джерелом натхнення для народження нових художніх образів.

Список використаних джерел:

1. Українки в історії [за ред. В. К. Борисенко]. К.: Либідь, 2004. 328 с.

2. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст. 200 імен. К.: Атлант, 2002. 507 с.
3. Криловець Н. Філософська поезія Ліни Костенко [Електронний ресурс]. URL: [http:// eprints. oa. edu. ua](http://eprints.oa.edu.ua)
4. На Херсонщині завершився 2-й фестиваль, присвячений творчості Ліни Костенко [Електронний ресурс]. URL: [http: // khoda. gov. ua](http://khoda.gov.ua)

**Гарилюк Васирина,
магістрантка кафедри образотворчого та
декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет**

ФІЛОСОФІЯ БУТТЯ ТА ЇЇ ХУДОЖНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Нині цивілізований світ переживає процес тотальної глобалізації, грубого і безцеремонного змішування регіональних та національних культур задля ідеї їх уніфікації та нівелювання на догоду окремим націям чи імперіям. У результаті – щезають осередки унікальних культур. Саме тому актуальним є дослідження, спрямоване на висвітлення надбань вітчизняного народного мистецтва, оскільки на тлі історичних подій в Україні етномистецька традиція виступає саме тим чинником, що зберігає національні засади. Наше дослідження спрямоване на розкриття теми буття як ідейної платформи українського декоративно-прикладного мистецтва.

Як філософська категорія, «буття» є однією із найзагальніших категорій: вона не виражається ні через жодну з інших, а лише зіставляється з категоріями «сущє», «сутність», «існування», «субстанція», «матерія», «природа», що є похідними від «буття» і представляють собою її різні сторони й аспекти. Отже, можна сказати, що через категорію «буття» у філософії вибудовується цілісна картина світу, яка визначається єдністю людини та інших форм існування

матеріальних предметів та духовних явищ. З одного боку, категорія «буття» зорієнтована на найбільш загальні характеристики існуючого, а з другого – її зміст досягається через дослідження окремих структур, проявів і форм усього суцього. Власне звідси, на нашу думку, життєвість художніх образів, яка притаманна українському декоративно-прикладному мистецтву [1].

Зацікавленість темою філософії буття в мистецьких інтерпретаціях можна пояснити потребою естетично-концептуального обґрунтування вирішення творчих задач в художньо-естетичній практиці з одного боку, а з іншого, даний інтерес пояснюється так званим постмодерністським поворотом, для якого категорія «буття» цікава, по-перше, як вища цінність, а, по-друге, він розглядає той бік філософії, в якому присутнє специфічне виявлення індивідуальної самоідентифікації, а сьогодні – це певна мова сучасного мистецтва. Отже, дослідження ідейних платформ, джерела, підґрунтя мистецтва дає можливість виявити специфіку творчих пошуків митців минулого та сучасності.

Щодо образно-художнього засвоєння світу, то треба звернути увагу на той факт, що це відбувається в процесі функціонування мистецтва, яке на кожному етапі свого розвитку трансформує вже використані інваріантні категорії, переводячи їх у певну мистецьку форму [3, с. 280-281]. Але головний сенс при цьому не втрачається. Так, скажімо, розвиток нашої свідомості має коріння у становленні свідомості давньослов'янського сприйняття філософії буття. Нестабільність сучасного соціального розвитку призводить до того, що на сьогодні тема буття актуалізується, передусім, як форму впливу, як вища цінність: архаїчні форми свідомості здатні достатньо просто поєднати модули соціального часу у єдину культурно-історичну традицію, тим самим пояснити людині мінливе вічним і заспокоїти її перспективою бажаного буття. Невипадково актуалізується соціальна проблематика: зацікавленість аналізом архаїчних форм, які зберігаються в свідомості, культурі і взагалі в діяльності людини, в тому числі мистецькій.

Категорія буття є цікавою у мистецькому аспекті. Саме тут вона виявляє власний зміст у багатоманітності емоційно збагачених образів. Любов до

пізнання, до природи, до світу і людини надихає і сьогодні художників на створення творів мистецтва, які висвітлюють можливість подолання повсякденності і плинності. Такі собі реконструкції теми буття здатні розкрити глибину свідомості митця, спонукати його до художньої творчості та креативну.

Одним із давніх сюжетів як світового, так і українського декоративно-прикладного мистецтва, де виразно прослідковується художнє осмислення та варіативність творчих інтерпретацій філософської категорії буття, є зображення Дерева життя, яке актуалізує міфологічні уявлення про життя у всій повноті його сенсів. Основна властивість життя – в здатності відтворювати саме себе в часі в дискретному вигляді, коли певним тимчасовим відрізкам відповідає послідовність поколінь. При цьому кожне окреме життя проходить чотири стадії: народження, зростання, деградацію, смерть. У міфологічних і релігійних системах особливо підкреслюється висхідна лінія життя: від народження до максимальної стадії росту – цвітіння і плодоношення. Найбільш наочний спосіб життя був знайдений в рослинному світі, точніше, серед дерев, особливо таких, чий термін життя значно перевищував терміни людського життя (дуб, явір, верба, модрина, кедр, сикомора тощо). У Дереві життя, в самій його серцевині, сховані життя і його вища мета – безсмертя. Сенс безсмертя, пов'язаного з Деревом життя, полягає в тому, що воно передається в часі та просторі, що воно мислиться як особлива життєва сила. Основна ідея Дерева життя пов'язана саме з життєвою силою, вічним життям, безсмертям, що зберігаються в ньому [2].

Дерево життя є універсальним та всепронизуючим символом серед багатьох різноманітних архетипів світогляду предків. Він живе у свідомості багатьох народів світу впродовж багатьох віків. Його образ зустрічається в Європі та на Близькому Сході ще від доби бронзи й побутує донині в середовищі традиційних культур Європи, Північної Америки, Африки, Австралії, Індії. В усіх культурах саме з Деревом життя пов'язуються космогонічні уявлення [2]. На нашу думку, розуміння світобудови та філософії

буття оформилося образом дерева. Десятки свідчень є тому, що і в українській культурі символ дерева функціонував як космогонічний образ.

Отже, дерево відшукало стежину до серця народів не тільки в традиційно-побутових ритуалах, але й у космогонічних уявленнях, містиці та світових релігіях, де Дерево Життя відображає широкий аспект реалій людського буття – від структури самого Всесвіту, родової спільноти (дерево роду) до суті людини як поля битви добра та зла (дерево добра і зла). До того ж, Дерево несе функцію зв'язку світів, неба та землі, людей та богів, матерії та духу, є своєрідною віссю всесвіту. Давня філософська традиція вбачала в цьому символі втілення найвищої мудрості, вище якої нема нічого, розглядала його як судини великого космічного тіла, по яких тече сила та міць космічного простору [2].

Таким чином, одним із давніх сюжетів як світового, так і українського декоративно-прикладного мистецтва, де виразно прослідковується художнє осмислення та варіативність творчих інтерпретацій філософської категорії буття, є зображення Дерева життя. Це – райське дерево, місток між світами. Візуалізація цього символу зустрічається на трипільському посуді, килимах, у ранньому іконописі, в орнаментах вишивки та писанок.

Список використаних джерел:

1. «Буття» як філософська категорія [Електронний ресурс]. URL: https://studopedia.su/5_41452_buttya-yak-filosofska-kategoriya-yednist-i-strukturnist-buttya.html
2. Пошивайло І. Символізм народної культури українців: Дерево життя [Електронний ресурс]. URL: <https://honchar.org.ua/p/symbolizm-narodnoji-kultury-ukrajintsiv-derevo-zhyttya/>
3. Черепанова С. Мистецтво в системі філософії освіти // Філософія освіти. 2017. № 1. С. 280-295.

**Філімонова Дарина,
магістрантка кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет**

ФОТОМИСТЕЦТВО РІВНЕНЩИНИ: ПЕРСОНАЛІ СЬОГОДЕННЯ

Навколо фотографії постійно точилися суперечки: чи можна порівнювати фотографію з живописом, виходячи з художньої цінності? Чи не є фотографія видозміною живопису? Чи не замінює техніка майстерності художника? Та насправді ці два художніх явища не протиставлені одне одному, а взаємодіють між собою.

У сучасній фотографії розрізняють напрями: етнографічно-соціологічний, репортажний, плакатно-реklamний, художньо-конструктивний, декоративний, символічний, імпресіоністичний. Вони не виключають один одного, і часто фотохудожник працює одразу в кількох напрямках. Усі напрями й жанри художньої фотографії складають цілісну специфіку цього виду мистецтва, і тільки розуміння їхніх художніх можливостей створює цілісне уявлення про фотографію як вид мистецтва.

Клуб «Простір фото» – це колектив творчих людей зі своїм сформованим життєвим досвідом, поглядами. Але, тим не менш, у кожного з них є дещо спільне – її величність фотографія. Це натхнення, миті радості, печалі, розчарувань, всі почуття життя... Загалом у клубі близько 20 фотомитців, що популяризують фотомистецтво Рівненщини на просторах світу.

На сьогодні мабуть немає жодної людини, яка би не фотографувала, хоча б на телефон. Фотографування стало захопленням уже мільярдів людей по усьому світу. А спостерігати за фотографуючим також є досить цікавим. Персонажами на світлинах рівненських фотомитців є саме люди з фотоапаратами. Це і колеги з Рівного, фотомайстри з різних країн світу,

випадкові сюжети і просто фото на пам'ять. Клуб "Простір фото" очолює відомий фотохудожник Рівного Олександр Харват.

Олександр Харват – фотохудожник, видавець, громадський діяч. Учасник ліквідації аварії на ЧАЕС з першого дня 1986 р. Член президії Національної Спілки фотохудожників України, заслужений художник Міжнародної Федерації фотомистецтва (EFIAP), член Національної Спілки журналістів України, Посол Миру. Мав персональні виставки в Україні, Румунії, Угорщині, Словаччині, Польщі, Китаї, Росії, Індії, Чехії, Італії та ін. Автор понад 100 персональних виставок. Учасник та дипломант понад 300 виставок в різних країнах світу. Автор та видавець понад 50 альбомів про місто Рівне, Волинь, мистецтво, фотографію. Засновник та організатор з 2006 р. найбільших в Україні міжнародних фото проєктів «Фотовернісаж на Покрову», Кубку Рівного з фотомистецтва «Я люблю своє місто, я люблю свій край», конкурсу репортерської фотографії «LifePressPhoto» та міжнародних фото пленерів. Член журі національних та міжнародних фотовиставок. Митець у своїй творчості поєднує всі жанри фотомистецтва. Дуже полюбляє подорожувати та робити вуличну зйомку, передавати через фотографію настрій кожної країни, кожного містечка.

Віталій Філімонов народився у Рівному. Вперше взяв фотоапарат до рук у 10 років, і з тих пір з ним не розлучається. Ось як характеризує свою творчість В.Філімонов: «Не завжди потрібно їхати за межі нашої країни, щоб помилуватись красою природи, побачити життя звичайних людей, або щось нове. Достатньо прокинутись вдосвіта, взяти вірного друга – фотокамеру, їхати не обов'язково далеко, адже прекрасне поряд». Віталій учасник численних колективних виставок, що відбувалися не лише на території нашого краю, а й близького зарубіжжя («Кубок Рівного з фотомистецтва», «Фотовернісаж на Покрову»), НСФХУ («Карпатський фотовернісаж», «Моя мандрівка», «Bardaf International Exhibition»), призер фото проєктів: золота медаль («Bardaf International Exhibition, 2015», «Кубок Рівного з фотомистецтва, 2016»), диплом НСФХУ («Карпатський фотовернісаж, 2014»), диплом Салону («Моя

мандрівка, 2015»), диплом НСФХУ («ФотOVERнісаж на Покрову, 2013»), срібна медаль Салону («Кубок Рівного з фотомистецтва, 2012»), золота медаль Салону («Кубок Рівного з фотомистецтва, 2013»).

Віталій Філімонов бачить красу у простоті. Фотомитець полюбляє працювати у репортажній та пейзажній зйомках. Завдяки репортажній зйомці передає навколишній світ конкретними подіями, які відбуваються навколо нас. А от у пейзажній зйомці майстер чітко передає всю красу природи завдяки фотооб'єктиву.

Тетяна Годун – фотограф-аматор, живе у м. Рівне. Любить цікаві зустрічі, яскраві короткі мандрівки та далекі подорожі, своє місто та історію свого роду і країни. І до всього цього хорошу компанію. «Фотографія – це збережений скарб миттєвостей та емоцій, які ніколи не втримаються у звичайній людській пам'яті. Принаймні, світлина завжди підігріває їх існування. Створення фотографічного мистецтва – це надзвичайне людське надбання. Впевнена, що воно буде завжди якісне та різноманітне», – стверджує Т. Годун. З фотомистецтвом познайомилась завдяки любові до рідного міста, його історії, і, що головне, її надихнули професіонали, що поділяють її вподобання, прикладають багато зусиль для розвитку фотомистецтва у Рівному та мають нескінченні творчі ідеї, терпіння, натхнення, що в цілому дає втілення їх у життя. Неодноразово брала участь у колективних виставках в Україні та поза її межами, зокрема, у Словаччині та Грузії. Мріє про персональну фотовиставку. Тетяні більш до вподоби етнографічно-соціальна зйомка (вулична). Вона зображає людей у громадських місцях в звичайних ситуаціях: на вулицях, в парках, на пляжах тощо. За допомогою цієї зйомки Тетяна зображає світ таким, як він є, без спотворень, передає детальний опис ситуації.

Галина Нечипорук живе у с. Тучин Рівненської обл. Творчістю займається з дитинства, то малює, то вишиває, то щось придумує... З 2011 р. цікавиться фотографією. Цитата Галини: «Почалося все із того, що я зайнялася садівництвом, вирощувала квіти, і почала їх фотографувати. З роками це захоплення міцнішало і трансформувалося із «макро» до інших жанрів

фотографії». У Рівному було відкрито дві персональних виставки, на яких представлялися фотороботи Г. Нечипорук разом із акварельними картинами. Одна виставка 2017 р., яка називалася «У квіти закохана я!», досліджувала квіти у макрофотографії, а інша 2018 р. – «Три дні в Одесі» – архітектуру, людей та місто. Фотографія полюбляє фотографувати «макро» – це один з напрямків фотографії, призначений для зображення дрібних об'єктів у великому масштабі. А також пробує себе у вуличній фотозйомці, передає наш навколишній світ таким, яким він є.

Отож, фотомитець здатний виразити власне ставлення до зображуваного на знімку за допомогою таких засобів, як ракурс зйомки, розподіл світла, світлотінь, передати своєрідність і неповторність природи завдяки правильному вибору миті зйомки тощо. Техніка фотознімання полегшує і спрощує пошук бажаного відображення дійсності.

**Позняковська Ольга,
магістрантка кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет**

ДВЕРІ ЯК ОДИН ІЗ ВАЖЛИВИХ ЕЛЕМЕНТІВ ІНТЕР'ЄРУ

Постановка проблеми. В наш час існує безліч варіантів оформлення інтер'єру. Перебираючи каталоги, ми малюємо собі картину свого ідеального будинку. Однак, один вкрай важливий аспект залишається, як правило, поза нашою увагою. Йдеться про міжкімнатні двері. Насправді те, що на перший погляд може здатися зовсім не важливим, є чи не основним чинником в оформленні будь-якого інтер'єру. Саме міжкімнатні двері та їх поєднання з декором, який здавна відігравав велику роль у соціальному, духовному та естетичному житті, сприяло подальшому розвитку побуту людей, надало нескінченну кількість варіантів для оформлення інтер'єру. Результати взаємодії декоративного мистецтва і художньо-стильового напрямку знаходять відображення у дизайні інтер'єру. Через постійну зміну стилів оформлення

внутрішнього предметно-просторового середовища виникає проблема аналізу особливостей компонування дверей у контексті тенденцій, напрямів та акцентів у проектуванні житлової інфраструктури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні і практичні аспекти даної проблематики висвітлювали Д. Дрейк, К. Паркер, Ф. Галли, К. Розенфельд, Т. Ферли, Р. Ешвіл, І. П. Брауде, М. К. Галянтич, А. М. Гуляєв. Тенденції диктують нам особливості вибору переваг практично у всіх сферах нашого життя. Потреби формування та поділу внутрішнього житлового простору змінюються в залежності від смаків і пріоритетів споживачів та стилю життя.

Метою нашого дослідження є визначення різновидів оформлення та функцій планування дверей при зонуванні і поділі житлових та громадських приміщень.

Виклад основного матеріалу. Для створення гармонійного простору, та розділення площі використовують міжкімнатні двері, які, як і усі деталі, є тим, що формує інтер'єр. На наш погляд, двері в інтер'єрі грають провідну роль та займають одну з ключових позицій. Незважаючи на те, що багато людей не приділяють цим конструкціям належної уваги, варто розуміти що їх призначення полягає не тільки в ізоляції кімнати від всіх інших. Насправді це незамінний інструмент для підвищення комфорту, а також для того, щоб зробити інтер'єр ще більш виразним. На сьогоднішній день вони представлені в неймовірному асортименті, та можуть виконувати масу корисних функцій. Акцентування уваги на їхній індивідуальності практично обов'язкове, через те, що двері несуть в собі художнє значення. Звичайно, що серед різноманіття призначення, форм, конструкцій, механізмів, матеріалів, видів і типів, напрямів, стилів, розмірів, кольорового рішення, фактур та всілякого можливого декору важко вибрати щось одне. Ми спробуємо дослідити співвідношення важливих елементів міжкімнатних та вхідних дверей, їхнє цільове призначення та естетичне навантаження.

Перед тим, як приступити до безпосереднього вибору дверей, варто вивчити, які бувають міжкімнатні двері. На сьогоднішній день, вивчаючи асортимент, можна відзначити той факт, що він досить величезний і різноманітний. Для того, щоб зробити вибір, потрібно структурувати інформацію і розділити вироби на відповідні групи.

Розсувні міжкімнатні двері досить компактного розміру, по типу купейних міжкімнатних дверей. Рухаються за рахунок роликів паралельно стіні.

Розпашні міжкімнатні двері найбільш класичний варіант. Полотно дверей прикріплюється на завісах і приводиться в рух або в обидві сторони, або в одну. Найчастіше цю нішу займають дерев'яні міжкімнатні двері. Такий тип механізму найбільш вдалий для хорошої звукоізоляції і збереження тепла в кімнаті. Так само вони найбільш міцні і безпечні для експлуатації. До цієї ж категорії відносять розпашні двостулкові міжкімнатні двері. На думку майстрів, розпашні дерев'яні вироби можна сміливо віднести до категорії кращих міжкімнатних дверей. При плануванні варто враховувати необхідність місця для розмаху.

Складні міжкімнатні двері. Серед виробів цього виду виділяють два основних типи: міжкімнатні двері «книжка» і міжкімнатні двері «гармошка». Незважаючи на свою схожість і однаковий принцип дії, вони відрізняються кількістю робочих секцій. «Книжка» складається з 2-3 складових, а в міжкімнатних дверей «гармошка» їх може бути набагато більше. Рухаються двері на рейках і бігунках.

Двері з *поворотним механізмом* крутяться в будь-яку потрібну сторону і суттєво економлять простір в кімнаті, це напевно найсучасніший варіант.

Також один з головних критеріїв є матеріал, з яких виготовляються двері. Сучасні технології дозволяють виготовляти їх найчастіше з натуральних матеріалів, таких як :

ДВП. Використовуються для недорогих і простих дверей. За міцністю і довговічністю такі двері поступаються іншим матеріалам. Що ж стосується деревоволокнистих плит, то вони придатні для простих конструкцій, а колір

полотну надають спеціальні барвники. На жаль, такі двері теж не можуть похвалитися стійкістю до негативних факторів і ексклюзивним дизайном.

МДФ. З його допомогою можна створювати дизайнерські двері складної форми. Покриття ламінується, або шпонується, що додає їм відтінок і фактуру натурального дерева. За співвідношенням «ціна-якість» такі двері вважаються золотою серединою, оскільки володіють вологостійкістю, міцністю і довговічністю експлуатації.

Масив – найчастіше використовуються цільні дошки. Це найдорожчий матеріал, який має ряд особливостей. Перш за все, слід враховувати велику вагу виробу, тому він вимагає спеціальних завіс. В процесі експлуатації дерево може деформуватися, що призведе до зміни конфігурації.

Клеєний брус – це комбінований переклеєний масив, що отримується в процесі склеювання під тиском брусків з висушеної деревини, з якої попередньо вирізані всі сучки. Ця технологія є на сьогодні найсучаснішою. При цьому бруски підбираються таким чином, щоб напрямок волокон в кожному шарі був різним. Така технологія дозволяє в подальшому уникнути деформації дверного полотна (такі двері не «веде», вони не розсихаються і не тріскаються).

Скло як основний матеріал дверного полотна використовується рідко. Найчастіше застосовуються скляні вставки з матового, вітражного, або прозорого скла для додання дерев'яній конструкції особливого шарму і неповторного дизайну.

Важливе значення має колір виробу. Тон полотна вибирають в залежності від дизайну інтер'єру. Наприклад світлі відтінки дверей гармонійно виглядають в таких стилях інтер'єру, як прованс, класика, мінімалізм і кантрі. Часто дизайнери підбирають колір міжкімнатних дверей не тільки в тон стін, підлоги, або меблів, а й віддають перевагу контрастним рішенням – наприклад, чорні двері на білій стіні та інше. Також є можливість комбінувати міжкімнатні дері зі склом різних відтінків.

Висновки. Проаналізувавши вище сказане, ми отримали певні критерії, якими можна керуватися проектуючи інтер'єр приміщення. В залежності від

того, які ж є основні мотиви оформлення підбирається дверна конструкція для інтер'єру будівель та акцентується увага на деталях. Дверні конструкції характеризуються такими показниками, що додають можливість втілити власну дизайнерську ідею, доповнити інтер'єр вагомим та важливим новаторським акцентом. Двері, які підкреслюють пишність та естетичність кімнати або ж приміщення, а не навпаки псують її зовнішній вигляд, повинні гармонійно поєднувати в собі два головних критерії: мати естетичний вигляд та чудову якість. Сучасні міжкімнатні двері, які виготовленні з ексклюзивних матеріалів, гарантовано зроблять інтер'єр бездоганим та неповторним. Маючи чітку уяву та знання можна задовільнити свій смак, впевнено підібрати найкращий варіант для подальшого використання.

Список використаних джерел:

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво : навч. посіб. для студ. пед. ін-тів / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. Львів : Світ, 1992. 270 с.
2. Власюк О. Світоглядний потенціал народного мистецтва / *Нова педагогічна думка*. 2007. № 4. С. 152–154.
3. Ганжа М. В. Композиція в декоративно-прикладному мистецтві (етнодизайн). Навчальний посібник. Рівне: РДГУ, 2017. 102с.
4. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. Х. : ХДАДМ — «Колорит», 2005. 243 с.
5. Даниленко В. Дизайн центрально-східної Європи. Х. : ХДАДМ, 2009. 171 с.
6. Трегуб Н.Є. Етностилізації як напрямок дизайн-освіти меблярів ХДАДМ / *Вісник ХДАДМ*. Х. : ХДАДМ, 2007, № 6. С. 174-179.

Молдаванцев Владислав
магістрант кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО КОМПОНУВАННЯ ХРИСТИЯНСЬКИХ ХРАМОВИХ СПОРУД В УКРАЇНІ

Від самого зародження християнської віри, почалася й історія християнської сакральної споруди, від алтарів та природніх храмів,

розташованих в місцях поклоніння, і до споруд, які близькі нам та нашим предкам — церков та костелів. Не оминула ця тенденція і Україну, і за багатівікове існування нашої батьківщини на нашій території було побудовано тисячі церков та храмів, від найпростіших споруд з дерева до складних архітектурних комплексів з каменю і бетону. Нині проектування і будівництво сакральних об'єктів продовжується, набираючи в кожному роком все більшої потужності. Цей непростий процес виявляється у багатобарв'ї стилів, характерному для сучасної епохи, та охоплює найширшу географію, від українських етнічних земель у межах сучасної України та поза ними, аж до далеких закутків світу, де розпорошений український етнос. Врешті, з'являються нові відомі імена українських та іноземних зодчих, які залучаються до спорудження храмів та території України та в інших місцях проживання українців, від великих міст і до малих хуторів.

Під час аналізу архітектури сучасних храмів можна побачити, що в основі їхніх архітектурно-просторових вирішень здебільшого переважають інтуїтивно-суб'єктивні міркування, а також запозичення композиційних аналогій, що створює дисгармонію та применшує, на наш погляд, архітектурно-художню цінність храму.

В основі кожного храму повинна бути закладена слава і велич Господня та риси народу, що спорудив храм. Риси ці виражаються через національні традиції, творчо переосмислені в сучасному трактуванні, а не в повторенні архітектурних форм попередніх історичних періодів. «Тільки культури в занепаді, яким бракує творчих життєвих сил, вдаються до повторення поверхових аспектів свого колись великого минулого. Справжня, жива архітектура перетворює істотне в традиції свіжо, винахідливо й значущо» — вважає дослідник Р. Жук [1, 39].

Аналізуючи сучасну сакральну архітектуру в різних країнах, можна виділити окрему групу храмів, які наслідують форми будівель, і, що мають побіжний зв'язок з християнством. Церква Святої Трійці у Відні асоціюється з

катакомбами, де відправляли богослужіння перші християни. Проте час катакомб минув, сучасність — це час відкритого прославляння Господа й демонстрування за допомогою архітектури його величі. В останні роки також спостерігається захоплення архітекторів Вавилонською вежею, яка активно інтерпретується в компонуванні храмової архітектури. Варто зауважити, що Вавилонська вежа у християнстві трактується як символ непорозуміння між людьми, незавершеності, бажання людини стати вищою за Бога та уникнути його кари. Духовний храм, на наш погляд, повинен, навпаки, давати надію, спокій. Рівновага храму, його симетрія повинні підкреслювати стабільність і непохитність віри Божої.

Велике розмаїття стильових прийомів архітектурно-просторових вирішень храмової архітектури ХХІ ст., що характеризується необмеженими можливостями сучасних матеріалів і конструкцій, можна згрупувати в такі основні напрямки:

- архітектура сучасної техніки та матеріалів, творці якої копіюють форми храмів історичних стилів;
- запозичення архітектурно-просторових вирішень громадських будівель;
- використання прийомів і методів храмової архітектури з інших культур;
- використання окремих елементів і деталей різних стилів церковної архітектури, наслідування форм будівель і споруд, що мають опосередкований зв'язок з християнством;
- переосмислення архітектурних традицій та дотримання основних канонів храмового будівництва, втілення їх у модернових об'ємно-просторових і планувальних вирішеннях.

Останній варіант, на наш погляд, залишається найоптимальнішим для архітектурно-мистецького підходу в умовах сьогодення. Зрозуміло, що сучасний християнський храм не може залишатися у застиглих формах минулих століть. Шлях до творення сучасної храмової архітектури — у поєднанні традицій із актуальними вимогами до об'ємно-просторових, конструктивних вирішень і застосування новітніх матеріалів, поєднанні

традиційного та універсального, гармонізації унікально-універсальних пропорцій храму.

Слід зазначити, що адаптація людини в умовах глобалізованоного суспільства, яка зазнає все більших психологічних стресів, можлива через компенсацію спокою, віри, розради в храмі. Така компенсація можлива за умов гармонійного, естетично осмисленого поєднання в архітектурі храму новаторства і традицій.

Список використаних джерел:

1. Жук Р. Ритмічні особливості української церковної архітектури / *Пам'ятки України*. 1991. № 4. С. 39.

Сучкова Катерина
магістрантка кафедри образотворчого
та декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет

СЮРРЕАЛІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО РЕНЕ МАГРІТТА ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЧИХ ІНСПІРАЦІЙ

Сюрреалізм (фр. *surrealisme* – «надреалізм») – напрям у мистецтві ХХ ст., котрому властиві звернення до підсвідомих образів, звільнення від панування раціонального мислення, використання оптичних ілюзій та парадоксальне поєднання форм. Сформувався сюрреалізм після Першої світової війни у Франції в 1920-ті роки та активно розвивався до початку Другої світової війни.

Сюрреалізм виник в середовищі французьких дадаїстів, які відображали своїм мистецтвом відчуття абсурдності світу, розчарування в цінностях та ідеалах, що панували до Першої світової війни, проте, не змогли її відвернути і навіть посприяли їй. Засновником сюрреалізму вважається французький письменник Андре Бретон (фр. *André Breton*), що в 1924 р. створив «Маніфест сюрреалізму». Проте виразні сюрреалістичні риси вперше прослідковуються в художника Джорджо де Кіріко ще до 1917 р. Твердження фрейдизму, що підсвідомі образи й процеси, а не раціональне мислення, визначають поведінку

людини, зумовило звернення сюрреалістів до «сну наяву», змінених станів свідомості, вдавання до автоматичного письма. «Маніфест сюрреалізму» закликав звільнити людське «Я» від обмежень матеріалізму й логіки, що перетворюють людину на механізм, чим створити нове, більш правдиве мистецтво, та запобігти майбутнім суспільним потрясінням [3].

В сюрреалістичному живописі швидко виділилося два напрями: з вільними, часто абстрактними формами (художники Макс Ернст, Андре Массон, Жуан Міро), та з візуально правдоподібним формами, які проте відтворюють ірреальні, абсурдні образи (митці Сальвадор Далі, Рене Магрітт, Поль Дельво). В 1932 р. до сюрреалістів приєдналася художниця і скульпторка Мерет Оппенгейм, а згодом і художниця Фріда Кало.

Сюрреалізм дав поштовх до виникнення і розвитку магічного реалізму, фантастичного реалізму, поп-арту. Йому завдячують виникненням також гепенінг та перформанс. У 1960-х і 1970-х роках виникає так званий неосюрреалізм, що включає візуальні елементи, подібні або запозичені з сюрреалізму. Неосюрреалізм близький до магічного реалізму, фантастичного та візіонерського мистецтва.

Сюрреалізм заперечує прийнятні суспільні форми сучасного життя, технічної цивілізації, культури, моральних засад, під впливом Зигмунда Фрейда пропагує психічний анархізм, автоматизм вислову, звільнення від контролю розуму, спонтанність підсвідомості. Митцю-сюрреалісту слід спиратися на досвід несвідомого вираження духу – сні, галюцинації, марення, інтуїцію, аби проникнути по той бік свідомості, досягнути нескінченне й вічне. Прийоми сюрреалізму (зображення надреального, містичні мотиви, елементи фантастики, жахи, спотворене людське тіло) використовуються в «театрі абсурду» [1, 37].

Яскраво відображений сюрреалізм у творчості Рене Магрітта (1898 – 1967). Живописна манера Рене Магрітта навмисно безособова, суха, виявляє парадоксальну здатність до правдоподібного зображення немислимої, неможливої реальності. Серія робіт кінця 1920 – початку 1930-х років, в яких елементарна картинка, що імітує ілюстрації до абетки, супроводжується суперечним йому

написом, демонструє умовно-знаковий характер візуального образу («Порожня маска», 1926; «Віроломство образів», 1928–1929; «Ключ до сновидінь», 1930).

У картинах Маґрітта об'єкти, морфологічно подібні, але відносяться до різних класів, обмінюються якостями або зливаються у гібриди («Компаньйони страху», 1942; «Пояснення», 1954). Нічний пейзаж мерехтить під куполом денного неба («Царство світла», 1954). У правильно побудованій перспективі виникають парадоксальні перетинання, що зрівнюють тверді тіла і просторові проміжки між ними («Достовірність пробілу», 1965). Розкриваючи проблематичність зорового сприйняття і ілюзорного зображення, Рене Маґрітт вдався до символів дзеркала, очей, вікна, сцени і завіси, картини в картині («Фальшиве дзеркало», 1935; «Неприпустиме відтворення», 1937; «Доля людська», 1933; «Ключ до полів», 1936; «Прогулянка Евкліда», 1955; «Чудовий світ», 1962). У грі відбиттів, у зіставленні образів «зовнішніх» і «внутрішніх», явних і прихованих проявився спеціальний інтерес художника до гносеологічних і психологічних проблем. Багато його робіт насичені літературними алюзіями і філософськими метафорами («Велетка», 1929–1930; «Володіння Арнхейма», 1938; «Хвала діалектиці», 1936; «Канікули Гегеля», 1958).

Найвідомішою та найвизначнішою картиною Рене вважається «Син Людський», написана в 1964 р. Маґрітт створив два фрескові цикли: «Зачароване царство» для казино у Кнокке-ле-Зут (1953) і «Неосвічена фея» для Палацу мистецтв у Шарлеруа (1957). У цих монументальних композиціях повторюються мотиви його станкових творів. У скульптурі Маґрітт дублював образи свого живопису, продовжуючи розвивати тему співвідношення ментальної і матеріальної реальностей («Цілитель», 1967; «Мона Ліза», 1967) [2].

Для сюрреалізму в тім виді, як його сповідав, наприклад, Сальвадор Далі, немає ні політики, ні інтимного життя, ні естетики, ні історії, ні техніки і нічого іншого. Є тільки Сюрреалістична Творчість, що перетворює в щось нове все те, до чого вона доторкається [5, 10].

Як нова течія ХХ ст., сюрреалізм відображав у мистецтві широту світобачення художника, неординарність підходу до розкриття подій, та впливав

на подальший культурний розвиток суспільства. З українських митців риси сюрреалізму притаманні для творів Михайла Андрієнка, скульптури пізнього Олександра Архипенка, фотосвітлин Лариси Звездочотової, інсталяцій митців Таї Галаган, Іллі Чичкана, Василя Рябченка, Дар'ї Шевцової, Сергія Браткова.

Список використаних джерел:

1. Пикон Г. Сюрреализм 1919-1939 гг. Paris: Booking International, 1995. 222 с.
2. Современный сюрреализм: 5 художников, которые пленили мир своими живописными иллюзиями [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://kulturologia.ru/blogs/260817/35747/> — Дата звернення 01.10.2019.
3. Сюрреализм як модерністський напрямок мистецтва ХХ століття [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10890/> — Дата звернення 02.10.2019.
4. Художники сюрреалисты, современные и не очень [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://figgery.com.ua/karta-sajta-vse-stat-i/hudozhniki-surrealisty/> — Дата звернення 03.10.2019.
5. Якимович А. Сюрреализм і Сальвадор Далі / Щоденник одного генія. М: Мистецтво, 1991. С.5-43.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ, ТЕАТРАЛЬНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Швидків Галина,

заслужений працівник культури, доцент кафедри пісенно-хорової

практики та постановки голосу

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ВИДАТНИХ ФУНДАТОРА ЛЬВІСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ ВАЛЕРІЯ ВИСОТСЬКОГО ТА ПЕДАГОГА ОЛЕНИ МУРАВЙОВОЇ

Однією з визначних складових соціально-культурного розвитку української нації в ХІХ – поч. ХХ ст. став процес формування та становлення національної вокальної школи. З невеликим розривом у часі на теренах Західної (Львів) та Центральної (Київ) України повстали постаті двох видатних педагогів Валерія Висотського та Олени Муравйової, діяльність яких залишила свій глибокий слід в історії національного вокального мистецтва, а педагогічні принципи часто перегукувалися, увійшли до скарбниці світової вокальної педагогіки. Дослідженню шляхів розвитку української вокальної педагогіки цього періоду присвячені ґрунтовні праці Л. Архимович, М. Черкашиної-Губаренко, значну увагу цьому питанню приділили у своїх роботах відомі музикознавці О. Шреєр-Ткаченко, М. Загайкевич, Л. Корній, Л. Кияновська та ін. Віднедавна в працях сучасних дослідників вивчаються питання, пов'язані з вокально-виконавськими традиціями в українській опері (В. Антонюк, А. Кулієва, І. Присталов). Однак, проблема сучасного взаємозв'язку педагогічних принципів українських вокальних педагогів у контексті історичних соціально-культурних процесів, які відбувалися на теренах Російської та Австрійської (з 1867 р. — Австро-Угорської) імперій у ХІХ — на початку ХХ ст., залишає широке поле для поглибленого вивчення, що й зумовлює актуальність тематики цієї статті. **Предмет дослідження:** основні педагогічні принципи професора Валерія Висотського та Олени Муравйової в умовах

розвитку вокальної культури дев'ятнадцятого – двадцятого сторіччя та їх вплив на сучасну вокальну педагогіку.

Актуальність теми зумовлена потребою розгляду педагогічних принципів Валерія Висотського та Олени Муравйової, які мали вплив на формування української вокальної школи, що розвивалася не лише в краї, але й ґрунтувалася на тісних взаємозв'язках та взаємозбагаченні, органічному для мультинаціонального середовища.

Метою цієї статті є панорамний огляд педагогічних принципів Валерія Висотського та Олени Муравйової з погляду їх взаємозв'язку та значення для української вокальної педагогіки на західних та східних теренах України.

Професор Валерій Висотський став одним з фундаторів львівської вокальної школи. У 1873 (1875?) р. в консерваторії Галицького Музичного Товариства почалась його педагогічна діяльність. Спершу Висоцький займався лише з чоловічими голосами. Жіночі голоси у цей час виховувала Анна Вигживальська, що була акторкою Львівського театру. Згодом професор Висотський почав працювати з різними типами голосів. У 80 - 90-х роках ХІХ та на початку ХХ ст. з його класу вийшла ціла плеяда талановитих учнів – у майбутньому співаків світової слави, як українських, так і польських.

Те, що В.Висоцький понад тридцять років займався педагогічною практикою і те, що зумів виховати таку велику кількість учнів (детальніше про це буде нижче), свідчить насамперед про великий досвід роботи, неабиякий педагогічний хист й авторитет професора. Польська дослідниця театру А.Солярська-Захута, зокрема, писала: «У кінці ХІХ століття в консерваторії Галицького Музичного Товариства існувала прекрасна школа співу під керівництвом Валерія Висотського. Завдяки перейнятому від італійського співака Ламперті методу, що полягав у тренуванні емісії голосу, досконалому фразуванню й виразній дикції, учні Висотського здобували тріумфи на оперних сценах світу» [14, 245].

З 1868-го року В. Висотський замешкав у Львові, де розпочав педагогічну роботу. Спершу працював у приватній школі. Незабаром відкрив власну школу співу і після того, як вона набула популярності, був запрошений на посаду професора консерваторії Галицького Музичного Товариства, в якій працював до кінця свого життя (1907 р.), не полишаючи і приватної практики.

За час своєї викладацької діяльності професор Висотський відкрив шлях у світ мистецтва багатьом талановитим учням, які згодом стали окрасою багатьох театрів світу. Серед них: О. Мишуга, С. Крушельницька, Я. Королевич-Вайдова, Ф. Лопатинська, М. Менцинський, Є. Штрассерн, А. Дідур, М. Левицький, І. Богусс-Геллерова, Є. Гушалевич, Г. Гурський, Й. Манн, Ч. Заремба та багато інших.

Професор Висотський, наскільки відомо, не залишив після себе теоретичних праць, у яких міг би ретельно подати свої практичні прийоми викладання. Проте він є автором так званих "Десяти заповідей для молодого співака" [15, 156], які були опубліковані у "Wiadomosciach artystycznych" (nr 13 i 14) 20-го липня 1900 року. Це досить стислі вимоги (тези), в яких автор у загальних рисах сформулював основні педагогічні та морально-етичні принципи. Цими принципами керувався у своїй навчально-виховній роботі і прагнув донести їх суть до своїх вихованців.

Друга частина уроку була призначена для праці над вокальними творами. Завдяки опублікованим у річних звітах Галицького Музичного Товариства програмам академконцертів та концертів маємо можливість дізнатись про зміст і характер виконуваних у класі професора Висотського творів. Це був різноплановий та різнохарактерний репертуар, що складався з кращих зразків оперного і камерного вокального жанрів. До репертуару включались твори старих італійських майстрів та представників епохи класичного *bel canto*, віденських класиків, польських, німецьких, французьких композиторів епохи романтизму тощо. Особливе замилювання Висотський мав до вокальних ансамблів. Це дуети, терцети, квартети, квінтети, секстети, котрі приносили

багато користі учням, а також дуже гарно сприймалися слухачами. Валерій Висотський розумів, що вокаліст в процесі засвоєння ансамблевого репертуару матиме змогу усвідомити такі поняття, як ансамблевий слух і ритм, ансамблеве інтонування та вокалізація, ансамблева динаміка, ансамблева інтерпретація і, засвоюючи їх практично, матиме можливість набути комплексу специфічних навичок оперного та концертно-камерного ансамблевого виконавства.

В цей період велике історичне значення у розвиток української музичної культури мав перший в Україні музично-драматичний театр М. Садовського, який пропагував національну та світову культуру. З початку ХХ ст. у цьому театрі розпочала працювати викладачем-вокалістом Олена Муравйова (в минулому оперна співачка), яка здійснила вагомий внесок у розвиток національної української вокальної школи. Впродовж багатьох років викладала у навчальних закладах Дніпропетровська і Києва, де виховала більше 400 співаків і педагогів. У 1900 р. розпочала викладацьку діяльність в московській школі Буніної. З 1901 р. працювала в Катеринославському музичному училищі (тепер — Дніпропетровська консерваторія). З 1906 по 1920 рік викладала в київській Музично-драматичній школі М. Лисенка (з 1917 р. — професор), де також організувала класи оперного та камерного ансамблю, ставила учнівські вистави. У 1920–1939 рр. вела клас сольного співу в Київській консерваторії (з 1934 р. — заслужений професор).

Про вокально-педагогічний метод О. Муравйової довідуємось зі спогадів її учнів, з «Пам'ятного зошита», написаного для драматичного сопрано О. Бишевської та тенора Б. Бобкова (Москва, 1936 р.) а також із друкованих матеріалів педагога з питань вокального мистецтва [2, 164]. Вокально-методичні принципи О. Муравйової вбирали в себе такі постулати: «кожен студент – індивідуальність і вимагає індивідуального підходу»; «спів – це психофізичний процес»; «дихання у співі повинне бути глибоким, але при необхідності допустиме відхилення в бік грудного»; «положення гортані – фіксоване понижене, але не насильне»; «перехідною нотою для драматичного сопрано і тенора слід вважати ноту “ре-бемоль”»; «особливу увагу слід

звертати на ноту “до-дієз”, яку треба подумки підвищувати»; «вправляйтесь необхідно на голосну “У”»; «при поєднанні регістрів (грудного і головного) необхідно обов’язково піднімати (скорочувати) завіску піднебіння при кожній наступній вищій ноті» [2, 167].

У своїй педагогічній діяльності Валерій Висотський та Олена Муравйова стверджували, що тільки на основі оволодіння вищеназваними вміннями можна приступати до опанування надтехніки. Слід зазначити, що їх вокальні принципи не пропонують іти назад, до ХІХ ст., а прагнуть до виконання складних завдань сучасної педагогіки, спираючись на досягнуті в минулому успіхи. Вокально-технічні прийоми В.Висотського та О.Муравйової, хоч і відрізнялись один від одного, але були направлені на одне – на виховання особистості співака. В першу чергу співака, який повинен був оволодіти теоретичними знаннями з вокальної педагогіки, бути обізнаним в питаннях історії музичної та вокальної літератури, міг проаналізувати весь голосоутворюючий апарат, вивчити будову й функції кожної його частини, а потім шляхом синтезу й узагальнення з’ясувати взаємодію цих частин і зробити певні висновки.

Таким чином, на підставі вищезазначеного ми можемо зробити висновок, що становлення та розвиток вокальної школи В. Висотського та О. Муравйової мав послідовний та систематичний характер, беручи свій початок від італійської національної школи співу початку ХVІІ ст. та доповнюючи її особливостями індивідуального стилю української вокальної традиції ХХ ст. Своє завдання корифеї вбачали в тому, щоб максимально сприяти розвитку музично-виконавських здібностей співаків і формуванню професійної майстерності, художньо- образного мислення й артистизму.

Список використаних джерел:

1. Антонюк В.Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект. К.: Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підруч. К. : ЗАТ «Віпол», 2007.

174 с.

3. Галицько-Волинська держава: передумови виникнення, історія, культура, традиції : Міжнар. наук. конф. : тези доп. та повідомл. Л., 1993. 136 с.
4. Галицько-волинське мистецтво / Історія української культури [за ред. І. Крип'якевича]. К., 1994. С. 448-458.
5. Гнидь. Б П. Історія вокального мистецтва. К.: НМАУ, 1997. 320 с.
6. Євтушенко Д. Пам'яті моєї вчительки / Олена Муравйова: Спогади. Матеріали. К.: Музична Україна, 1984. 63 с.
7. Жишкович М. Вокально-педагогічні принципи Валерія Висоцького. Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Київ, 2004. 40 с.
8. Жишкович М. Фундатор львівської вокальної школи / *Солоснів*. Ч. 3, травень – червень 2011 р. 45 с.
9. Кіндратюк Б. Музичне мистецтво Галицько-Волинської держави в системі сучасних виховних вартостей / *Обрії*. 2000. № 1. С. 16-19.
10. Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie: Mój pamiętnik / Tekst oprac., przedm. i koment. opatrzył A. Gozdawa-Reutt. Wrocław: Ossolineum, 1958. 421 s.

Маркевич Лариса Анатоліївна
ст. викладач кафедри хореографії
Рівненський державний гуманітарний університет

МОДЕРНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ БАЛЕТНОЇ ВИСТАВИ В 60-80 РР. ЯК ПЕРЕІНТОНУВАННЯ СФЕРИ МИСЛЕННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Актуальність проблеми. В сучасній українській хореографічній культурі актуалізуються процеси осмислення складних явищ дійсності в ідеях, образах та філософських роздумах, які в своїх смислових і формоутворюючих проявах мають фундаментально-незмінний, національно-визначений характер. Подрібнення тематики, відсутність співзвучних часу й національній приналежності художніх узагальнень, домінування технічної сторони над духовною посилюють дослідницьку увагу до вивчення класичних жанрових зразків хореографічного

мистецтва, в яких засобами художньої мови впевнено заявляє про себе своєрідність національної проблематики.

Огляд останніх публікацій. Серед дослідників, що торкаються актуальних питань балетмейстерського мистецтва в контексті розвитку українського балетного театру слід назвати П. Білаша, предметом уваги якого є становлення балетмейстерського мистецтва та наявність у його характеристиках яскраво вираженого національного компонента, Т. Павлюк, яка досліджує проблематику українського балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ ст. репрезентовану творчістю П. Вірського, В. Вронського, А. Шекери, Д. Бернадську, яка досліджує та обґрунтовує поняття синтезу мистецтв ХХ ст. як процесу взаємодоповнення та взаємодії мистецтв у відповідності з особливостями художнього світосприймання, О. Шаповала, який акцентує увагу на розвитку українського балетного театру кінця 60-90-х років ХХ ст. на основі аналізу творчості А. Шекери, Д. Шарікова який, досліджує чинники і особливості, а також новітні й синтезовані форми танцю ХХ ст., визначає сучасний стан хореографічного мистецтва за напрямками, стилями, видами. Однак питань, що викликають наш професійний інтерес, ці автори не порушують, або торкаються їх лише побіжно. Що і зумовило наш науковий пошук.

Мета – проаналізувати напрями трансформації художньої мови на прикладах національних балетних вистав 60-80-х рр., які відображають зміст глибоких внутрішніх суперечностей в творчому житті країни, простежити зв'язок модернізації художньої мови з блискучими виконавськими ідеями (інтерпретація простору, драматизація рухів, сценічна динаміка), розширенням сфери мислення українських балетмейстерів та широкою галуззю її об'єктивації у зв'язку з виявом в Україні 70-80-х рр. *неофольклоризму* як визначального стильового явища та провідних тенденцій розвитку світової хореографії (постмодернізм).

Виклад матеріалу. Вплив постмодерністичних тенденцій відізначався на розвиткові радянського балету (українського в тому числі), що отримав можливість у режимі прискореної еволюції, у «згущеному» мистецькому

просторі, вписати у світовий контекст власну специфіку закономірностей національного хореографічно-історичного процесу. Постмодернізм вдало охоплює різні рівні реального буття українського соціуму «хрущовської відлиги», «шістдесятництво», брежнєвської стагнації 70-х та інтелектуальне дисидентство, горбачовську «перебудову» 80-х і мистецький андеграунд, що призвели у 90-х роках до ідеологічної дезорієнтованості та плюралістичного еkleктизму.

Світові тенденції постмодернізму (термін Ф. Джеймсона, 1964 р.), певної «гіперреальності» з притаманними їй стильовою «всеядністю», стимулювали створення в мистецтві індивідуалізованих, локальних знакових систем, «авторських словників», оригінальних підходів у роботі з фольклором. Українське національне балетне мистецтво в світлі нефольклорної хвилі постмодернізму збагатилося новою якістю: не одномірним, багатоаспектним поданням етнохарактерного матеріалу з розкриттям його як автентичних коренів, так і сучасного бачення національного образу світу. Почалося творення нового постмодерністичного національного канону з підпорядкуванням елементів різних хореографічних технік природі фольклорного коду, фольклорних танцювальних лексем та розкриттям за їх допомогою нерозгорнутих раніше глибинних смислів.

Активізація соціокультурного стану в Україні у 60-ті рр. ХХ ст. спрямували розвиток художньої мови в балетних виставах у напрямі більш широких узагальнень, стилізації елементів народного танцю, відмови від прямого цитування фольклорних джерел. Характерною для цього періоду стала постановка вистав декількох типів: а) на сюжети з життя українців-сучасників, в яких невеликими «вкрапленнями» з'являлись ознаки національної танцювальної культури («Орися» А. Кос-Анатольського, «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського, «Поєма про Марину» Б. Яровинського, «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова, «Торжество кохання» Ю. Знатокова, «Чорне золото» В. Гомоляки та ін.); б) з'явилася нова балетна музика українських композиторів, що вимагала створення відповідних танцювальних образів-носіїв певних емоційно-

психологічних барв, що дозволяли більш заглиблено передавати всі колізії вистави («Тіні забутих предків» В. Кирейка, балетмейстер Т. Романова, 1960 р., м. Львів; «Лілея» К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера, 1964 р.) [6, 408-414].

Наслідком цих процесів стало виникнення нової, більш багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери утверджують власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів, долаючи ілюстративність та поверховість естетики хореодрами. Паралельно з цим процесом здійснюються інтенсивні пошуки адекватних засобів виразності для втілення нової тематики [5].

Філософія «хрущовської відлиги» потребувала оновлення балетного репертуару напрямом створення вистав на сьогочасну тему. Їх відсутність частково відшкодовувала композиторська творчість. У 60-ті роки з'являється нова українська балетна музика (Ю. Рожавська, Б. Буєвський, М. Сильванський, Б. Яровинський та ін.), проте, перші спроби модернізації засобів, на яких трималася естетика хореодрами, виявилися невдалими («Торжество кохання», «Блакитна стрічка» – хореографія М. Трегубова) [5].

Ситуація почала змінюватися лише після того, як була здійснена друга редакція балету «Чорне золото» В. Гомоляки за хореографією П. Вірського, якому вдалося об'єднати лексику класичного танцю з виражальними засобами ансамблевих танцювальних форм, які склалися в межах народного сценічного танцю. Цей напрям продовжили львівські балетмейстери М. Заславський та А. Шекера у постановці балету «Орися» А. Кос-Анатольського [6, 415-417].

Вагому роль в оновленні українського балетмейстерського мистецтва 60-х років відіграли дослідні знахідки І. Бельського, В. Васильова, О. Виноградова, Н. Касаткіної, які прагнули подолати антагонізм між танцем і пантомімою музичними засобами, відтворюючи їх зміст шляхом поєднання різних танцювальних прийомів з елементами пантоміми у нових хореографічних формах – одноактних балетах на українській сцені (балети-новели «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова, балетмейстер С. Дречин; «Дзвін Вітчизни»

А. Хачатуряна, балетмейстер О. Лапаурі). Але національна тематика в одноактних балетах втілена не була [6, 420] .

Суттєві зрушення спостерігаються наприкінці 60–х років, коли з'являються вистави «Жовтнева легенда» Л. Колодуба, створена П. Вірським у керованому ним Ансамблі танцю та «Поема про Марину» Б. Яровинського у постановці В. Вронського. Ці одноактні балети на сучасну тему стали певним етапом у становленні самобутнього українського хореографічного мистецтва: реалізовано оновлення тогочасної балетної стилістики через синтез різножанрових танцювальних елементів – танцю-модерн і народної хореографічної лексики (П. Вірський), класичного і народних танців із ритмізованою пантомімою (В. Вронський).

Дійсно інноваційними стали хореографічні композиції, здійснені А. Шекерою («Досвітні огні» Л. Дичко), якому вдалося створити узагальнені пластичні образи, адекватні композиторському задуму. Але таких вистав було небагато, бо переважну більшість їх становила суміш пантомімічних прийомів – «драм-балету» та запозичень з авторського танцювального словника постановок І. Бельського, В. Васильова, Ю. Григоровича, Н. Касаткіної.

Аналізуючи досягнення української балетмейстерської творчості наступних років, слід зазначити, що на українській сцені активізується опанування зарубіжного досвіду, яке відбувається опосередковано, через повтор-інтерпретацію постановок радянського балетного театру загалом. У них простежується прагнення розширити репертуарні обрії цього виду мистецтва та осучаснити класичну спадщину. Цей принцип знайшов подальший розвиток у творчості українських балетмейстерів: В. Вронського, О. Дадішкіліані, М. Заславського, А. Панткіна, А. Шекери, які прагнули, спираючись на визнану хореографію, змінити її шляхом використання засобів виразності, що підказувала музична партитура балету.

Інтенсивне накопичення власного національного творчого досвіду у 70-ті роки сприяло оновленню жанрової палітри балетмейстерського мистецтва. З'являються балети – ліричні поеми («Сім красунь» К. Караєва у постановці

М. Трегубова), балети – психологічні драми («Стежкою грому» К. Караєва, хореограф А. Шекера), балети баладного характеру («Легенда про любов» А. Мелікова у постановці А. Шекери) та ін. [7].

Слід зазначити, що розвиток синтезу класичного та українського танцю став повільнішим, оскільки для помітного оновлення танцювальної лексики не вистачало запозичення виразних засобів нових систем – танцю модерн, джазового танцю (серед поодиноких прикладів – «Світанкова поема» на музику В. Костенка) та лише формувалися нові нефольклорні підходи до використання художнього матеріалу в хореографічному мистецтві, здатні осучаснити естетично-образну й знаково-символічну систему художньої мови української балетної вистави.

Але «визрівання» нової симфонічної хореографічної вистави, що відбувалося в музичному мистецтві та інша тенденція 70-х рр. – спроба через мистецький синтез об'єднати в художній мові вистави всі її елементи навколо провідної ідеї, прагнення до опосередкованого використання засобів виразності, запозичених із суміжних видів мистецтва – музики, театру, живопису, підготувало підґрунтя для подальшого розвитку українського балетмейстерського мистецтва та художньої мови української балетної вистави у 80-90-х роках.

Таким чином, загальна характеристика розвитку балету в той період дозволяє виокремити тенденції, які спрямовували творчість балетних колективів України:

- зміцнення зв'язків у створенні концепції балету між композиторами і лібретистами, композиторами та хореографами-експериментаторами;
- оновлення підходів до академічних версій класичного балету, прагнення утвердити авторське мистецьке обличчя через неординарне тлумачення традиційних балетмейстерських технологій;
- тяжіння до експериментаторства, синтезу мистецтв, сміливих лексичних поєднань. Так, образно-виражальну палітру українського балетмейстерського мистецтва збагатили так звані «датські» балети 80-х років – балети, що

ставилися театрами на державне замовлення. Незважаючи на те, що всі вони мали пропагандистський характер та відверте ідеологічне спрямування, балетмейстерські рішення в них не обмежувалися сакраментальними засобами танцювальної лексики.

Список використаних джерел:

1. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : дис. ... канд. Мистецт. : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 171 с.
2. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст. : дис...канд. мист.: 17.00.01 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
3. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Ч. 1. С. 14-24 [Електронний ресурс] / Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ StudM_2015_1_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_1_4)
4. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис...канд. мист.: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2007. 179 с.
5. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.: дис...канд. мист. : 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2005. 199 с.
6. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка : історія і сучасність. Київ: Муз. Україна, 2002. 734 с.
7. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення. Київ, 2006. 196 с.
8. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2008. 190 с.

Кучина Наталія
кандидат наук з соціальних комунікацій,
доцент кафедри культурології та музеєзнавства
Рівненський державний гуманітарний університет

МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ РІВНЕНЩИНИ

На межі тисячоліть складається нова художня картина світу, обумовлена складними процесами глобалізації, розвитком постіндустріальної моделі соціуму та економіки, техногенними змінами, бурхливим розвитком систем всесвітньої комунікації (глобальної мережі Інтернет) та іншими чинниками. Все це впливає на світогляд людини, характер її взаємодії із зовнішнім середовищем, суспільством, та як результат – відбуваються зміни у засобах, у процесі духовно-творчого самовираження, у різних сферах мистецтва. У сучасному світі виникають нові форми культуротворчості, які співіснують із традиційними, а часом і витісняють їх. Однією з таких форм взаємодії між людьми у сучасній культурі став фестиваль.

Музичні фестивалі «обережними кроками» входили у музичне життя краю починаючи з другої половини ХХ ст. Так, у мистецькому літописі С. Мельничука та Б. Столярчука детально описане проведення обласного музикального фестивалю дружби «Пісні над Горинню», започаткованого у 1980 р. [3, 374]. Щороку у рамках фестивалю професійні колективи та окремі виконавці давали для музичних шанувальників понад 100 концертів на різних сценічних майданчиках (це і сцена обласної філармонії, і міського й районних будинків культури і стадіон «Авангард») [3, 404]. Усі музичні фестивалі у радянський час організовувалися державною та місцевою владою, філармоніями і музичними товариствами, та створювались з метою розвитку професійного музичного мистецтва й обміну творчим досвідом учасників. Нажаль, практика проведення фестивалю дружби «Пісні над Горинню», була зупинена у 90-х роках ХХ ст. Слід зазначити, що цей фестиваль був єдиним музичним фестивалем, який проводився на Рівненщині у Радянський час. Не зважаючи на необхідність популяризації музичного мистецтва та демонстрації здобутків як музичної сфери, так і сфери культури, реалізація

тогочасної культурної політики, що була спрямована на виховання трудящих, відбувалась із використанням таких форм, як концерти та урочисті події.

Активізація музичного фестивального руху відбулася в останнє десятиліття ХХ ст. Науковці, вивчаючи це питання, виокремлюють наступні чинники, що сприяли розвитку та популяризації серед населення цього феномену на теренах Рівненщини:

- практичне знищення радянської системи держконцерту;
- різке зниження платоспроможності населення;
- зменшення фінансування сфери культури загалом та музичної сфери зокрема;
- бажання потенційних споживачів отримати змістовне дозвілля тощо.

Усі ці чинники у більшій чи меншій мірі сприяли практичній реалізації трансформаційних процесів у музичному житті краю, а «бажання свята» та відчуття причетності до святкового дійства стали тими визначальними чинниками, які посприяли популяризації фестивалів у соціумі. Саме тому на зламі епох фестиваль став тим яскравим соціокультурним феноменом, що розкриває горизонти і грані різних видів не лише мистецтв (музичного, хореографічного, театрального та ін.), а й інших видів людської діяльності (приміром, кулінарії та кондитерської справи, виноробства та кавоваріння тощо). Проте найбільш розповсюдженими є саме музичні мистецькі фестини. Дослідники музичних фестивалів, вивчаючи теоретичні основи цього феномену, виокремлюють такі види музичних фестивалів:

- за статусом у культурному житті краю (міжнародні, всеукраїнські та регіональні);
- за тематичною складовою (монографічні, присвяченими музиці однієї групи або творчості композитора; тематичними, присвяченими стилістичному напрямку або жанру);
- за жанрами музичної творчості (джаз, рок, класична музика, народна музика та ін., у тому числі фестивалі змішаного типу);
- за видами музичної діяльності (професійні або аматорські);

– за тривалістю (короткотермінові – від двох днів до двох тижнів, середньої тривалості – від двох тижнів до одного місяця, довготривалі – від одного місяця до одного року);

– за місцем проведення (камерні та вуличні – так звані «Open air»);

– за джерелами субсидіювання (комерційні, некомерційні, комбіновані – часткове фінансування в рамках регіональних програм розвитку культури з дофінансуванням комерційними структурами);

– за способом оплати (платні та безоплатні як для учасників так і для відвідувачів концертних виступів учасників фестивалю);

– за спрямуванням на цільову аудиторію (вузькоспеціалізовані та масові);

– фестивалі виконавської майстерності (фестивалі-конкурси).

За чверть століття на Рівненщині проведено понад 100 музичних фестин, які охоплюють практично увесь зазначений вище перелік. Невисокий ступінь фінансової підтримки заходів, сприяв появі великої кількості «приватних» фестивалів. Можливо саме тому, на сьогодні відсутня і публічно оприлюднена інформація, зі сторони управління, щодо обліку проведених музичних фестивалів. Відтак аналітичний огляд музичних фестин краю не можна вважати повноцінним, а лише таким, де здійснена спроба узагальнення музичного фестивального руху Рівненщини доби державної незалежності.

На теренах краю впродовж останніх п'яти років успішно відбулися фестиваль рок-музики «Літо у Скольмо» (сmt. Клевань 1), фестиваль «Тарас Бульба» (м. Дубно), міжнародний фестиваль джазової музики «Art Jazz Cooperation» (м. Рівне), всеукраїнський пісенний фестиваль «Весняний первоцвіт» та фестиваль патріотичної пісні «Слава Україні! Героям Слава!» (с. Корнин Рівненського району), фестиваль пісень рідного краю «Україна – частина Європи», фестиваль духовної пісні «Православна Кореччина» (м. Корець), фестиваль вокально-хорового мистецтва імені Миколи Дацика (с. Зоря Рівненського району), фестиваль пісенно-музичного мистецтва «Різдвяні піснеспіви» (м. Рівне), районний фестиваль духовної пісні у с. Баранне (Радивилівський р-н); фестиваль сучасної клубної музики «Аквасфера», фестиваль духовної музики «Великодні дзвони» та ін.

У ХХІ ст. на теренах краю зусиллями відданих справі музикантів та, частково, за підтримки (фінансової й організаційної) місцевих органів влади, в особі працівників міського й обласного управлінь культури в туризму, успішно проходять фестивалі, у т. ч. й фестивалі-конкурси, народної та сучасної музики, зокрема: всеукраїнський конкурс молодих виконавців української народної музики «З Народного Джерела» (м. Рівне); міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «АртЦентр талантів 2018» (м. Рівне); фестиваль сучасної української пісні і танцю «Зоряний шлях» (м. Дубно); всеукраїнський фестиваль «Бурштинові нотки» (м. Рівне); всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців сучасної української пісні «Твоя зірка – 2018» (м. Рівне); фестиваль народної інструментальної музики «Музичне перевесло» (с. Клевань Рівненського району); міжнародний фестиваль-конкурс дитячого фольклору «Котилася торба» (м. Дубно та м. Вараш); Всеукраїнський фестиваль-конкурс хорового мистецтва ім. Володимира Пекара (м. Рівне); фестиваль – конкурс хорових колективів імені Євгена Кухарця (с. Велюр Дубровицького району); Всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних та духових інструментів ім. В'ячеслава Сторянка (м. Рівне); фестиваль народної інструментальної музики «Музичне перевесло» (с. Зоря рівненського району); фестиваль естрадної пісні «Мамина весна» для воїнів АТО та їх матерів (м. Острог на базі в Острозької загальноосвітньої школи І-ІІІ ст. № 1); обласний відкритий фестиваль вокально-хорового мистецтва «Поліський краю дорогий...» (с. Горбаків Гощанського району); фестиваль барокової музики «Культурний барбакан» (м. Острог); перший Регіональний відкритий конкурс піаністів (м. Рівне Інститут мистецтв РДГУ); Міжнародний конкурс молодих виконавців «Шоу – «Західний регіон» (м. Рівне) та ін. [1].

У другому десятилітті ХХІ ст. молодь Рівненщини проявила активну позицію щодо організації трьох музичних фестивалів. Мова йде про Міжнародний студентський фестиваль акустичної музики «Я і гітара», що відбувається в РДГУ (м. Рівне), I Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на класичній гітарі «Гітаріада» (м. Острог) та фестиваль протестної музики «Прорив» (м. Рівне). Такі

молодіжні музичні фестивалі спрямовані на обмін досвідом та демонстрацію нових музичних віянь й «відкриття нових імен на музичному небосхилі».

Отже, сучасна Рівненщина – край з потужним фестивальним рухом, що бере початок у другій половині ХХ ст., проте щороку збільшує активність. Підтвердженням цього є факт проведення понад 50 музичних фестивалів у Рівненській області й обласному центрі лише у 2018 р.

Будучи яскравим і самобутнім явищем у загальній панорамі сучасної регіональної художньої культури, музичні фестивалі кінця ХХ – початку ХХІ ст., можна визнати різновекторними, адже вони охоплюють практично усі види, а саме: джазові, рок-фестивалі, фестивалі духовної, класичної, народної, сучасної, духової, патріотичної музики, хорові фестивалі та фестивалі-конкурси, багато з яких має статус міжнародних.

Музичні фестивалі можна визнати одним із дієвих засобів популяризації музичного мистецтва й розвитку культурних зв'язків, а також невід'ємною складовою туристичного іміджу краю.

Список використаних джерел:

1. Офіційний сайт Управління культури і туризму виконавчого комітету Рівненської міської ради. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://cultura-city.rv.ua/>].
2. Литовка О. Фестивальний рух України періоду її незалежності. *Вісник КНУКіМ. Сер. : Соціальні комунікації*. 2013. Вип. 2. С. 111-115.
3. Шляхи гармонійного натхнення. 75 років Рівненській обласній філармонії. *Мистецький літопис* / ред.-упор. Б. Столярчук. Рівне : видавець О. Зень, 2015. 580 с.

Легка Ілона,
ст. викладач кафедри хореографії
Рівненський державний
гуманітарний університет

СУЧАСНІ ВИМОГИ ДО МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ В ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ

На сучасному етапі розвитку суспільства народний танець, який є невід'ємною складовою загальної культури, набуває самостійного значення та широкої популярності. Педагогічна, творча, репетиційна, постановча, організаційно-управлінська діяльність потребує підготовки високопрофесійних фахівців в даній галузі. Предмет «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю» поряд з іншими дисциплінами спеціалізації «Народна хореографія», складає основу професійної підготовки спеціалістів-хореографів, що обумовлює необхідність цілісного підходу до предмета вивчення, використання різних методик та методичних принципів для реалізації поставлених завдань.

Актуальність статті обумовлена відсутністю єдиної методичної системи, яка б увібрала в себе передові методики видатних хореографів минулого та сучасності. Дана проблема розглядається в роботах провідних дослідників в області викладання танцю – О.Голдрича [2], Г.Гусєва [3], Є.Зайцева [4], А.Телегіна [8], та ін. Ця проблема досить широко розроблена в працях вищевказаних авторів, але разом з тим маловивченими є педагогічні, психологічні та культурологічні аспекти даного питання.

Особливістю предмета «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю» є організація та методичне осмислення найрізноманітніших елементів народних танців, їх використання у формуванні хореографа в процесі навчання. Вказана навчальна дисципліна розкриває широкі можливості для оволодіння технікою виконання та розвитку акторських даних, знайомлячи з особливостями національної пластичної та музичної культури народів світу. Реалізація всіх поставлених завдань з підготовки фахівців народно-сценічного танцю можлива за комплексного підходу до вивчення предмету.

Структура курсу включає в себе ряд розділів, збалансоване поєднання яких сприяє системному та послідовному засвоєнню знань, умінь та навичок майбутніх фахівців:

- теоретичний розділ (лекції) – формує систему знань народно-сценічного танцю;

- практичний розділ – закріплює і систематизує отримані теоретичні знання, дозволяючи застосовувати їх на практиці у виконавській діяльності, оволодіти методикою педагогічної роботи в області народно-сценічного танцю;

- розділ індивідуальних занять включає в себе складання окремих комбінацій екзерсису біля станка й посеред зали, складання уроку народно-сценічного танцю, відповідно навчального курсу, під керівництвом педагога проведення частини уроку і цілого уроку з однокурсниками;

- самостійна робота студента заснована на виконанні завдань зі створення окремих комбінацій біля станка й посеред зали, складання навчальних етюдів у відповідності з навчальним планом і завданнями кожного курсу;

- контрольний розділ – диференційоване і об'єктивне виявлення знань і навичок студентів за результатами їх навчальної та практичної діяльності.

Поняття «методика» – основна категорія будь-якої освітньої системи. Методика вивчає закономірності навчання, які виходять з особливостей досліджуваної науки чи мистецтва, розкриття мети вивчання предмета, його значення для розвитку особистості студента. Існує хибна думка, що методика викладання народно-сценічного танцю є лише прикладною частиною самого танцю. Достатньо, ніби то, добре знати відповідний танець, щоб вміти його викладати. Такий погляд обумовлений змішанням завдань народно-сценічного танцю та методики його викладання [8, 104].

Предметом методики викладання народно-сценічного танцю є процес навчання, педагогічна діяльність викладача з організації та управління навчальною діяльністю студентів. Вивчення основних методичних принципів народно-сценічного танцю закладені у самій специфіці професійного хореографічного мистецтва.

До сучасних проблем методики викладання народно-сценічного танцю можна віднести:

- оновлення змісту предмету «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю», удосконалення його структури і послідовності вивчення, забезпечення багатоваріантності навчально-методичного комплексу;
- вдосконалення методів, прийомів, засобів навчання та виховання: активізація пізнавальної діяльності студентів, розвиток навичок самостійного набування знань;
- розроблення нових методів і прийомів застосування наочності при використанні відеозаписів та комп'ютерних технологій;
- впровадження та поширення оригінальних авторських методик вивчення народно-сценічного танцю.

Під методами вивчення народно-сценічного танцю розуміють способи застосування танцювальних рухів народно-сценічного танцю та навчальних танцювальних етюдів. Умовно їх можна поділити на специфічні (характерні для процесу хореографічної освіти), та загально-педагогічні (характерні для виховної та освітнянської діяльності в різних сферах).

Підкорюючись закономірностям загальної педагогіки, танцювальна педагогіка спирається на дидактичні принципи: виховного навчання, науковості та доступності навчального матеріалу, наочності при вивченні нового матеріалу, міцності знань, умінь і навичок, активної творчої діяльності студентів, їх самостійності [7, 307-308].

Принцип науковості у вивченні народно-сценічного танцю базується на традиційних методах педагогіки та використанні в роботі сучасних методик, новітньої літератури з фаху, прогресивних тенденцій в практиці. Необхідним є включення до змісту навчання спеціальної термінології та засвоєння студентами наукових понять та термінів; використання програм та учбових посібників, рекомендованих закладами науки та освіти.

Принцип доступності тісно пов'язаний з принципами розвиваючого навчання та систематичності і логічної послідовності (наступності).

Доступність ґрунтується на рівні попередньої освіти студентів, урахуванні їх індивідуальних здібностей. Важливим аспектом є правила викладу матеріалу – від легкого до важкого, від відомого до невідомого, від конкретного до абстрактного. Ці правила забезпечують, з одного боку, доступність і зрозумілість завдань, з іншого – розвиток здібностей і пізнавальних можливостей студентів. Вирішальну роль в даному процесі відіграє особистість викладача, який на основі аналізу здібностей кожного студента сприяє реалізації принципу розвиваючого навчання. За принципом доступності в практичній педагогіці на кожній стадії навчання засвоюється матеріал, посильний студентам певного рівня навчання.

Велике значення у вивченні народно-сценічного танцю має принцип зв'язку теорії та практики. Принцип базується таким чином: практика випереджає теоретичні узагальнення; теоретичні знання відпрацьовуються на практичних заняттях; результат практики залишається в набутих навичках та знаннях і свідомо практична діяльність сприяє духовному росту особистості. Теоретичне навчання полягає у формуванні понять, законів, ідей, правил, а практичне засвоєння знань становить зміст самостійної моторної, сенсорної, розумової діяльності. Тому, теоретичні узагальнення часто є підсумком набутих практичних навичок, що сприяє ґрунтовному оволодінню предметом.

Принцип єдності конкретного та абстрактного полягає в тому, що всі поняття необхідно засвоювати шляхом розгляду їх походження. Між поняттями слід виявляти наступний взаємозв'язок: конкретні знання часто виведені з абстрактних понять, абстрактне часто випереджає часткове, і навпаки – з великої кількості часткових знань приходять до абстрактного узагальнення.

Принцип наочності ґрунтується на наочно-практичній діяльності. Зразком цього принципу є практичний показ викладача й відтворення цих навичок студентами.

Крім загальноприйнятих принципів у танцювальній педагогіці існують суб'єктивно-індивідуальні принципи. Вони характеризуються особистими поглядами викладача на засоби практичного здійснення поставлених завдань, його баченням предмета, що дає найбільш ефективний результат у навчанні. У методах навчання

виділяють методики індивідуальні та групові, вони є загально визнаними, можуть асимілюватися, трансформуватися і видозмінюватися [8, 54-58]. Результативність дослідження педагогічних методів може лягти в основу власної системи методів навчання, підтверджених грамотністю викладача, гуманністю відносин, вдосконаленням професіоналізму, єднання теорії та практики, де власний почерк педагога має велике значення для виховання техніки та професійної культури студента-хореографа.

Досвід балетмейстерської педагогічної роботи дозволяє удосконалювати методики викладання і знаходити індивідуальні педагогічні рішення, за допомогою яких буде рости професійна майстерність і поліпшуватися техніка виконання народно-сценічного танцю. Тому, зв'язок методики з теорією і практикою є необхідним процесом у розвитку хореографічної освіти. Дотримання головних принципів народно-сценічного танцю – доступності та доцільності у виборі основних елементів танців різних народів світу; пізнання і розуміння зв'язку народного танцю з музикою, піснею, літературою, образотворчим мистецтвом; творчого сприйняття народних танців і сучасних танцювальних композицій; вивчення основ народно-сценічного танцю, які передбачають розвиток у студентів пластики тіла, координації рухів, музикальності, виразності – сприяє гармонійному і фізичному розвитку особистості.

Отже, у методиці викладання народно-сценічного танцю не можна обмежуватись жодним з методів як універсальним. Тільки оптимальне поєднання різних методів може забезпечити успішну реалізацію комплексу завдань у процесі вивченні народно-сценічного танцю. Дослідження педагогічних методів, підтверджених знаннями науки, історичним аспектом, практикою, вказують на необхідність доповнення існуючих методик новаторськими ідеями, новітніми технологіями з метою вдосконалення професійної культури студента – майбутнього фахівця з народно-сценічного танцю.

Список використаних джерел:

1. Галузинський В., Євнун М. Педагогіка: теорія та історія. Навчальний посібник. Київ: Вища школа, 1995.

2. Голдрич О. Хореографія: посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: СПОЛОМ, 2006. 160с.

3. Гусев Г. Методика препода. Народно-сценического танца. Упражнения возле станка: учебное пособие для студентов хореограф. фак. вузов культуры и искусств. Москва: ВЛАДОС, 2005. 207с.

4. Зайцев Є. Основи народно-сценічного танцю. Вінниця: Нова книга, 2007. 416 с.

5. Колногузенко Б. Види мистецтва хореографії. Метод. посібник для підготовки бакалаврів та спеціалістів за фахом «Хореографія». Харків: ХДАК, 2009. 140с.

6. Коменский Я. Великая дидактика. Избранные педагогические сочинения. Москва. 1982.

7. Лозова В., Троцко Г. Теоретичні основи виховання і навчання. Навчальний посібник. ХДПУ ім. Г. Сковороди. Харків: ОВС, 2002.

8. Телегин А. Народно-сценический танец и методика его преподавания. Учебное пособие для ст. высш.уч.завед. культуры и искусств. Самара. 2005. 229с.

**Самохвалова Алла,
старший викладач кафедри
хореографії Рівненського
державного гуманітарного
університету**

УКРАЇНСЬКІ СОЦІАЛЬНІ ТАНЦІ – РАДІСТЬ, ЩО ДАРУЄ НАМ РІДНА КУЛЬТУРА

Соціальні танці – це хореографія, яку можна виконувати де завгодно, з ким завгодно і на різних локаціях. Висловлюючись іншими словами – масові, загальнодоступні, побутові, вони існують для того, щоб люди могли знайомитися, спілкуватися, отримувати радість та задоволення від музично-танцювальної атмосфери [3]. Відмінною особливістю соціальних танців є те, що в них немає суворої, раз і назавжди завченої послідовності рухів. Від виконавців очікується і всіляко вітається імпровізація. Їхній танець – це вираження почуттів і грайливого настрою.

Соціальні танці — одна з основних категорій у класифікації танців або танцювальних стилів за їх метою, яка характеризується первинною

роллю тактильної та вербальної комунікації. Танці можуть відноситися одночасно до різних категорій, в залежності від цілі виконання.

Український народний танець теоретики та практики хореографії ніколи не розглядали як соціальний. Віднайти в українській побутовій хореографії загальні риси, що притаманні соціальним танцям є основним завданням пропонованої роботи. Виокремити категорію українській соціальний танець є метою дослідження. Актуальність означеної проблеми окреслили демократичні зміни в танцювальному світі, які призвели до появи соціальних танців. Д. О. Погибіль у статті «Педагогіка соціального танцю в сучасному соціокультурному просторі» вказує на те, що вікові характеристики прихильників соціальних танців охоплюють 20-50 років. Соціальні танці включають в себе різні види хореографії: бальні, сучасні, латиноамериканські та інші. Найбільш популярні – сальса, меренге, хастл, аргентинське танго [2].

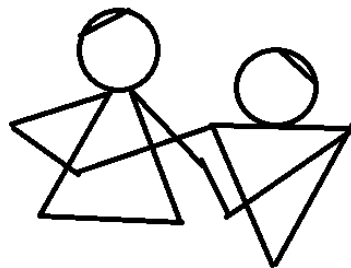
Педагогу-хореографу необхідно володіти навичками роботи з великою групою виконавців; умінням швидко розучувати прості композиції з нескладних фігур і з простим ритмом; умінням делікатно виправляти помилки виконавців танців і створювати радісну, позитивну, натхненну, творчу атмосферу.

Цей простий алгоритм можна сміливо віднести до проучування простих побутових форм українського народного танцю, які описані А. Гуменюком, Ю.Чурко, М. Козенко, В. Ковальчуком, Ю. Марко, О. Полятикінім, А. Самохваловою – дослідниками українського та білоруського хореографічного фольклору.

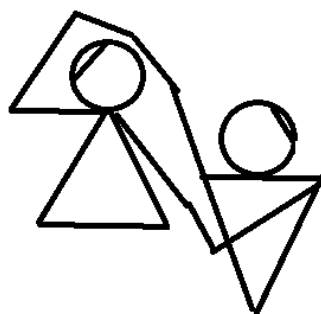
Для прикладу наведемо опис танцю метра українського дослідницького руху А. Гуменюка з книги «Український народний танець» [1, 488]. Танець «Субота» відповідає загальним наведеним вище характеристикам соціального танцю, а саме парний, масовий, кожна фігура виконується на вісім тактів. Темп виконання – помірковано швидкий. Ноги рухаються згідно музичного ритму. Основний елемент танцю –

загравання. Позиції в парі зображені на малюнках 1 і 2. Дівчина до хлопця розвернута на півоберта.

При описі хореографії дослідники танцю вказують ракурси голови, ніг, позиції рук для розуміння характеру виконання народного танцю. Окремо вказується характер та музичний розмір. Найчастіше характер та настрої танцю диктує музика, а позиції у парі характеризують відношення між танцівниками. Під час виконання партнери спілкуються, що є першою і головною передумовою характерною саме соціальному танцю. Наведені замальовки позицій рук притаманні народним українським етнічним танцям «Ой-ра», «Краков'як», «Плескач», «Шир», «Падеспань», «Лявоніха» та ін.



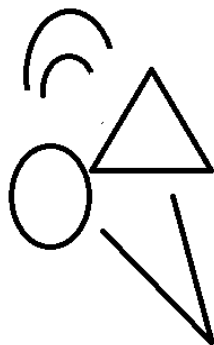
Мал.1



Мал.2

Найбільш розповсюдженою і вживаною на всіх традиційних масових забавах є «Полька». Різновидів «Польки» безліч і всі вони традиційно виконуються в парі. Народна українська «Полька» найбільше підходить до категорії соціального танцю. Бо територіально її виконують по всій

території України. Її найлегше трансформувати під сучасний мелос. Під час виконання «Польки» люди вигукують, підспівують, радіють життю. Наведемо приклад класичної позиції у парі для виконання «Польки» (дивитись мал. 3).



Мал. 3

Як бачимо, партнери постійно знаходяться обличчям один до одного, що дає можливість до постійного тактильного та вербального спілкування, а отже несе радість, створює настрій та позитивну атмосферу.

Наведені приклади підтверджують необхідність розвитку української хореографії у категорії соціальний танець, бо по своїй зовнішній і внутрішній структурі народний танець є достатньо простий – на що вказують описи вказаних вище дослідників та теоретиків танцю. Потенціал українського танцю не може обмежуватись сценічним простором, оскільки він використовується у поховальних, весільних, родильних обрядодіях. Танець є невід’ємною частиною календарних свят і обрядів. Просто ми призабули, що українське – найкраще, бо воно наше. Направду український танець завжди був, є і повинен бути доступним для загального вжитку, а отже соціальним.

Список використаних джерел:

1. Гуменюк А. І. Українські народні танці. К.: Наукова думка, 1969. 614 с
2. Погибіль Д.О. Педагогіка соціального танцю в сучасному соціокультурному просторі / *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова.*

Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2013. Вип. 15. С. 173-177.

[Електронний ресурс]. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2013_15_36...

3. Соціальні танці – Вікіпедія. [Електронний ресурс]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>

»

Панасюк Анастасія Сергіївна
магістрантка кафедри образотворчого та
декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет

МАКС РІХТЕР ТА НІКО МЬЮЛІ: ПАРАЛЕЛІ ТВОРЧОСТІ

Світ невпинно і постійно змінюється, торкаючись усіх аспектів людського життя. Змінюється й мистецтво, яке піддає сумніву істину як таку, тяжіє до відсутності естетичних та технічних обмежень у художньому вираженні, водночас наполягаючи на пошуку нових форм творчості. Сучасне мистецтво здатен зрозуміти не кожен, воно змушує людину замислитись. І не важливо чи то картина, чи музичний твір. Музика здатна більше говорити з людиною «безпосередньою мовою душі», хвилюючи її, викликаючи безліч емоцій. Це – не відображення предметного світу, а відображення людських почуттів та думок. Завдяки своїй інтернаціональній мові, вона, не потребуючи перекладу, сприймається й знаходить відгук у душі й серці кожної людини. Говорячи про сучасну музику, варто звернути увагу на творчість одного із яскравих представників мистецтва постмодернізму в музиці – британського композитора німецького походження Макса Ріхтера. Маючи класичну музичну освіту, він відомий своїми прямолінійними й часто підкреслено емоційними мелодіями в дусі сучасної класичної музики [1].

Цей композитор дивно тонкого смаку й вражаючої інтуїції чи не самотужки вивів постмодернізм у рамках сучасної академічної музики на нову висоту. Його роботи захоплюють на рівні самої ідеї. Для прикладу, згадаймо його інтерпретації «Пір року» в жанрі мінімалізму або інтерактивний проект у співпраці з неврологами, в рамках якого під музику Ріхтера слухачі засинали

прямо в концертному залі [2]. Зрештою, збурення публіки здійснив його альбом-пригода «Memoryhouse», який поклав початок цілій серії релізів, об'єднаних загальною концепцією нео-класики і художньої декламації. У цьому музичному проєкті Макс Ріхтер «обігрує» на фортепіано звуки природи. Водночас на її тлі звучать голоси людей, зокрема, зачитуються вірші різними мовами. Одним зі свідчень впливу «Memoryhouse» на світову музичну спільноту є те, що в Росії популярна композиція «Maria, The Poet (1913)», в якій під музику композитора Макса Ріхтера актриса Алла Демидова читає вірш Марини Цвєтаєвої.

Макс Ріхтер – універсальний музикант. На ранніх етапах творчості він співпрацював із британськими електронниками, серед яких драм-н-бейс продюсер Роні Сайз і культова група «The Future Sound of London», разом із якою Ріхтер записав їхній кращий альбом «Dead Cities» (1996).

Водночас вражають досягнення композитора в галузі теле- та кіноіндустрії. 2008 р. за версією Європейської кіноакадемії він був визнаний кращим кінокомпозитором. Тоді експертна комісія відзначила саундтрек Ріхтера до анімаційного фільму «Вальс Башира». Поза всякими сумнівами, це – найкраща робота Макса, оскільки його музика, присвячена подіям Ліванської війни, інтерпретована сенсаційно, сміливо й навіть парадоксально.

Авторитетний британський критик Грейсон Каррін назвав Макса Ріхтера людиною, яка зробила прорив у музичному мистецтві й творчість якої слугувала предтечею музики Ніко Мьюлі, американського композитора-мінімаліста й аранжувальника сучасної класичної музики [3]. У музичному доробку Ніка Мьюлі є надзвичайно сміливий проєкт: разом із французьким парфумером Крістофом Людамелем він створив першу в світі ароматичну оперу. На це Ніка надихнули маловідомі трактати Вагнера, де той першим описав ідею *gesamtkunstwerk* – опери, що об'єднує поезію, візуальне мистецтво та різного роду ефекти, які одночасно впливають на всі органи чуття, в тому числі й на нюх. Щоб не розсіювалася увага публіки, зал був занурений в повну темряву, й кожні 6 секунд відвідувачі вдихали чергову порцію ароматів, іноді

приємних, а часом вкрай огидних. Аромати розвіювалися зі спеціального ароматичного органу й надходили безпосередньо до «глядача» через обладнані біля кожного місця «ароматичні мікрофони». Так ретельно продумана та виважена послідовність ароматів відкрила публіці епічну історію протистояння людини і природи. До слова, ароматична опера Ніко Мьюлі мала шалений успіх, але це лише один із епізодів неймовірної кар'єри американського композитора.

Складно зрозуміти, коли Ніко все встигає. До своїх 40 років він встиг скласти півсотні класичних творів, знамениту оперу «Two Boys», твори для хорів, ансамблів, оркестрів, саундтреки для кіно, десятки аранжувань для поп-артистів, музику для танцювальних постановок і театру. Особливо успішною став музичний проект «Sentences» про життя великого математика Алана Тьюрінга. Крім того, Ніко входить до складу творчої формації Bedroom Community, захоплюється духовною музикою, балетом і саунд-дизайном. Власну продуктивність композитор пояснює досить просто: «Мій секрет – писати музику кожен день й жити так, щоб натхнення ніколи не залишало мене» [4].

Отже, у музичному доробку композиторів Макса Ріхтера і Ніко Мьюлі чітко прослідковуються паралелі творчості, оскільки обидва є представниками сучасної класичної музики, яку під впливом естетики постмодернізму інтерпретують в дусі мінімалізму. Їхня творчість – універсальна, вона представлена численними мистецькими проектами в галузі кіно і телебачення. Обом цим композиторам притаманне експериментування, еkleктизм, епатаж, а також нестандартні художні прийоми, що виступають провідними маркерами постмодерного простору.

Список використаних джерел:

1. Max Richter. Official Website [Електронний ресурс]. URL: <https://www.maxrichtermusic.com/music/>
2. Макс Рихтер/Max Richter – Бинокль [Електронний ресурс]. URL: <https://www.binoculars-travel.ru/ispolniteli/max-richter.htm>

3. Нико Мьюли: гра в классику [Електронний ресурс].
URL: <http://soloneba.com/nico-muhly-classic-game/>
4. Nico Muhly [Електронний ресурс]. URL: <http://nicomuhly.com/>

**Сімакова Світлана Ігорівна,
магістрантка факультету мистецтв,
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С.Сковороди**

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

Класицизм у мистецтві є явищем світового масштабу. Мистецтво доби класицизму всебічно відобразило художнє життя Європи, її естетичні, моральні та ідеологічні принципи, що найбільш повною мірою відобразились в музичному мистецтві доби та у втіленні його образного змісту.

Доба класицизму, що прийшла на зміну епохи Відродження склалася в кінці XVII століття у Франції, відобразила в мистецтві підйом абсолютної монархії та зміну світогляду з релігійного на світський.

Розвиток класицизму незмінно відбувалося під знаком схилення перед античністю. Образи, почерпнуті з античної міфології та літератури, були для класиків природною поетичною стихією, а не набором штучних риторичних прикрас. Сприйняття класицистами античної культури відрізнялося специфічно нормативним характером. Теоретики класицизму були схильні вважати ідеал прекрасного незмінним і загальнообов'язковим. Встановлюючи канони цього ідеалу шляхом освоєння античної спадщини і, перш за все, поетики Аристотеля і Горация, вони прагнули регламентувати творчість письменників і художників, композиторів, вимагаючи від останніх неухильного дотримання цілої системи певних законів і правил [2, 33].

Зокрема, з античного театру в музичний театр доби класицизму було запозичене правило про три єдності: єдності часу (від початку до кінця п'єси не може пройти більше доби), єдності місця (всі відбувається в одному місці) і єдності дії (повинна існувати лише одна сюжетна лінія).

Іншим прийомом, запозиченим з античної традиції, стало використання героїв-масок – стійких амплуа, які переходять з п'єси в п'єсу. У типових класицистичних комедіях мова завжди йде про заміжжя дівчат, тому маски там такі: пані (сама дівчина-наречена), субретка (її служниця-подружка, повірниця), дурнуватий батько.

Композиція комедії класицизму повинна бути дуже чіткою, обов'язково містити п'ять актів: експозицію, зав'язку, розвиток сюжету, кульмінацію і розв'язку.

Існував прийом несподіваної розв'язки (або *deus ex machina*) – поява бога з машини, який ставить все на свої місця. У вітчизняній традиції таким героєм часто виявлялася держава. Також використовувався прийом катарсису – очищення через співчуття, коли співчуваючи що потрапили у важку ситуацію негативним героям, слухач повинен був очиститися духовно [1, 180].

Класицизм в музичному мистецтві – це поєднання особливої глибини і різноманітності змісту, ясності і простоти з винятковою досконалістю і відточеністю форм. Зміст музичних творів пов'язано зі світом почуттів людини, які не піддаються жорсткому контролю розуму.

Музичний класицизм XVIII століття називають "Віденським класицизмом" і найчастіше пов'язують з іменами трьох композиторів, які жили і творили у Відні – Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта і Людвіга ван Бетховена. Вони створили напрямок в музичній культурі другої половини XVIII – початку XIX століття – віденську класичну школу .

Віденська класична школа підсумувала багато процесів, тенденцій і явищ, які протягом довгого часу зріли і акумулювалися в європейському мистецтві [6, 5].

Композитори віденської школи створили дуже струнку й логічну систему правил побудови музичного твору. Завдяки такій системі самі складні почуття

вкладалися в ясну і досконалу форму [3, 174]. Страждання і радощі ставали для композитора предметом роздуму, а не переживання. І якщо в інших видах мистецтва закони класицизму вже на початку ХІХ ст. багатьом здавалися застарілими, то в музичному мистецтві система жанрів, форм, риси образності втілені віденською школою, зберігають своє значення до нашого часу [4, 101].

У ХVІІІ столітті починає переважати світський образний зміст (світський – від застарілого слова «світ» – навколишні люди, суспільство). Це світ образів і почуттів людини, не пов'язаний з релігійно-церковною тематикою: героїка, різні прояви радісних почуттів (радісні, жартівливі, пасторальні), лірика (поетичне ставлення до світу), душевні колізії (лірико-драматичні образи), народно-побутові образи, картини і явища природи.

Художній образ доби класицизму уособлював у собі схиляння перед вчинками людини, її емоціями, над якими панує розум. У втіленні художнього образу доби митцям притаманні логічність мислення, гармонійність та ясність. Композитори віденської школи висловлювали у своїй творчості досить різні образні сфери. Так, у творчості Йозефа Гайдна втілені образи народно-жанрових замальовок, пасторалей, галантності. Людвигу Бетховену близька героїка та драматизм, філософічність, а також витончена лірика. Вольфганг Моцарт охопив всі існуючі образні сфери: ліричні, танцювальні, мужні.

Щодо особливостей художніх образів доби класицизму, мистецтвознавці зауважують схематичність й маскоподібність їх розвитку. Це було пов'язано з прагненням оцінювати типове вище індивідуального, а також орієнтація на основну категорію класицизму – категорію міри, що сполучається з категорією норми. Порушення міри – основний вид конфлікту, який характерний як трагічному, так і комічному образу. Інструментом міри стає розум, що забезпечує панування в усьому «вищого порядку» [5, 81].

Слід зазначити, що в образах класицизму дуже мало індивідуального. Герої типізовані, шаблонні – носії однієї чесноти й одного пороку. Всі образи героїв можна розділити на позитивні і негативні.

Отже, класицизм – художній напрям у мистецтві XVII – початку XIX ст. Він багато в чому протистояв бароко з його пристрасністю, мінливістю, суперечливістю, стверджуючи свої принципи. Грунтуючись на уявленнях про закономірності, розумність світового устрою, майстри цього стилю прагнули до ясних і строгих форм, гармонійних зразків, втілення високих моральних ідеалів. Вищими, неперевершеними зразками художньої творчості вони вважали твори античного мистецтва, тому розробляли античні сюжети і образи.

Зміст музичних творів пов'язаний зі світом почуттів людини, які не піддаються жорсткому контролю розуму. Однак композитори цієї епохи створили дуже струнку і логічну систему правил побудови твору. Художні образи доби класицизму почерпнуті з античної міфології та літератури. Вони типізовані та шаблонні. Тяжіють до абстрактності й зображають облагороджену реальність, базуючись на позачасовій красі творів античності.

Список використаних джерел:

1. Бабичев Н.Т., Боровский Я.М. Словарь латинских крылатых слов. 3-е изд., стереотип. М.: Русский язык. 1988. 960 с.
2. Бердников Г.П. История всемирной литературы в 9 томах. Том 4. Изд-во: М.: Наука, 1983. 82 с.
3. Жабинский К.А. Энциклопедический музыкальный словарь / К.А. Жабинский. М.: Феникс, 2009. 474 с.
4. Келдыш Г. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
5. Костина А. Культурология. 5-е изд. М.: Кнорус, 2010. 336 с.
6. Методическое пособие по курсу «Музыкальная культура»
<http://uchebana5.ru/cont/1655415-p5.html>

Залевська Вікторія
магістрантка кафедри образотворчого та
декоративно-прикладного мистецтва
Рівненський державний гуманітарний університет

ТВОРЧИСТЬ ПОЕТА-ПІСНЯРА ПЕТРА ФАТЕНКА

Коли на нашу землю чорною ходою прийшла Друга світова війна, принесла вона, як не дивно, не лише горе – у с. Білозір'ї на Черкащині, в родині працелюбів Петра і Марії Фатенків саме тоді, 21 червня 1941 року, народився син. Батько на той час навіть не знав про те, що має сина, бо його призвали на військову службу ще до початку війни. Тож лише у 1944-му, після визволення села, дружина надіслала йому на фронт листа з фотографією сина. А з тим маленьким фото на грудях, як із найдорожчою реліквією, Петро Васильович пройшов аж до Австрії, лише у 1947-му хлопчик вперше зміг обійняти найдорожчу у своєму житті людину-тата.

Після війни у родині Петрика невдовзі теж з'явилося ще троє братиків і дві сестрички нині вони всі так і живуть на Черкащині. А от пісня, здається, ніколи не стихала у їхній хатині, у мами, Марії Гнатівни, чудово співала народні пісні, церковні псалми, тому слух і голос в неї був бездоганний. А від густого батькового баритону, за спогадами Петра Петровича, нерідко аж лампа дрижала. Своїми духовними скарбами наділили батьки щедро усіх своїх дітей. А вже баян Петро опанував самотужки. А було це так – у селі на той час було двоє музикантів-самоучок, котрих кликали на всі родинні свята. Одного разу після весілля в сусідів семирічний Петро уздрів залишену з учора дядьком Миколою Майтулою гармошку, і серце тьохнуло: спробую! Поставив на сторожі коло дверей сусідську дівчинку, а сам пробіг пальцями по ладах. Акорди піддалися, по нотах навіть вдалося дібрати щось подібне до мелодії... Захоплений звуками, що виходили з-під його рук, хлопчик не помітив, що за ним спостерігає той самий дядько Майтула, який уже за те, що хтось торкнувся

до гармошки, міг спокійно надавати запотиличників. Коли на хвилику підняв голову від інструменту і побачив власника гармошки, хлопець зацікавився у передчутті покарання. Натомість старий музикант усміхнувся: «Ти будеш грати, у тебе вийде, от побачиш». Так воно і сталося: подальше своє життя Петро Фатенко супроводжував не лише пісню, а й грою на баяні, яку досягнув без жодного дня спеціальної музичної освіти.

У 1960-му році був призваний до армії. Звичайно, тоді молодий юнак навіть не міг уявити, що військове життя стане його покликанням. У 1966 р. відмінно закінчив Рязанське військове автомобільне училище, після чого потрапив за направленням до групи радянських військ у Німеччині.

З 1982 р. родина Петра Петровича Фатенка живе у Зв'язелі на Поліссі – і цей райський куточок України він не змінив навіть на рідний край, куди мав змогу повернутися, вийшовши на пенсію. За свідченнями ентузіаста-аматора тримала його тут пісня. На посаді начальника місцевого Будинку офіцерів він познайомився з композитором Іваном Мамайчуком, котрий тоді був директором Будинку культури, що дало поштовх до творчої пісенності: почав писати пісні, вірші, хоча, як визнає, перші з них були не дуже вдалим. Зате культурно-громадське життя набуло небаченого розквіту: організував хор ветеранів, котрий діє дотепер і радує зв'язельчан чудовою якістю виконання; створив при Будинку офіцерів жіночий ансамбль «Райдуга»; співав з естрадно-симфонічним оркестром при Будинку культури.

Після звільнення у запас майор Фатенко працював у районній кіномережі, але з пісню не поривав. Тож коли 90-х роках на пісенному обрії України з'явився гурт «Явір», учасниками тріо стали Леонід Герус, Петро Краєвський і Петро Фатенко. На 750-річчя Корця, куди їх запросили на виступ, вони вже їхали квітетом «Хміль»: така назва спала на думку Петру Петровичу і прижилася як найбільш влучна. Відтоді гурт «Хміль» заворожує вже багато років публіку не лише поліського краю: збирають вони громи аплодисментів і на обласних, і на всеукраїнських фестивалях та оглядах. Свої творчі надбання Петро Фатенко вже виклав у двох книжках: «Пісні мого серця» та «Душа живе

у пісні». Про вклад у пісенний доробок рідного краю Заслуженого працівника культури України П. П. Фатенка годі й говорити, бо важко перебільшити його значення. Нині він готує до друку наступну книгу під назвою «Співають серце і душа» [1].

Збірка пісень та поезій Петра Фатенка «Пісні мого серця» містить три розділи: «Земля, яку так люблю», «Пісні про спалені села», «Родинне джерело». Ліричний, чуттєвий хист поета-пісняра щедро вилився у прекрасних піснях, присвячених рідній Україні, красі нашого краю, окремим селам району. Автор у сповіді наприкінці збірки зазначає: «Я дуже вдячний долі, що вона звела мене з цим чудовим краєм – Новоград-Волинщиною». Велика творча дружба поєднувала Петра Фатенка з місцевим композитором, працівником культури України Іваном Мамайчуком. І у збірці поета розкрито ще одну сторінку пісенної творчості Івана Федоровича: пісні, музику до яких написав композитор, – «Звягельська наша земля», «Шумлять ліси», «Голубкою пісня зліта», «Хмелю ти наш зелененький», «Слався, козацький рідний краю!» та цілий цикл пісень, присвячений спаленим в часі Другої світової війни селам. Біль народу поет пропустив через своє серце і вихлюпнув його у меморіальних піснях. У збірнику «Пісні мого серця» є й пісня, яку Петро Фатенко разом з місцевим композитором Сергієм Наумовим присвятили самому Івану Мамайчуку – «Не сумуйте за мною». У ній розтривожене горем втрати серце поета через уста композитора промовляє до всіх нас:

В моїм серці струна обірвалась ,

.Україну любив, як умів.

Пісня в душах людей відізналась

Серед рідних полів і лісів.

До багатьох пісень, що увійшли до збірки, написано музику обдарованими творчими особистостями Новоград-Волинщини, такими, як Ігор Завгородній, Борис Смірнов, Микола Куркач, Михайло Айдебалов, Сергій Марчук, Віктор Адамович, Юрій Лагасюк, Володимир Данильчук та інші. Це вони відчували у

віршах Петра Петровича музичність і мелодійність, і тому за їх допомогою, як пише сам автор, його твори стали пісненими.

Найкращими серед них, що можуть зайняти гідне місце в репертуарі багатьох піснених колективів, є «Зустріч з мамою» В. Адамовича, «Сільський оркестр» та «Калинові острови» на музику С. Наумова, «Мамин рушник», «Материнське серце», «Дві сестри на Поліссі живуть», музику до яких написав І. Завгородній, «Бабине літо» на музику Ю. Лагасюка [3].

Петро Фатенко багато уваги приділяє у своїй творчості вічній темі кохання. Певно, вірна лебедина любов його батьків, котрі виростили шістьох дітей, наклала відбиток щирості й любові у серці поета. Та і щасливе життя із дружиною Мариною дало йому право гідно оцінити вірність і повагу близької людини, що звучать у щирих словах-сповіді:

*Моя єдина і чарівна,
Віддам тоді усе, що в мене є.
Весна цвіте, краса єдина в моїм житті
Твоя любов цвіте...*

На запитання, чи залишилося у його житті ще щось недосягнуте, Петро Фатенко відповідає оптимістично: «Останній вірш у мене так і не написаний» [2]. Маючи численні грамоти, дипломи і загальне визнання, головною нагородою життя ця людина вважає одне: що його пісні співають люди, що йдуть ці пісні, написані від щирої душі, до людських сердець.

Список використаних джерел:

1. Гудзь Л. Із піснею – усе своє життя / *Лесин край*. 2016. № 24. С.11.
2. Ларіна Т. Пісні його серця / *Лесин край*. 2006. № 2. С.4.
3. Поліщук А. Талант з козацького краю / *Лесин край*. 2011. № 23. С.6.
4. Фатенко П. Душа живе у пісні / *«НОВОград»*. 2012 . № 6. С. 2.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА І КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ

Сташук Олександр
кандидат педагогічних наук, професор
Рівненський державний гуманітарний університет

ТОНАЛЬНЕ ВИРІШЕННЯ АКАДЕМІЧНОГО РИСУНКУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Навчальний рисунок є основою образотворчих мистецтв, універсальною формою підготовки художників усіх мистецьких спрямувань [1, 172]. Вивчення рисунок є пріоритетним, будь-які порушення освітнього процесу, чи недоопрацювання навчально-методичного характеру можуть призвести до непоправних негативних наслідків в мистецькій освіті в цілому [3, 10].

На основі багатолітнього досвіду викладання рисунок в університеті, в результаті педагогічних спостережень та у контексті загального реформування в освіті, можемо стверджувати про наявність певних проблем в практиці академічного рисунок. Серед них – неналежне ставлення до процесу академічного рисунок, порушення послідовності та методичної цілісності його виконання, і в цілому нівелювання основ академічного малювання.

На важливе значення дотримання правил та закономірностей академічної мистецької освіти вказує чимало митців та дослідників. Так, наприклад, відомий вітчизняний скульптор, професор В.А.Чепелик вважає «академічну систему мистецького виховання фундаментом нашої мистецької педагогіки. Рисунок, композиція, колір, об'єм, перспектива тощо – це азбука виховання... Ігнорувати засади академічного мистецького виховання не можемо» [7, 3].

В публікаціях мистецтвознавців та митців-теоретиків останніх років означена проблема розглядалася неповно, без виявлення причин неналежної уваги до тону в навчальному рисунок. В переважній більшості публікацій дослідники зупиняються на загальних питаннях сучасної мистецької освіти (Р.Шмагало, Є.Антонович, С.Коновець, П.Ляшкевич, І.Гнатишин, Г.Покотило,

Р.Яців та ін.), або ж розглядають стратегію розвитку закладів мистецької освіти, визначають причини негативних явищ у їх діяльності (О.Федорук, В.Одрехівський, О.Ямборко, В.Чепелик, М.Шимчук та ін.). У працях митців-практиків питання тону розглядається у контексті вивчення теорії рисунку чи живопису. Так, наприклад, у розгорнутому навчально-методичному дослідженні «Рисунок. Основи учбового академічного рисунку» М. Лі розглядаються теоретичні та методичні питання образотворчої грамоти [2, 5-19], але питання тону в навчальному академічному рисунку не виділяються і окремо не розглядаються.

Серед зарубіжних науковців-практиків, які вказують на проблеми тонального вирішення академічного рисунку варто відзначити праці В.Суворова (Санкт-Петербург), який розробив загальні питання тонального вирішення рисунку, запропонував теорію тону в академічному малюванні [6, 23], тощо.

Рисунок як вид образотворчої діяльності є першоосновою образотворчих мистецтв, він розвиває професійну грамотність, навчальні та творчі здібності. На відміну від творчого рисунку, який виконується з метою створення художнього образу на основі набутих раніше знань та умінь, академічний рисунок виконує перш за все навчальні функції, він спрямований на вивчення пластичних форм, розуміння закономірностей конструктивної побудови, пропорцій, на дотримання загальної методичної послідовності. Учбово-пізнавальний процес, який включає в себе вивчення правил графічного відтворення є найбільш важливим у цьому [5, 22].

Разом із тим, такий шлях можливий лише за рахунок послідовного відпрацювання усіх його складових, в тому числі і тону як ступеню освітленості кожної частини поверхні пластичної форми, або ж як її світлосили. Тон (з грецького «tonos») означає ступінь яскравості, насиченості кольору, або сукупність відтінків на певній ділянці твору чи на поверхні будь-якої пластичної форми [1, 246]. Кожна форма зокрема сприймається поєднанням різних за тоном поверхонь, тому тон, який виявляє дану форму,

визначає і її особливості. Отже, основою тону, в тому числі і в академічному рисунку, є освітлення та його природній розподіл, завдяки якому сприймається пластична конструкція предметів, їх взаємне розташування у просторі, і усе це підкорене загальним повітряно-просторовим закономірностям графічного зображувального мистецтва [2, 63]. Світло, напівтони та тіні на пластичних формах (об'ємах) виявляються в залежності від розташування, сили і характеру джерела, а також і від місця розташування глядача [6, 18].

Проте, в практиці сучасної мистецької освіти, конкретніше – в питаннях використання можливостей тону в академічному рисунку, на наш погляд, існує ряд проблем. На художніх спеціальностях вузів спостерігаємо поверхове ставлення або й ігнорування тону як одного із важливих засобів художньо-графічного вираження. Можливості тону не використовуються належним чином, порушується важлива дидактична послідовність виконання академічного рисунку. Викладачі не завжди можуть вплинути на покращення викладання академічного рисунку і в цілому на вдосконалення процесу графічного реалістичного відтворення.

В результаті відбувається поступове нівелювання основ академічного рисунку, зменшення його важливості та значення. Такий стан змушує загострювати увагу та виявляти причини, вказувати на правильне використання можливостей тону в навчальному академічному рисунку. Вважаємо, найбільш загальною причиною цього, на що вказують і ряд науковців, є відсутність загальноприйнятої стратегії розвитку мистецької освіти. Стратегії, яка враховувала б як сучасні тенденції розвитку, так і традиції вітчизняного мистецтва в історичному контексті. Натомість «державна адекватно не ідентифікує її як сегменту у своїй соціально-культурній програмі; дезорієнтованість, невизначеність деструктивно впливають на діяльність закладів мистецької освіти» [9, 13].

До того ж, сучасна мистецька освіта поставлена в «ринкові» умови, і вимушена переформатовуватися у відповідності до них. На перший план

виступає те, що «відповідає» ринку – привабливість закладу, економічна доцільність спеціальності, переведення художніх відділень і кафедр на дизайнерський профіль, та інше. В результаті втрачаються специфіка та напрацьовані традиції, ряд кафедр декоративного мистецтва втратили свою ідентифікацію, або ж взагалі закриті [9, 13].

Порушення правил тонального вирішення призводить до порушення загальних дидактичних закономірностей правильності та послідовності, без яких практика академічного рисунку виявляється незавершеною та спотвореною. Втрачається розуміння сутності рисунку, його функції та значення. А без тону та його широких можливостей неможливо виконати академічний рисунок, виразний та повністю завершений.

До того ж, майже повсюдно спостерігаємо захоплення різними видами сучасного мистецтва, яке не завжди і на належному рівні передбачає ґрунтовне проходження усіх етапів академічного художнього навчання. Для сучасної мистецької освіти в Україні доволі важливо протидіяти нівеляції та запереченню національних традицій в угоду глобалізаційним процесам, навпаки, маємо на засадах історичного розвитку прагнути до активізації процесів мистецького виховання [3, 9].

На кафедрах та художніх відділеннях вишів одним із пріоритетних завдань в практиці художньої підготовки залишається дотримання чіткої послідовності як однієї із найважливіших дидактичних закономірностей, запобігання будь-яких порушень та спотворень академічного навчання. Неналежне, поверхове ставлення до можливостей тону і є таким порушенням.

Список використаних джерел:

1. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т.2 / Запаско Я.П. (керівник авторського колективу), Голод І.В., Білик В.І., Кравченко Я.О., Лупій С.П.,
2. Ли Н.Г. Рисунок. Основы ученого академического рисунка: Учебник. – М.: Эксмо, 2007. – 480 с.: ил.

3. Мистецька освіта й мистецтво в культурологічному процесі України ХХ – ХХІ століть: навч. посіб. / Р.Шмагало, Г.Покотило, П.Ляшкевич, І.Гнатишин, Т.Бей; за заг. ред. Р.Шмагала. – Львів: ЛНАМ; Тернопіль: Мандрівець, 2013. – 292 с.: іл., дод. +DVD.

Iwona Bugajska-Bigos

dr hab. Państwowej Wyższej Szkoły w Nowym Sączu (Polska)

ORCID: 0000-0002-7317-6248

Anna Steliga,

dr Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (Polska)

ORCID: 0000-0002-4750-7285

SZTUKI PLASTYCZNE JAKO FORMA WSPIERANIA ROZWOJU DZIECI I MŁODZIEŻY

Wprowadzenie

Sztuki plastyczne mogą być skutecznym narzędziem komunikacji i terapii. Ekspresja artystyczna jest metodą wizualnego wyrażania myśli i uczuć, gdyż twórcze działanie w naturalny sposób ułatwia analizowanie emocji, zmniejszanie stresu, rozwiązywanie konfliktów i poprawę samopoczucia. Arteterapia jest modnym zjawiskiem. Przekonanie o tym, iż sztuka jest jedną z najskuteczniejszych metod komunikacji i terapii wywołuje inspirację dla działalności wielu grup specjalistów. Arteterapia pomaga. Dzieje się tak zarówno w przypadku tych najmłodszych, jak i tych już dorosłych, także grup czy całych rodzin. W XXI wieku od arteterapii oczekuje się, że będzie efektywną formą leczenia, ale i wspieraniem rozwoju dzieci i młodzieży (Bugajska-Bigos I., 2013). Arteterapią posługują się nie tylko specjaliści z dziedzin terapii, ale także specjaliści z psychologii, pielęgniarstwa, medycyny, poradnictwa, animatorzy kultury czy pedagodzy. Wszyscy robią to w jednym celu – aby w skuteczny sposób stymulować zmiany i rozwój powierzonych takim działaniom człowieka. Artykuł jest przeglądem zastosowania arteterapii w wspieraniu rozwoju dzieci i młodzieży.

Wybrane metody arteterapii w pracy z dziećmi i młodzieżą

Zaburzenia mowy, zahamowanie rozwoju, problemy emocjonalne:

- „*Gra w bazgroły*”/ „*Zabawa w esy-floresy*”/ „*Zabawa w rysowanie historii*” – oparta na tradycyjnej angielskiej zabawie wprowadzona do arteterapii przez m.in. Donalda Winnicott’a. Pozwala ona przejść od subiektywnego (projekcja) do obiektywnego doświadczenia (zastosowanie przedmiotu). Są dwa podejścia do tego procesu: terapeuta i dziecko samodzielnie układają swoje historie, wybierając ulubione obrazki, albo współpracują, na zmianę dodając obrazki do tej samej historii. W czasie zabawy osoba prowadząca spotkanie najpierw rysuje na papierze pojedynczą linię i poleca dziecku rozbudowanie tego znaku tak, aby powstał obrazek. Dopiero kiedy rysunek jest skończony pyta o to, co się na nim dzieje. W następnym etapie to dziecko ma postawić pierwszy znak na nowej kartce. Arteterapeuta rozwija ten znak w rysunek, który jest kontynuacją obrazka wykonanego przez dziecko. W ten sposób powstaje seria rysunków, które mają ułożyć się w pełniejszą historię. Proces ten ma na celu wzmocnienie interakcji między terapeutą a dzieckiem i zwiększenie samoświadomości dziecka. Kiedy seria obrazków zostanie ukończona dziecko opowie historię na ich temat.

- „*Rysowanie jajka*” i „*rysowanie jaskini*” to techniki terapeutyczne Masahiro Tanaki. Obie techniki opierają się na aktywnym udziale terapeuty, ponieważ to on inicjuje opowiadanie historyjki poprzez środki werbalne i wizualne, na początku przedstawia dziecku owalny rysunek i mówi, że to jest jajko lub otwór jaskini. Te werbalne i wizualne podpowiedzi pobudzą żywą wyobraźnię dziecka i motywują je do zaangażowania się w wypowiedź artystyczną i opowiadanie historii. Przestrzeń obrazkowa zyskuje wymiar symboliczny, nasycony osobistymi znaczeniami dziecka. Rysunek jajka zazwyczaj ukazuje świat wewnętrzny dziecka, zaś rysunek jaskini często przedstawia fantazje dziecka dotyczące konfliktu i jego rozwiązania (Oster D. G., Gould P., 2011).

Nabywanie umiejętności społecznych przy deficycie uwagi, impulsywności i nadpobudliwości:

Arteterapia skupia się na sposobach przekierowania energii niezbędnej do utrzymania uwagi, by dziecko mogło słuchać, uczyć się i wykorzystywać nabytą wiedzę. W pracy z dziećmi cierpiącymi na ADHD arteterapia ma kilka zalet, m.in. np. wykorzystuje wzrokowy sposób uczenia się, ułatwia dzieciom wyrażenie się. Produkt terapii, czyli sama praca plastyczna, stanowi dla dziecka zapis jego uczuć i myśli. Najbardziej pomocnymi są testy rysunkowe „kinetyczny rysunek rodziny”, czy „dom-drzewo-osoba”. Np. analizę techniki J. Buck’a „*Dom – Drzewo – Osoba*” (H-T-P) rozpoczyna się od ogólnego spojrzenia na wytwór w celu zorientowania się, jaki jest wzajemny stosunek tytułowych trzech elementów:

1. Elementy zachodzą na siebie – konflikt między badanym a otoczeniem,
2. Niektóre elementy przytłaczają pozostałe – zaburzenia ogólnej harmonii lub możliwości indywidualnego rozwoju,
3. Elementy wyraźnie oddzielone od siebie – zaburzenia w zakresie więzi emocjonalnej ze środowiskiem,
4. Elementy nie mieszczą się razem na kartce – konflikt z otoczeniem, potrzeba szczerych kontaktów społecznych.

Następnie analizowany jest szczegółowo ich wygląd. Dom jest reprezentacją miejsca, w którym jednostka poszukuje miłości i bezpieczeństwa, np. dziecko rysując dom wyraża postawy w stosunku do rodziców i rodzeństwa. Rysunek ten, a zwłaszcza jego elementy świadczą też o rozwoju ekspresji plastycznej dziecka (Steliga A., 2015). Drzewo to materiał na temat treści życiowych, odsłania konkretne sytuacje z przeszłości lub też sugeruje cechy osobowościowe badanego. Rysowanie osoby można odczytywać jako nieświadomą projekcję sposobu, w jaki badana osoba postrzega siebie (Oster D. G., Gould P., 2011).

Poprawa komunikacji i rozumienia, przeciwdziałanie problemom sensorycznym, zwiększenie umiejętności sensorycznej, poprawa umiejętności adaptacyjnych, rozwijanie umiejętności społecznych, zwiększenie świadomości emocjonalnej i zrozumienia emocji:

Arteterapia pomaga dzieciom i nastolatkom z zaburzeniami ze spektrum autyzmu (ASD).

- „*Ja wśród ludzi*” – dzięki mechanizmowi projekcji technika ta pozwala dotrzeć do nieświadomych aspektów relacji osoby badanej z innymi ludźmi, umożliwia poznanie obrazu siebie na tle innych osób oraz funkcjonowanie osoby badanej w relacjach interpersonalnych. Wyodrębnione zostały cztery grupy kategorii interpersonalnych: pierwsza odnosząca się do sposobu przedstawienia Ja, druga dotycząca sposobu ujęcia relacji Ja–Inni, trzecia ujmująca sposób przedstawienia Innych, określona jako „spozrzeganie świata społecznego”, a także grupa kategorii interpretacyjnych dotycząca sfery emocjonalnej. Trzy pierwsze obszary interpretacyjne opierają się na analizie treści rysunku i nawiązują do poznawczego ujęcia relacji Ja-Inni ludzie. Ostatnia grupa kategorii opisująca sferę emocjonalną, bazuje głównie na wskaźnikach formalnych, związanych ze sposobem wykonywania rysunku i odwołuje się do tradycji interpretowania rysunków na inny temat.

Rysunki oceniane były pod kątem występowania lub braku następujących kategorii (Łaguna M., Gałkowska A., 2003, s. 131-133);

„I. Przedstawienie siebie:

1. Dewaloryzacja siebie; osoba rysowana z brzegu, w kącie, oddalona od innych postaci, inne osoby bywają odwrócone do niej tyłem, osoba mniejsza niż inne, osoba narysowana niestarannie, z mniejszą liczbą szczegółów, czasem pozbawiona niektórych części ciała, osoba wykreślona po narysowaniu.

2. Waloryzacja siebie; umieszczenie osoby w centrum kartki, miejsce na kartce sugerujące, iż od tej postaci rozpoczęto rysowanie (zwykle z lewej strony, ale nie na samym brzegu), najlepsza pozycja autora na rysunku – inni są do niego zwróceniu albo on stoi, górując nad innymi, bądź np. siedzi na fotelu, gdy inni stoją, postać większa od innych, czasem rysowana wyżej, postać rysowana najstaranniej, z największą liczbą szczegółów, najlepiej ubrana, uczesana, osoba z największą liczbą przedmiotów dodanych (torebka, parasol, kwiat itp.).

3. „Ja” tak jak inni – przedstawienie siebie w taki sposób jak innych osób – ani lepiej, ani gorzej.

II. Relacja ja-inni ludzie:

4. „Ja” osobno – autor przedstawiony z dala od innych, samotny albo oddzielony od innych granicą, na rysunku może też nie być innych osób.
5. „Ja” w grupie – postać autora przedstawiona w bezpośrednim towarzystwie dwu lub więcej osób.
6. „Ja” w tłumie – postać autora zaznaczona wśród tłumu innych, anonimowych, jednakowych postaci. Może występować pewne zróżnicowanie na podgrupy lub indywidualizacja osób, np. za pomocą nieco innego schematu postaci.

III. Ujmowanie świata społecznego:

7. Rozróżnianie stopni bliskości – w sposób zróżnicowany; odległością, podpisem, obecnością kilku scen, planów, zaznaczone są osoby bardziej i mniej bliskie autorowi, np. rodzina i znajomi, przyjaciele i koledzy ze studiów.
8. Wyodrębnianie podgrup – wśród osób przedstawionych na rysunku można zauważyć podgrupy wyróżnione poprzez zaznaczenie granic (linią, budynkiem, drogą itp.), odmienne schematy postaci z różnych grup, różny charakter ubiorów, pozycję na kartce.
9. Komunikacja – w rysunku obecne są co najmniej dwa spośród trzech wskaźników dobrej komunikacji tj.; postacie na rysunku mają zaznaczone części ciała istotne ze względu na możliwości porozumiewania się (twarz, ręce, dłonie). Ujęte są jako współdziałające (razem bawią się, odpoczywają, jedzą).
10. Pełne ciała – osoby (przynajmniej autor) narysowane są całościowo, z zaznaczonymi częściami ciała, są to wyraźnie ludzkie postacie, nie symbole (kreski, kółka itp.) czy same twarze.

IV. Sfera emocjonalna:

11. Agresja – w rysunku obecne są co najmniej dwa spośród następujących opisanych wskaźników; silny nacisk narzędzia, duże, jakby nadęte postacie, przedmioty dodane wyrażające agresję (np. noże, groźny pies itp.), treść rysunku wskazuje na agresję (np. walczące postacie), wyrażanie agresji poprzez zaznaczenie dużego dystansu względem danej osoby – ta osoba, do której badany czuje złość, może być narysowana w znacznej odległości od autora rysunku.

12. Niepokój – występowanie co najmniej trzech spośród podanych wskaźników; duże, niezapełnione przestrzenie, słaby nacisk narzędzia, brak ruchu, małe postacie, przesunięcie całego rysunku w lewo, brak podstawy, niepełne ciało bądź schemat, brak jakichkolwiek elementów dodanych, treść wskazująca na lęk.

13. Niepokój z agresją – w rysunku obecne są jednocześnie wskaźniki niepokoju i agresji, np. treść agresywna, ale postacie na rysunku są bardzo małe, rysowane z małym naciskiem narzędzia.

14. Żywa emocjonalność – rysunki dynamiczne; linie krzywe, zaokrąglone, postacie w interakcji, działaniu, występują przedmioty dodane o pozytywnym znaczeniu emocjonalnym – słońce, kwiaty, drzewa. Obecność dwóch spośród wymienionych wskaźników pozwala na zakwalifikowanie rysunku do tej kategorii”.

Arteterapia może być kreatywnym sposobem komunikacji niewerbalnej, preferowanej przez większość nastolatków, w przeciwieństwie do wywiadów przeprowadzanych wyłącznie w formie werbalnej. Niepewność, pragnienie akceptacji i zrozumienia, próby pogodzenia wpływów wewnętrznych i zewnętrznych, a także stres codziennego życia – to wszystko doświadczenia, jakie także przeżywa nastolatek. Zaletą arteterapii w pracy z młodzieżą jest stwarzanie okazji do symbolicznego komunikowania wewnętrznych i zewnętrznych doświadczeń, niemożliwych do opisanie samymi słowami. Podczas pierwszej sesji zazwyczaj używa się wyciętych z prasy zdjęć do stworzenia kolażu. Celem jest zachęcenie nastolatka do przedstawienia się i zaznaczenia kim jest i co jest dla niego ważne. Zbiór fotografii do kolażu podzielony jest na kategorie tematyczne, tj. ludzie, miejsca, zwierzęta, rzeczy i słowa. Wybór materiałów przez nastolatka odzwierciedla różnorodność symboli, z którymi on się utożsamia.

- „*Tworzenie książek i dzienników*” i tzw. *Technika „odświeżania” książki* – jej celem jest wywołanie refleksji, stworzenie symbolicznego pojemnika na myśli, uczucia i doświadczenia, m.in. związane z kwestią tożsamości i odpowiedzialności. Technika ta polega na przekształcaniu starej, niechcianej książki w taki sposób, aby nadać jej nowe znaczenie (także z użyciem kolażu). Np. Propozycja Stanisława Lifara to nadanie nowego życia, nowego znaczenia i nowej treści powieści z 1953

roku Leona Kruczkowskiego pt. *Sidla*. Na pożółkłych, pachnących starością kartach książki, na jej druku zaczyna się dzieć nowa opowieść o życiu młodego chłopaka, który z Kartą Polaka przyjeżdża z Łotwy uczyć się do Polski. Staszek w wielu miejscach obchodzi się z książką brutalnie np. w stronach 19-20 wycina okno (il. 1), strony od 62 do 90 – zaszywa, a te od 231 do 260 – nadpala i wypala w nich dziurę. Na większości rysuje tuszem siebie i opowiada nam o sobie, zasusza kwiaty, daje do powąchania herbatę Pisze mało, wypowiada się w języku angielskim, krótkimi komunikatami – to głównie ilustracje i specyficzne tło innej historii mają nas prowadzić po jego świecie. Każda strona, choć skrótowa i niedopowiedziana, popycha nas – coraz bardziej ciekawych – na kolejne części opowiadania.



Il.1. Kartki z „odświeżonej” książki Stanisława Lifara

- „*Daktylogram*” – Linie papilarne na skórze człowieka u każdego mają odmienny układ. Ćwiczenie: Stwórz własny emocjonalny wizerunek siebie. Zastanów się, w którym miejscu i jakim kolorem zaakcentujesz najważniejsze dla ciebie emocje, a gdzie przedstawiś te drugorzędne. Wypełnij kolorami przestrzenie między liniami, posługując się własnym kodem do oznaczenia tożsamości emocjonalnej swojej osobowości.

- „*Emocjonalne Prześwietlenie*” / „*Ja – mój portret. Jak siebie widzisz?*” – na sylwecie człowieka rysuje się emocje. Ćwiczenie: wypełnij wnętrze konturu postaci swoimi emocjami pozytywnymi lub negatywnymi. Emocje mogą być

doświadczane lub spontaniczne. Wyraź kolorem swoje emocje do poszczególnych części swego ciała i stwórz ich legendę.

- „*Talerze*” – Przypomnienie sytuacji z życia, w których występuje talerz. Ćwiczenie: chwila „totalnej wolności”. Możesz zrobić z talerzem co chcesz i jak chcesz – ważne, abyś działaniem zmanifestował swój stosunek do talerza tj. do tradycji, kultury, estetyki. Możesz na talerzu coś namalować, napisać, użyć innych materiałów, zrobić collage lub dokonać destrukcji (Karolak W., 2006).

Proces twórczy w ramach arteterapii prowadzi do rozwoju wewnętrznego, którego celem jest osiągnięcie dojrzałości w trudnym okresie transformacji. Terapia sztuką ułatwia wyrażenie siebie bez użycia słów, co umożliwia ominięcie mechanizmów obronnych danej osoby. Może to być szczególnie istotne dla pacjentów zdiagnozowanych z zaburzeniami odżywiania i spostrzegania własnego ciała, jako że wielu z nich ma trudności w werbalizowaniu swoich uczuć i stanów emocjonalnych, a z kolei inni skutecznie manipulują słownictwem, by uniknąć konsekwencji (np. przymusowego karmienia) lub oszukać terapeutę. Terapeuci doceniają rolę fotografii jako istotnego elementu relacji psychoterapeutycznej, który ułatwia dotarcie do nawet najgłębiej ukrytych i zapomnianych emocji. Techniki fotograficzne pozwalają na świadome przeżywanie doświadczeń i poznawczą reintegrację w celu lepszego ich rozumienia oraz poprawy jakości życia. Istnieje wiele sposobów na wykorzystanie starych i nowo robionych zdjęć na sesjach fotograficzno-fototerapeutycznych (Weiser J., 2001-2015), m.in.;

- rekonstruowanie i odtwarzanie;
- prowadzenie dialogu ze zdjęciami, a szczególnie z bliskimi osobami na nich się znajdującymi;
- jako ilustracji dla nowo tworzonych narracji czy opowiadania swojej historii;
- przetwarzanie w strukturach pamięci i wyobraźni;
- łączenie z innymi zdjęciami – przygotowywanie mozaik, plakatów, collagu itd.;
- rozważanie wyobrażonych zmian i sprawdzanie ich ergonomiczności.

Najczęściej wybieraną metodą w czasie sesji bazującej na foto-terapii jest kontemplacja starych zdjęć i próba interpretowania emocjonalnego przesłania, które

ze sobą niosą. Nowoczesne technologie informacyjne i elektroniczne (np. skanery, ipady, iphony) oraz cyfrowo zapisane obrazy umożliwiają innowacyjne wykorzystanie fotografii w poradnictwie i terapii. Dzięki odpowiedniej eksploatacji mediów, pacjenci mogą tworzyć własne foto-historie, odbywając liczne cyberpodróże: mogą cofać się w czasie w poszukiwaniu źródeł emocji w przeszłości, mogą zwizualizować potrzebne zmiany i w ten sposób się do nich przygotować. Cyfrowa obróbka zdjęć może aktywizować motywację potrzebną do zmiany nawyków żywieniowych. Cel staje się bardziej realny i osiągalny, gdy istnieje szansa zobaczenia siebie bez dodatkowych kilogramów nabytych na drodze kompulsywnego objadania się, czy lęk przed zobrazowaną utratą kolejnych kilogramów, może pomóc w walce z uzależnieniem od niejedzenia. Wiele osób, które ma zaburzone spostrzeganie własnego ciała, dopiero w zetknięciu z taką fotografią pokazaną przez terapeutę dostrzega siebie z zupełnie innej perspektywy. 14-letnia Dorota, gdy zobaczyła po jakimś czasie siebie na zdjęciu, początkowo opisywała obraz „innej, obcej” dziewczyny, z bardzo chudą talią – obiektem jej zazdrości. W autentyczne zdumienie wprowadziła ją informacja, że na zdjęciu (dość charakterystycznym wydawałoby się) znajduje się ona sama od kilku miesięcy odmawiająca normalnego jedzenia z powodu zbytniego otluszczenia brzucha i masywnych ud. Poprzez zabawę zdjęciem (il. 2) – graficzne obrysowywanie zarysu ciała, Dorota wreszcie uwierzyła, że 9-kilogramowa niedowaga nie jest wymysłem terapeutów i podjęła walkę o normalne jedzenie. Bawiąc się urządzeniem, malując, wymazując, poprawiając, zmieniając kolory, miała okazję fizycznego poczucia ciała i zaprzyjaźnienia się z nim.



Il. 2. Przeróbka zdjęcia dokonana przez 14-letnią Dorotę zaprzyjaźniającą się ze swoim ciałem

- „*Obrysowywanie sylwetki*” – metoda ta niezależnie od wykorzystywanych materiałów powinna przebiegać co najmniej trzyetapowo, w ustalonej kolejności. Najpierw osoba, z którą pracuje terapeuta, powinna namalować kontury swojego ciała – dokładnie tak, jak je sobie wyobraża. W zależności od możliwości i dostępności artykułów plastycznych może to robić na ścianie, na ziemi, na papierze, ziemi, betonie, kawałku jasnej tkaniny. Dobrze by było, aby powierzchnia do zamalowywania pozwoliła na rysunek w proporcjach 1:1. W kolejnym kroku terapeuta albo członek grupy innym kolorem obrysowuje dokładnie sylwetkę osoby, nad której portretem odbywa się praca. Zazwyczaj taki rysunek daje szansę do rozmowy na temat widzianych dysproporcji między wyobrażeniami a rzeczywistością (Englert-Bator A., 2015).

- „*Tworzenie albo dekorowanie gotowych masek*” – stanowi kolejną intrygującą metodę, ponieważ pacjenci zmagający się z zaburzeniami spostrzegania własnego ciała stają twarzą w twarz z samymi sobą i w sposób symboliczny mogą wyjść spod przybieranych masek.

W trakcie tworzenia maski mogą być zdobione jako „ED”, czyli definiujące pacjenta zaburzenie odżywiania, a potem stanowić rekwizyt dramy i służyć do prowadzenia

konwersacji i rozmów z maską czy odgrywania ról. Maski pozwalają na prawdziwe spojrzenie na siebie i identyfikację nieprzyjemnych uczuć smutku, bólu, zazdrości widocznych w niektórych elementach.

Podsumowanie

Wielu autorów wskazuje na duże możliwości zastosowania arteterapii w środowisku edukacyjnym szkół i placówek wychowania. Znajomość reguł rządzących rozwojem twórczości plastycznej (Malchiodi C. A., 2014) gwarantuje poznanie fenomenu twórczości człowieka z tego zakresu, a także dostarcza niezbędnej wiedzy kierunkowej i pozwoli uchronić przez błędami merytorycznymi lub metodycznymi osobę pracującą z wytworami dziecka. Łatwiej też odkryć ewentualne nieprawidłowości/symptomy w rysunku, które mogą być pomocne w pracy arteterapeutycznej. Arteterapia może mieć skuteczne zastosowanie na gruncie szkolnym, np. jako element pracy terapeuty pedagogicznego, socjoterapeuty, psychologa, arteterapeuty, także w działaniach warsztatowych lub jako metoda aktywizująca w pracy kreatywnego nauczyciela sztuki/ wychowawcy oraz w ramach zapewniania pomocy psychologiczno-pedagogicznej uczniom, także nieprzystosowanym społecznie lub z zachowaniem problemowym (Bugajska-Bigos I., 2009). Dostrzega się także wiele możliwości zastosowania arteterapii w pracy wychowawczej.

Każdy nauczyciel wykorzystujący techniki plastyczne, pracujący z dziećmi i młodzieżą powinien wiedzieć, że aktywność twórcza pojawia się u dziecka po pierwszym roku życia, a w okresie wczesnego dzieciństwa staje się determinantem jego życia i jedną z ważniejszych potrzeb rozwojowych. Korzystając z zestawienia i przeglądu analizy faz twórczości plastycznej dzieci dokonanej przez Stanisława Popka (2010, s. 191-201), można dostrzec zwrócenie uwagi autorów zajmujących się tą pasjonującą tematyką na traktowanie rysunku jako ujawnienia obaw i pragnień dziecka, stanowiącego nawet dokument życia uczuciowego. Zgadzając się ze Stanisławem Popkiem (2010, s. 341-344), autorem licznych badań i opracowań z zakresu twórczości dzieci i młodzieży, można dodać, że twórczość plastyczna jest

jedną z podstawowych form wypowiedzi dziecka, także z użyciem symbolicznych środków wyrazu i służy do przedstawiania emocjonalnego stosunku dziecka do świata. Z tego powodu znajomość ogólnych prawideł rządzących twórczością plastyczną dziecka i nastolatka jest kluczowa dla nauczycieli, terapeutów, psychologów i innych specjalistów. Ważną pracą na rynku edukacyjnym jest pozycja Aleksandry Chmielnickiej-Plaskoty (2014), która dokonała analizy twórczości dziecka niepełnosprawnego intelektualnie. Obecnie pedagogika inkluzyjna zmierza do coraz częstszej obecności dzieci niepełnosprawnych w szkole powszechnej i zakres kształcenia nauczycieli powinien zostać rozszerzony o tę tematykę. Ważne jest, aby w tworzącej się polskiej arteterapii nie zatracić dziedzictwa wychowania przez sztukę i tradycji kształcenia w systemie polskiej edukacji artystycznej. Tomasz Rudowski (2013, s. 119), pisząc o wychowaniu plastycznym w kontekście rozwoju, wskazuje, że „(...) sprzyja rozumieniu i rozwiązywaniu problemów psychologicznych nie tylko własnych, ale i innych osób”. Arteterapia skupia w sobie kilka ważnych dziedzin, dzięki temu ma charakter eklektyczny.

Uogólniając, można więc przyjąć, że twórczość plastyczna wpływa na procesy pamięci wzrokowej, słuchowej, myślenia, wyobraźni, koordynacji wzrokowo-ruchowej, sprzyja usprawnianiu motoryki małej i pobudza do działania lub wycisza w przypadku nadpobudliwości psychoruchowej. Inicjatywy plastyczne są często drogą do sukcesu, do budowania i wzmacniania poczucia własnej wartości, do odkrywania pewnego rodzaju tajemnicy, która zasłonięta przed światem zaczyna być drogą poznania.

Bibliografia:

1. Bugajska-Bigos I., 2013, *Arteterapia przez sztuki plastyczne jako alternatywna forma terapii w pracy z uczniem*, w: T. Senko (red.), *Terapia psychologiczno-pedagogiczna i wspomaganie rozwoju dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Nowy Sącz, s. 66-72.
2. Bugajska-Bigos I., 2009, *Autorski program plastyki i zajęć artystycznych jako alternatywne rozwiązanie w pracy nauczyciela gimnazjum*, w: M. Szymański, I. Bugajska-Bigos (red.), *Podstawowe zagadnienia dotyczące twórczości i kształcenia plastycznego w szkole oraz placówkach pozaszkolnych*, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Nowy Sącz, s. 32-49.
3. Chmielnicka-Plaskota A., 2014, *Rysunek dziecka. Badania porównawcze Polska-USA. Wskazania do arteterapii*, Wydawnictwo Difin S.A., Warszawa.
4. Englert-Bator A., 2015, *Sztuka leczenia sztuką w terapii osób z zaburzeniami odżywiania się i spostrzegania własnego ciała*, w: I. Bugajska-Bigos, A. Steliga (red.), *Współczesna arteterapia*.

- Aspekty teoretyczno-praktyczne*, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Nowy Sącz, s. 152-171.
5. Karolak W., 2006, *Mapping w twórczym samorozwoju i arteterapii*, Wydawnictwo WSHE, Łódź.
 6. Łaguna M., Gałkowska A., 2003, *Spoleczne aspekty obrazu siebie w rysunku projekcyjnym „Ja wśród ludzi”*, w: M. Łaguna, B. Lachowska (red.), *Rysunek projekcyjny jako metoda badań psychologicznych*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 125-148.
 7. Malchiodi C. A., 2014, *Arteterapia. Podręcznik*, Harmonia Universalis, Gdańsk.
 8. Oster D. G., Gould P., 2011, *Rysunek w psychoterapii*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot.
 9. Popek S. L., 2010, *Psychologia twórczości plastycznej*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
 10. Rudowski T., 2013, *Edukacja i terapia przez sztukę. Arteterapia w świetle teorii doznań transakcyjnych*, Wydawnictwo Psychologii Kultury – ENETEIA, Warszawa.
 11. Steliga A., 2015, *Rysunek „Dom-Drzewo-Osoba” jako technika pomocnicza w pracy dydaktyczno-wychowawczej nauczyciela*, w: J. Karbowiczek, A. Błasik, E. Dybowska (red.), *Rozwój i wychowanie dziecka w środowisku przedszkolnym i szkolnym – perspektywy i problemy*, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków, s. 235-259.
 12. Weiser J., 2001-2015, *PhotoTherapy, Therapeutic Photography, & Related Techniques*. pobrane z: <http://phototherapy-centre.com>.

Iwona Bugajska-Bigos
dr hab. Państwowej Wyższej Szkoły w Nowym Sączu (Polska)
ORCID: 0000-0002-7317-6248
Anna Steliga,
dr Wydziału Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego (Polska)
ORCID: 0000-0002-4750-7285

SZTUKI PLASTYCZNE W EDUKACJI – NOWE OBLICZA I WYZWANIA

Wstęp

Twórczość plastyczna będąca podstawą kształcenia z zakresu plastyki jest jedną z elementarnych potrzeb rozwojowych dziecka. Wczesne formy graficzne zostawiane przez dzieci na spontanicznie wybranej płaszczyźnie są znakiem rozpoznawczym prawidłowości rozwoju ich małych autorów. Nośnikiem twórczości są wytwory, a te zaś są wynikiem procesu twórczego, na który wpływ ma również osobowość twórcza. Twórczość plastyczna przejawia się w wizualizacji pomysłów, idei, które są nowe, oryginalne i są wynikiem percepcji i wyobraźni (Popek S., 2010, s.31).

Występująca od bardzo wczesnych lat życia dziecka potrzeba ekspresji plastycznej rozwijana jest w formie zorganizowanej w przedszkolach, a potem w

szkołach. Edukacja z zakresu plastyki, mimo iż jest powszechna, stanowi duże wyzwanie ze względu na swą specyfikę. Tutaj bowiem oprócz kwalifikacji zawodowych niezbędne jest posiadanie wysokich umiejętności własnych przez nauczycieli, dobrej orientacji w mechanizmach rozwoju twórczości plastycznej dziecka i uwarunkowań psychofizycznych dzieci. Często występujące zmiany w polskim systemie oświaty ewokują konieczność dynamicznego dostosowywania się szkół i nauczycieli do licznych zmian, także w zakresie dydaktyki plastyki.

Edukacja plastyczna w polskim systemie oświaty

Dydaktyka plastyki w polskiej szkole ulega licznym transformacjom od około 20 lat. Model nauczania obejmujący kształcenie z zakresu plastyki w klasach IV-VIII po roku 1999 uległ likwidacji, w miejsce którego wprowadzono reformą edukacji tj. 6-letnie szkoły podstawowe i 3-letnie gimnazja. Rozwiązania edukacyjne oferowały nauczanie plastyki w szkołach w zmienianych kilkakrotnie wersjach (wprowadzenie przedmiotu *sztuka*, późniejsze ponowne „rozbicie” lekcji na *muzykę* i *plastykę*, różne propozycje godzinowe przedmiotu *plastyka* czy *zajęcia artystyczne* w gimnazjum). Rok szkolny 2019/2020 to pierwszy rok, w którym w Polsce na nowo nie ma gimnazjów, a kształcenie odbywa się w 8-letniej szkole podstawowej. Warto dodać, że Polska jako jeden z nielicznych krajów rozpoczyna obowiązkową edukację dzieci w szkole od 7 roku życia. Kolejnymi etapami edukacyjnymi są szkoły ponadpodstawowe: branżowe, technika, licea.

W interesującym nas zakresie plastyki, nauczanie przedmiotu istnieje w formie edukacji plastycznej realizowanej w klasach I-III, prowadzonej najczęściej przez nauczycieli edukacji wczesnoszkolnej. Przedmiot *plastyka* jest obecnie realizowany w klasach IV-VII, czyli nie obejmuje już klasy VIII. Nowością jest pojawienie się plastyki w szkołach ponadpodstawowych, w klasie pierwszej liceum i technikum, ale tylko jako przedmiot do wyboru spośród trzech: *plastyka*, *muzyka* lub *filozofia* (Dz.U. z 2019r. poz. 639). Twórcy podstawy programowej zauważają, że kształcenie z zakresu plastyki „rozbudza wrażliwość (...) na wartości urzeczywistnione w dziełach sztuki, (...) rozwija wyobraźnię twórczą i kreatywne

myślenie abstrakcyjne, przydatne w każdej dziedzinie życia i w edukacji oraz kształci świadomość, że sztuka jest ważną sferą działalności człowieka i przygotowuje do świadomego korzystania z dorobku kultury” (Dz.U. z 2017r. poz. 356, s.21). W dokumencie podkreślono także wychowawczą rolę plastyki w ofercie spędzania wolnego czasu, integrowania społecznego uczniów, wartości płynących z wprowadzania tematów związanych z ochroną dóbr kultury i własności intelektualnej. Sztuka staje się źródłem wzruszeń i nauki, natomiast działalność artystyczna została zaakcentowana jako wyraz wiary w swe możliwości, a nawet odwagi (Dz.U. z 2017r. poz. 356, s.22). Dostrzeżono także wychowawczy aspekt plastyki w edukacji oraz jej interdyscyplinarny wymiar.

Liczba czterech godzin przedmiotu *plastyka* w cyklu nauczania na II etapie edukacyjnym (klasy IV-VII) nie jest duża, a zakres treści objętych w podstawie programowej ambitny. Treści nauczania – wymagania szczegółowe podstawy programowej w klasach I-III (edukacja wczesnoszkolna) obejmują osiągnięcia ucznia w zakresie percepcji wizualnej, obserwacji i doświadczeń; osiągnięcia w zakresie działalności ekspresji twórczej i osiągnięcia w zakresie recepcji sztuk plastycznych. Ujęcie wymagań szczegółowych w formie „osiągnięć”, które ma nabyć dziecko wyraźnie informuje, że opanowanie tych treści jest formą sukcesu (Dz.U. z 2017r. poz. 356, s.42). Układ treści zawartych w podstawie programowej daje nauczycielowi dużą swobodę w zakresie ich realizacji. Realizacja podstawy programowej wymaga od nauczyciela bycia osobą kreatywną i posiadania określonego zakresu umiejętności własnych z obszaru sztuk plastycznych. Dziecko w klasach I-III rysuje, maluje, wydziera, stosuje techniki graficzne, w tym komputerowe, wykonuje modele, rekwizyty, wykonuje różnorodne prace plastyczne, w których zawiera określony emocjonalny czy informacyjny przekaz, ilustruje sceny i sytuacje, a nawet korzysta z multimediiów i prostych aplikacji komputerowych do projektowania.

Dla lepszego opanowania przez dzieci wymagań szczegółowych w trakcie pracy z nauczycielem na lekcjach, konieczne staje się akcentowanie potrzeby wysokiej jakości kształcenia na studiach pedagogicznych przygotowujących do pracy

jako nauczyciel. Tylko dobrze zaplanowana edukacja plastyczna przyszłych nauczycieli realizowana w ramach proporcjonalnie dużej liczby godzin na kierunkach pedagogicznych może zagwarantować nabycie efektów kształcenia, których wynikiem będzie kompetentny i kreatywny nauczyciel edukacji wczesnoszkolnej. „Edukacja na tym etapie wymaga niezwyklej staranności w doborze treści, środków, strategii, metod kształcenia (...)”, jak podkreślono w podstawie programowej (Dz.U. z 2017r. poz. 356, s. 53).

Kawaler Orderu Uśmiechu, odznaczenia nadawanego dorosłym przez dzieci, Stanisław Szarek, nowosądecki nauczyciel plastyki w szkołach podstawowych i w instytucjach kultury, od wielu lat formułuje postulat, aby tak ważną kwestię, jak nauczanie plastyki powierzyć od najmłodszych lat fachowcom w tym zakresie, czyli nauczycielom przedmiotu plastyka. Organizowana przez niego na płycie nowosądeckiego rynku akcja z okazji Dnia Dziecka pt. „Rodzinne rysowanie” ma na celu nie tylko radosne świętowanie, ale także zwrócenie uwagi społeczeństwa na wagę edukacji plastycznej w harmonijnym rozwoju dzieci. W emocjonalnej informacji przekazanej 1.09.2019 roku na jednym z portali społecznościowych nauczyciel napisał: „Język plastyczny jest polem doświadczalnym, na którym powinno się stosować metody poszukujące (dziecko tworzy treść), nauczyciel aktywizuje, inspiruje, zachęca, wprowadza nastrój, nagradza. Właściwie nauczana plastyka zachęca dzieci do tworzenia piękna i otwierania ich na wyobraźnię. Na całe życie. Jeżeli ktoś ma otwartą wyobraźnię plastyczną, to poradzi sobie z każdą rzeczą na ziemi” (Szarek S., Facebook, data dostępu: 4.09.2019).

W klasach IV-VIII cele kształcenia – wymagania ogólne rozwinięte w treściach nauczania – wymaganiach szczegółowych odnoszą się do trzech głównych obszarów: opanowanie zagadnień z zakresu języka i funkcji plastyki, podejmowanie działań twórczych, w których wykorzystywane są wiadomości dotyczące formy i struktury dzieła; doskonalenie umiejętności plastycznych – ekspresja twórcza przejawiająca się w działaniach indywidualnych i zespołowych; opanowanie podstawowych wiadomości z zakresu kultury plastycznej, jej narodowego i ogólnoludzkiego dziedzictwa kulturowego (Dz.U. z 2017r. poz. 356, s. 87).

Ponownie, duża swoboda pozostawiona nauczycielowi do realizacji treści podstawy programowej łączyć musi się z posiadaniem wysokich kompetencji własnych nauczyciela. Jeżeli chcemy, aby uczeń m.in. projektował graficzne formy użytkowe, podejmował próby integracji sztuk tworząc zespołowo teatr plastyczny, stosował różnorodne techniki plastyczne np. obrazowania cyfrowego, z wykorzystaniem wybranych programów graficznych, to nauczyciel przedmiotu musi być osobą o zaktualizowanej wiedzy i umiejętnościach z zakresu plastyki. Sztuki plastyczne swym zasięgiem obejmują coraz większy zakres mediów i oddziaływań (m.in. sztuka video, sztuka instalacji, land art, grafika projektowa). Na przestrzeni ostatnich lat nowe media weszły do stałego kanonu języka wypowiedzi plastycznej, stąd potrzeba, aby nauczyciel plastyki był osobą i twórczą, i kompetentną; partnerem dla młodych ludzi żyjących w dobie technologii cyfrowych.

Sztuki wizualne w szerszym ujęciu - przykłady dobrych praktyk edukacyjnych

Dostrzeżenie roli jaką odgrywa kształcenie w zakresie plastyki dzieci jest istotnym zagadnieniem, do którego wciąż podchodzi się bez należytego zrozumienia. Małe dziecko wdrożone do interesująco prowadzonej edukacji plastycznej będzie późniejszym kreatywnym dorosłym. Przykładowo Anglia wprowadziła narodowy program orientowany na rozwój kreatywności przez sztuki plastyczne, którego efektem ma być wzrost kreatywności w innych dziedzinach życia, a także nauki. Młody człowiek twórczo spędzający wolny czas wykorzysta nabyte kompetencje w dorosłym życiu. Instytucja Arts Council England podaje swą misję: „Wierzmy, że wielka sztuka i kultura inspiruje nas, zbliża nas do siebie i uczy nas o nas samych i o świecie wokół nas. W skrócie, czyni nasze życie lepszym. Wspieramy, rozwijamy i inwestujemy w artystyczne i kulturalne eksperymenty, które wzbogacają życie ludzi. Wspieramy aktywności poprzez sztukę, muzea, biblioteki, od teatru po sztukę mediów, od czytania po taniec, od muzyki po literaturę, rzemiosło i kolekcje” (www.artscouncil.org.uk). Kwoty 1,45 miliarda funtów publicznych funduszy oraz 860 milionów funtów wsparcia z narodowej loterii zaplanowane do inwestycji w

sztukę w latach 2018-2020 pokazują skalę zamierzeń, których celem jest stworzenie sieci atrakcyjnych wydarzeń nastawionych na sztukę dla jak największej grupy ludzi w całym kraju. Liczne działania skierowane są do różnorodnych odbiorców w całej Anglii, w tym do dzieci i młodzieży, ale też do ludzi starszych, aż po wdrażanie sztuki do szpitali w celu poprawy kondycji zdrowia psychicznego pacjentów. Oryginalne projekty artystyczne zapewniają bogactwo oferty, dają możliwość znalezienia wartościowych form rozwoju i wsparcia za pomocą sztuki.

Organizacja Arts and Council England prowadzi działalność skoncentrowaną wokół pięciu głównych celów m.in. działalność adresowana dla każdego, różnorodność adresatów i kulturalnych działań, działania na rzecz zrównoważonego rozwoju ludzi czy skierowanie swych działań do dzieci i młodzieży. Zaangażowanie w sztukę i kulturę dzieci i młodych ludzi ma kluczowe znaczenie dla ich wyobraźni, wyrażania siebie, kreatywności. Finalnie, działania poprzez sztukę mają przyczynić się do powstania generacji kreatywnych, utalentowanych ludzi, niekoniecznie artystów.

Tak rozumiana sztuka wykracza poza obszary szkolnych ławek, staje się medium ogólnokrajowej komunikacji, rozwoju, przeniesienia kreatywności nabytej przy realizacji artystycznych aktywności na inne obszary życia człowieka, a nawet całego społeczeństwa. Organizacja prowadzi badania potwierdzające słuszność i celowość swych projektów. Punktem wyjściowym jest pytanie jak sztuka i kultura może odzwierciedlać wewnętrzne życie i wzbogacić emocjonalny świat. Kolejną kluczową tezę jest założenie, że mierzalnym efektem pozytywnego wpływu sztuki jest jej impakt na ekonomię, zdrowie, dobrostan, społeczeństwo i edukację, co odzwierciedla się w podjętej strategii narodowej (artsCouncil.org.uk). Cele edukacji artystycznej – wychowania przez sztukę zaprezentowała też Komisja Europejska, która zwróciła uwagę na fakt, że większość krajów europejskich zakłada pozytywny wpływ na wyniki społeczno-kulturalne oddziaływań z zakresu edukacji artystycznej np. wzrost poczucia własnej wartości, ekspresja indywidualna, umiejętności pracy w zespole, udział w kulturze. Nacisk kładziony jest na kreatywność, która ma wpływa

na innowacyjność i na edukację kulturalną (*Edukacja artystyczna i kulturalna w szkołach w Europie*, 2010, s. 10).

Czy wysoko stawiane cele edukacji artystycznej/plastycznej mogą być realizowane bez nacisku na jakość kształcenia nauczycieli w zakresie edukacji artystycznej? Komisja Europejska już w 2010 roku akcentowała konieczność podnoszenia kompetencji zawodowych nauczycieli edukacji wczesnoszkolnej z zakresu sztuki, a także nauczycieli przedmiotów artystycznych w celu aktualizacji i rozwoju swych umiejętności. Zwrócono uwagę na konieczność oceniania postępów uczniów w zakresie przedmiotów artystycznych, proponując ocenianie kształtujące i sumujące na koniec danego etapu edukacyjnego. Postulowany udział profesjonalnych artystów w edukacji może poprawić jakość nauczania przedmiotów artystycznych. Konieczne staje się wprowadzanie nowych mediów do edukacji, zgodnie z tendencjami sztuki współczesnej (*Edukacja artystyczna i kulturalna w szkołach w Europie*, 2010, s. 11-12). Młody człowiek wychowany w świecie technologii informacyjno-komputerowych musi mieć odniesienie w swej edukacji do postępu technologicznego, którego jest świadkiem przez całe swoje życie.

Analiza godzin dydaktycznych przeznaczonych na sztukę (plastykę) pozwala na orientację, że są kraje, gdzie nauczanie plastyki uznaje się za bardzo ważne w rozwoju dzieci i młodzieży. Za liderów uznać można Portugalię, Lichtenstein, Danię, Finlandię, Norwegię, gdzie liczba godzin plastyki jest stosunkowo duża (Springer F., 2013).

Nowe formy oddziaływań edukacyjnych w nauczaniu plastyki, nowe potrzeby

Do kompetencji kluczowych określonych przez Parlament Europejski i Radę zaliczono m.in. świadomość i ekspresję kulturalną. Kompetencje te zostały ujęte w nowej podstawie programowej kształcenia ogólnego (2017). Jak zauważa Magdalena Wolińska (2016, s. 10-11), zadania dotyczą wszystkich nauczycieli, chociaż nie wszyscy czują się za nie odpowiedzialni. Według założeń podstawy programowej kształcenia ogólnego uczeń z biernego odbiorcy staje się aktywną

osobą, która planuje i organizuje swą pracę. Metoda projektów została wskazana jako pożądana do sprowokowania uczniów do nowych, aktywnych postaw. Nauczyciel bowiem „(...) nie narzuca rozwiązań, nie przydziela zadań ani nie wyręcza w ich realizacji” (Wolińska M., 2016, s. 12). Oczekiwany rozwój świadomości i ekspresji kulturalnej może zawierać się też w realizacji edukacji plastycznej w szkołach, gdyż lekcje plastyki stanowią arenę do kreatywnych postaw i poszukiwań twórczych (il.1-2).



Il.1-2 Kompozycje nawiązujące do sztuki ziemi, uczniowie lat 14.

Realizacja celów stawianych przed nauczycielem, edukatorem z zakresu plastyki wymaga nowych rozwiązań edukacyjnych. Coraz częściej pojawiają się autorskie propozycje programów nauczania, będące alternatywą do programów dostępnych ogólnokrajowo (np. autorski program nauczania plastyki i zajęć artystycznych pt. *Sztuka w szkole*, autor: Iwona Bugajska-Bigos, realizowany w jednym z gimnazjów w latach 2009-2019). Oryginalnym sposobem wspierania rozwoju osobowego jest wykorzystanie elementów arteterapii przez sztuki plastyczne w edukacji szkolnej. Arteterapia wykorzystywana w jej funkcji edukacyjnej (Józefowski E., 2012) może stanowić interesujące i wartościowe uzupełnienie edukacji szkolnej. Arteterapia kładzie nacisk na proces, nie na jakość wytworu, na dokonanie pozytywnej zmiany, na rozwój osobowy człowieka. Są to wartości kompatybilne z celami edukacji artystycznej, które mieszczą się też w obszarach treści wskazanych przez podstawę programową.

Arteterapia może być też wykorzystana w ramach zajęć pozalekcyjnych rozwijających zainteresowania dziecka, będących wsparciem jego kompleksowego rozwoju (Bugajska-Bigos I., 2012). Zajęcia grupowe pozwalają na aktywność twórczą służącą integracji, pozwalają na wspólne rozwiązywanie określonych problemów artystycznych, zaproponowanych tematów. Arteterapia przez sztuki plastyczne ma coraz częstsze zastosowanie w pracy z dziećmi o specjalnych potrzebach edukacyjnych jako forma wyciszenia, relaksacji czy redukcji napięć. Może być więc wykorzystywana jako skuteczne narzędzie w edukacji i wychowaniu (Bugajska-Bigos I., 2014; Steliga A., 2015).

Eugeniusz Józefowski (2017, s. 19) proponuje termin „edukacja sztuką” jako alternatywny do arteterapii, w odniesieniu do osób zdrowych. Mówi o „(...) działaniach ukierunkowanych na wspomaganie rozwoju podmiotowego poprzez wykorzystanie środków i form aktywności z przestrzeni sztuki”. Opracowana przez niego metoda autorskich warsztatów twórczych, licznie przeprowadzanych w różnorodnych środowiskach, wpisuje się w obszar edukacji sztuką. „Edukacja sztuką obejmuje zatem działania, w których aktywne uczestnictwo w procesie kreacji, będącym składnikiem sytuacji artystycznej aranżowanej przez artystę, prowadzi do rozwoju podmiotowego – poznawczego i emocjonalnego” (Józefowski E., 2017, s. 20). Autor zauważa także to, co podkreślane jest we współczesnej edukacji artystycznej, a mianowicie fakt coraz częstszego wykorzystywania form typu performance, happening. Zdaniem autora, edukacja sztuką wykracza poza tradycyjną edukację mającą na celu rozwój kreatywności czy zdolności plastycznych (Józefowski E., 2017, s. 20).

Liczne warsztaty w edukacji i w rozwoju proponuje także Wiesław Karolak. Autor uważa, że pojęcie twórczości może być też ujęte z naciskiem „(...) na rozwój umiejętności postrzegania, identyfikowania i rozwiązywania problemów. W takim ujęciu człowiek podmiotowy to człowiek wolny” (Karolak W., 2014, s. 14). W tym znaczeniu człowiek jest wolny, gdyż jest źródłem decyzji, czyli jest człowiekiem twórczym. Człowiek twórczy jest człowiekiem samorealizującym się, podmiotowym,

autonomicznym i odpowiedzialnym za swe czyny (Karolak W., 2014, s.14-15). A w tym wszystkim kluczową rolę odgrywa aktywność twórcza, kreacja.

Plastyka w szkole, mimo że nauczana w wymiarze jednej godziny tygodniowo, może otwierać się na nowe obszary wypowiedzi artystycznych i być atrakcyjną lekcją, przyciągającą dzieci i wymagającą młodzież. Pojawienie się plastyki w ofercie szkół ponadgimnazjalnych daje szansę, że jeszcze przez rok część uczniów będzie się rozwijać w tym obszarze. Od nauczyciela zależy czy będzie to interesująca przygoda czy lekcja, którą trzeba z trudem odbyć. Szczególnie w obecnych czasach multimedialnych i nowych technologii wymagane jest, aby nauczyciel był przewodnikiem po fascynującym świecie sztuki, który nie odstaje technologicznie od swoich uczniów. Nowy sposób rozumienia obecności sztuk wizualnych w szkole można zaobserwować w edukacji prowadzonej przez profesor Joannę Wezyk. Utworzyła ona eksperymentalną pracownię sztuki cyfrowej w Bridgewater-Raritan High School w Bridgewater w New Jersey. Autorski program łączy fotografię cyfrową z nauką rysunku i malarstwa na tabletach, projektowaniem graficznym, grafiką komputerową, ilustracją cyfrową. Program jest bardzo atrakcyjny dla młodych ludzi, co pozwala „na wyposażenie młodzieży w szerokie kompetencje i umiejętności niezbędne we współczesnym świecie” (Wezyk J., 2016, s. 97). Uczniowie poznają też historię sztuki i fotografii, tworzą graficzne portfolio, korzystają z profesjonalnych cyfrowych kamer oraz z własnych telefonów komórkowych. Opisując swą autorską metodę Joanna Wezyk podkreśla, że każdy nowy projekt ma inspirować do kreacji własnego obrazu opartego m.in. na emocjach, wrażeniach, doświadczeniach. Młody człowiek rozwija też swoje kompetencje z zakresu technologii informacyjno-komunikacyjnych, wzbogaca swój warsztat artystyczny. Program uwzględnia potrzeby uczniów w zakresie nowoczesnego kształcenia w obszarze sztuki (Wezyk J., 2016, s.98-99).

Zakończenie

Edukacja plastyczna stoi przed nowymi wyzwaniami, w których istotne staje się wdrożenie nowoczesnych form i metod edukacji polegających na zmianie

podejścia do kwestii zrozumienia istoty rozwoju dzieci i młodzieży, w których kluczową rolę mogą także odgrywać sztuki wizualne. Podniesienie jakości kształcenia nauczycieli edukacji wczesnoszkolnych z zakresu plastyki, wdrażanie innowacji edukacyjnych, np. arteterapii, warsztatów twórczych czy artystycznych, przyzwyczajanie uczniów do kreatywnego wykorzystywania nowych mediów na lekcjach, twórcze zagospodarowanie czasu wolnego może przyczynić się do rozwoju kreatywności. Kreatywni młodzi ludzie mogą przenieść swe nabyte postawy twórczego poszukiwania rozwiązań na późniejsze obszary swej aktywności zawodowej. Kompetencje kluczowe rozumiane jako połączenie wiedzy, umiejętności i postaw, niezbędne do samorealizacji i rozwoju osobistego, mogą być aktywnie rozwijane poprzez edukację artystyczną. Nowa szkoła powinna być także miejscem dla odważnego wykorzystania możliwości wyrazowych sztuk plastycznych, z ich bogactwem oddziaływać; przy nadrzędnej roli nowoczesnego nauczyciela, otwartego na nowości edukacyjne (Steliga A., 2009).

Bibliografia:

- Bugajska-Bigos I, 2012, *Arteterapia – terapia przez sztuki plastyczne w środowisku szkolnym*, w: H. Noga (red.). *Sztuka wychowania. Wielowymiarowość, wyzwania i perspektywy pedagogiki*, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Nowy Sącz, s. 117-126.
- Bugajska-Bigos I., 2014, *Wspieranie rozwoju przez arteterapię i twórczość artystyczną w środowisku szkolnym i akademickim*, w: T. Senko, B. Lisowska, I. Bugajska-Bigos (red.). *Inkluzja, terapia, wspieranie rozwoju – wyzwania współczesnej edukacji*, Wydawnictwo Nova Sandec, Nowy Sącz, s.221-236.
- Edukacja artystyczna i kulturalna w szkołach w Europie. Agencja Wykonawcza ds. Edukacji Kultury i Sektora Audiowizualnego*, 2010, Fundacja Rozwoju Systemu Edukacji, Warszawa.
- Great art and culture for everyone* (www.artscouncil.org.uk, data dostępu: 5.09.2019).
- Józefowski E., 2012, *Arteterapia w sztuce i edukacji*, Wydawnictwo UAM, Poznań.
- Józefowski E., 2017, *Warsztaty twórcze przy kreacji plastycznej jako doświadczenie partycypacji w sztuce*, Wydawnictwo Difin SA., Warszawa.
- Karolak W., 2014, *Arteterapie. Język wizualny w terapiach, twórczości i sztuce*, Wydawnictwo Difin SA., Warszawa.
- Popek S. L., 2010, *Psychologia twórczości plastycznej*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- Springer F., 2013, *Lekcja plastyki* (Respublica, data dostępu: 3.09.2019).

Steliga A., 2009, *Kreatywność nauczyciela w plastycznym procesie twórczym*, w: K. Piątkowska-Pinczewska (red.). *Edukacja artystyczna jako edukacja kreatywna*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań-Kalisz, s. 159-165.

Steliga A., 2015, *Twórczy nauczyciel – twórczy uczeń. Elementy arteterapii w edukacji*, w: W. Kudyba, B. Lisowska, I. Bugajska-Bigos (red.). *Rozwijanie zainteresowań i uzdolnień dzieci, młodzieży oraz osób dorosłych w wymiarze teoretyczno-praktycznym*, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Nowy Sącz, s. 100-120.

The value of arts and culture to people and society, an evidence review (www.artscouncil.org.uk, data dostępu: 5.09.2019).

Wezyk J., 2016, *Goya digital art projekt*, w: I. Bugajska-Bigos, K. Gąsinica-Szostak (red.). *Twórczość i edukacja artystyczna*, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Nowy Sącz, s.97-101.

Wojnarowska M., 2016, *Kompetencje kluczowe – przygotowanie do życia*, „Trendy”, nr 4, s. 9-14.

<http://prawo.sejm.gov.pl> (data dostępu: 3.09.2019).

Szarek S., *Mamo, Tato, obudźcie się* (<https://www.facebook.com/profile.php?id=100000108416994>, data dostępu: 4.09.2019).

Akty prawne:

ROZPORZĄDZENIE MINISTRA EDUKACJI NARODOWEJ z dnia 4 kwietnia 2019 r. w sprawie ramowych planów nauczania dla publicznych szkół, (Dz.U. z 2019r. poz.639),

ROZPORZĄDZENIE MINISTRA EDUKACJI NARODOWEJ) z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla branżowej szkoły I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej, (Dz.U. z 2017r. poz. 356).

Олена Власюк

кандидат педагогічних наук, доцент

Рівненський державний гуманітарний університет

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ДОСВІДУ СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасні соціокультурні процеси України, що розгортаються на ґрунті багатовікових вітчизняних традицій і водночас у контексті європейської та

світової інтеграції актуалізують проблему художньо-естетичного виховання студентів.

Мистецтво має унікальні можливості впливу на людину, тому художньо-естетичне виховання потрібно розглядати не лише як набуття художніх знань і вмінь, а, насамперед, як унікальний засіб особистісного розвитку, формування художнього досвіду студентів на основі виявлення їхніх індивідуальних здібностей.

Концептуальні положення щодо організації навчально-виховного процесу на національних традиціях України знайшли відображення у Законі України “Про освіту”, Державному стандарті базової і повної загальної освіти (2011), Концепції національно-патріотичного виховання молоді (2009), Національній стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 року (2013). Ці законодавчі та нормативно-правові документи декларують право кожної особистості на художньо-естетичний розвиток, визначають пріоритети сучасної освіти щодо формування особистості на загальнолюдських та національних художніх цінностях. Сучасний стан впровадження освітніх реформ підтверджує важливість реалізації тих освітніх документів, концепцій, у яких суттєва роль відводиться саме предметам художньо-естетичного циклу.

Проблему художньо-естетичного виховання особистості висвітлено в дослідженнях ряду науковців (Є. Антонович, І. Зязюн, М. Каган, С. Коновець, Л. Масол, Н. Миропольська, Б. Неменський, І. Пацалюк, О. Рудницька, Т. Саєнко, О. Шевнюк, О. Щолокова та інші). Одним із головних завдань естетичного виховання є формування за допомогою народного мистецтва системи художніх цінностей, розвиток емоційно-чуттєвої сфери, художніх знань та вмінь, творчої діяльності, тобто формування художнього досвіду студентів.

У педагогічному дискурсі проблема формування художнього досвіду в різних аспектах знайшла своє відображення у дисертаційних дослідженнях. Так, М. Горбунова вивчала проблему розвитку художнього досвіду підлітків на уроках музики та у позаурочній діяльності, О. Реброва – формування художньо-

ментального досвіду вчителя засобами музичного мистецтва, Т. Скорик – формування естетичного досвіду студентів засобами музики, Т. Грінченко обґрунтувала теорію формування мистецького досвіду майбутніх учителів музики у процесі фахової підготовки, О. Шевнюк – художньо-естетичного досвіду майбутніх вчителів.

Проблема формування художнього досвіду досліджується різнобічно: естетичне виховання підлітків (Г. Дідич, М. Семенова, І. Паласевич, у тому числі засобами народного мистецтва – Є. Антонович, А. Голизова), творча активність та реалізація особистісно орієнтованого підходу до виховання (І. Бех, О. Водяна, Т. Галич, С. Подмазін), формування досвіду особистості засобами музичного мистецтва (Т. Гризоглазова, Т. Завадська, О. Реброва, Т. Скорик, С. Хлебик), творчий розвиток та творча активність особистості (Д. Богоявленська, Л. Виготський, С. Коновець, І. Руденко, Т. Коваленко, П. Якобсон), фольклорний та етноісторичний аспекти українських народних картин (П. Білецький, О. Найден, Т. Марченко-Пошивайло, М. Парахін). Проте не ставала предметом спеціального дослідження проблема формування художнього досвіду студентів засобами декоративно-прикладного мистецтва.

Доцільність означеного питання зумовлена необхідністю посилення уваги на загальнодержавному рівні до художньо-естетичного розвитку студентів; використання потужного навчально-виховного потенціалу декоративно-прикладного мистецтва і недостатнім використанням його засобів на заняттях.

Проблема формування художнього досвіду студентів у вищих навчальних закладах не обмежується цим дослідженням. Подальшого дослідження та вирішення потребують питання: формування художнього досвіду студентів засобами етнотдизайну; формування художнього досвіду студентів у процесі вивчення народного мистецтва інших країн світу.

Зважаючи на актуальність досліджуваної теми, рекомендовано розроблення і реалізацію регіональних програм з формування художнього досвіду студентів засобами декоративно-прикладного мистецтва, програм підготовки педагогічних працівників до формування художнього досвіду

студентів, запровадження в систему мистецької освіти спецкурсів, творчих зустрічей, майстер-класів з формування художнього досвіду студентів.

Ганжа Микола

кандидат педагогічних наук, доцент

Рівненський державний гуманітарний університет

ВИКОРИСТАННЯ НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ МИСТЕЦТВА ДИЗАЙНУ – ВИКЛИК СЬОГОДЕННЯ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Постановка проблеми. Спосіб навчання в сучасній українській школі не мотивує дітей до навчання. Матеріал підручників затеоретизований, переобтяжений другорядним фактологічним матеріалом. Учителі використовують переважно застарілі дидактичні засоби. Потрібна докорінна реформа, що зупинить негативні тенденції, перетворить українську школу на важіль соціальної рівності та згуртованості, економічного розвитку і конкурентоспроможності України [9, 4].

З плином часу погляд на професію вчителя поступово змінюється: розширюється список обов'язків, зміщуються акценти (з вчителецентризму на дитиноцентризм) і, звісно ж, з'являються нові освітні підходи до навчання. Педагог завжди має відповідати вимогам сучасної епохи, її викликам та тенденціям, щоб покоління, які зростають, отримали відповідні навички на своєму життєвому шляху. Концепції Нової української школи базуються на кардинальному реформуванні загальної середньої освіти і передбачають, насамперед, реалізацію принципу «педагогіки партнерства» – взаємодії і співпраці між учителем та учнями, між учителем та батьками – і розширення творчого потенціалу в дітей. Саме творчість стає базовою платформою, на якій вибудовується алгоритм навчання з будь-якого шкільного предмету [8].

Одним із першочергових завдань навчальних закладів є виховання дітей та молоді, формування та моральний розвиток особистості, її здатності до творчої праці, пошуку нових рішень, постійної потреби в поповненні запасу знань, умінь та навичок.

Створення методично забезпеченої системи саморозвитку особистості допоможе дитині самостійно розв'язати життєві проблеми, подолати труднощі учіння, спілкування, берегти здоров'я, цікаво проводити дозвілля, самореалізуватися.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Із метою локалізації проблеми нами було проведено аналіз досліджень у вказаному напрямі. Так, формуванню професійно-значущих якостей, які дозволять повністю реалізувати себе в конкретних видах трудової діяльності, відповідати суспільно-необхідному розподілу праці та ринковим механізмам її стимулювання присвятив своє дослідження В. Бондар [1], В. Ірклієнко [3] аналізує проблему формування естетичної культури школярів у побуті, Л. Маліновська [4] досліджує проблему формування на уроках образотворчого мистецтва дизайнерського мислення, для якого характерне розуміння основних критеріїв гармонійності, відчуття стилю, естетичне відношення до «світу речей». Г. Калініна [6] розглядає питання естетичного виховання школярів на уроках трудового навчання засобами художнього конструювання, а В. Тименко [5] – становлення академічної дизайн-освіти. Зокрема, у підручниках і програмах для школи, а також для магістрів початкової освіти науковець розрізняє поняття «образотворче мистецтво» (живопис, графіка і скульптура) й «архітектонічна творчість» (архітектура, декоративно-прикладне мистецтво і дизайн), визначаючи дизайн як вид архітектонічної творчості, що зумовлений індивідуальними потребами дитини у формотворенні, а також зазначає, що це – дитяче художнє проектування особистісно цінних форм, зумовлених розвивальними середовищами типу: людина – природа (ландшафтний дизайн), людина – техніка (промислово-індустріальний дизайн), людина – людина

(дизайн костюма), людина – художні образи (дизайн інтер'єрів), людина – знакові системи (графічний дизайн).

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Ще у 1918 році відомий педагог П. Блонський обґрунтував ідею створення школи життя: «Школа - організація не лише навчання, але й усього життя дитини. Ми повинні найрішучішим чином відкинути прокляте відокремлення школи від життя і повернутися до античного розуміння школи як школи життя, вироблення певної поведінки, певних звичок. У народній школі дитина передусім не навчається теоретичним знанням, але вчиться жити... Отже, школа має бути місцем життя дитини, має створити раціональну організацію цього життя» [2, 60]. Однак шляхи реалізації цієї беззаперечної істини в освітньому середовищі є актуальними повсякчас.

Мета доповіді полягає в аналізі змісту дисциплін української школи та висвітленні можливості використання навчально-виховних властивостей мистецтва дизайну в освітньому середовищі.

Виклад основного матеріалу. Сенс і логіка діяльності нової школи полягає в осягненні одного із найважливіших і найскладніших мистецтв – мистецтва жити. Мистецтва – тому що таке життя є актом творчості і, як будь-який творчий процес, життєтворчість передбачає розробку й здійснення оригінального творчого задуму, поєднаного з діяльністю розуму, уяви, передбачення, самопрограми. У цьому акті творення втілюються не лише духовно-моральні, а й естетичні уявлення і смаки людини, оскільки життя в його цивілізованому виконанні будується за принципами Істини, Добра, Краси [7, 13].

Сучасне мистецтво розвивається в органічному поєднанні із потребами народу, багатого на художні цінності минулого. Зокрема, формотворення з урахуванням національної форми і декору дістало назву етнічного дизайну. Українське декоративно-прикладне мистецтво є джерелом розвитку сучасного національного дизайну. До наших днів збереглися численні пам'ятки народного мистецтва: вишивка, одяг, декоративне ткацтво, художня кераміка,

різьблення, вироби зі шкіри, художня обробка металу, які вражають своїми високими художніми якостями.

Завдання суспільства сьогодні – докласти максимум зусиль для розробки вищезначених освітніх та культурних стратегій, адже в подальшому це сприятиме передачі та збереженню культурних і естетичних цінностей, а також рис самобутності, що покликані розвивати і зміцнювати культурне розмаїття світу.

На сучасному етапі актуальними, проте недостатньо розробленими, залишаються, на нашу думку, аспекти етнодизайну як інноваційної форми розвитку традиційного декоративно-прикладного мистецтва. Важливим теоретико-методичним і концептуальним є положення про гармонійне поєднання в сучасному навчально-виховному процесі комплексу таких завдань: художньо-естетичне та ідейно-етичне виховання; навчання вмінням і навичкам, що допоможуть залученню дітей до активної художньо-мистецької діяльності; розвиток сутнісних сил і творчих здібностей вихованців. Вимогам означеної педагогічної мети повинні відповідати всі програми, методичні системи, матеріальне забезпечення навчального процесу, а також підготовка педагогічних кадрів.

Учитель – основний чинник у реформуванні освіти. Він має не тільки володіти своїм предметом, а й уміти вільно орієнтуватися у відповідній галузі знань, здійснювати інтеграцію в рамках суміжних дисциплін, будувати навчальні плани, формувати в учнів навички самоосвіти. Усе це під силу педагогу як творчій індивідуальності. Учитель такого рівня професіоналізму бачить високе особистісне значення всього, що відбувається в процесі професійної діяльності.

Особистісно орієнтоване навчання, потреба самоактуалізації як фундаментальний аспект життєтворчості спонукає людину до самопізнання. Отже, формуючи особистість майбутнього спеціаліста педагогічного профілю в умовах багаторівневої підготовки, на нашу думку, маємо моделювати не лише

особистісні якості майбутнього вчителя, знання та вміння, а також і способи оволодіння ними.

Професійна підготовка має бути спрямована на три основні аспекти діяльності майбутнього фахівця (педагогічний, навчально-методичний, науково-дослідний) і базуватися на суб'єкт-суб'єктній взаємодії між викладачем та студентами у процесі вивчення навчальних дисциплін, де педагогу відводиться роль дослідника. Розв'язанню завдань оптимізації художньо-технічної творчості школярів сприятиме виконання майбутнім учителем наступних рекомендацій:

- системне залучення дітей до різноманітних видів художньо-технічної творчості, яке будується на сприйманні та естетичній оцінці творів декоративно-прикладного мистецтва й на освоєнні засобів його художньої виразності;

- спонукання школярів до втілювання набутого художньо-естетичного досвіду у власній творчості;

- систематична робота над розвитком здібностей до художньої творчості;

- виховання художніх інтересів, позитивних мотивів школяра;

- включення до структури уроків завдань, що ґрунтуються на використанні зображувальних засобів різних видів декоративно-прикладного мистецтва;

- врахування сенсорного та естетичного досвіду, який був здобутий дитиною раніше, в організації процесу сприймання та естетичної оцінки творів декоративно-прикладного мистецтва.

Центральні положення Нової української школи, присвячені розвитку критичного та креативного мислення в учнів, вплинули й на формування ряду шкільних предметів, які, своєю чергою, вимагають нових професійних навичок та вмінь від педагога. Ці дисципліни віддзеркалюють актуальний стан речей у різноманітних життєвих сферах (для того, щоб дитина могла легко і просто адаптуватися до будь-якого типу ситуацій), а також закладають володіння основами сучасних професій.

У розширеній програмі Нової української школи виокремлюють 10 найпопулярніших дисциплін: «Відеоблогінг»; «Здорове харчування»; «Проектна робота»; «Логіка»; «Навички практичного життя»; «Фінансова грамотність»; «Скетчинг»; «Кулінарія»; «Майстерня»; «Казка-терапія». Зупинимо увагу на дисципліні, яка безпосередньо пов'язана з дизайн-діяльністю – «Проектна робота». Швидше та якісніше завжди засвоюється та теорія, яка підкріплена практикою, тобто, власним досвідом. Предмет «Проектна робота» присвячений саме практичному втіленню здобутих з різних дисциплін знань. Наприклад, в альтернативній школі «Школа радості», під час вивчення географії, діти самостійно знаходять матеріал про той чи інший об'єкт, створюють моделі мостів, метро чи будівель (використовуючи будь-які зручні матеріали: картон, папір, тканину, фарби, пластмасу тощо), малюють спеціально деталізовані карти та презентують задані теми у вигляді інтерактивних квестів. Квести організуються індивідуально або ж групою і мають на меті в ігровій формі закріпити вивчену інформацію про різноманітні світові явища, архітектуру, флору чи фауну конкретної країни тощо. Це допомагає творчо засвоїти матеріал та легко його запам'ятати [8].

Особистість людини формується в особливій атмосфері радості творення власного буття. Зрозуміло, що нав'язати авторитарно цю повсякденну радість буття, радість єднання зі світом людей неможливо. Можна лише допомогти дитині відшукати той необхідний резонанс душі, який є неабияким чинником творення неповторної особистості. А для цього важливо постійно активізувати всі три сфери духовного життя дитини (емоційну, інтелектуальну, вольову), прагнути забезпечити органічну єдність думки, почуттів, дій.

Найважливішим дидактичним компонентом для розвитку уяви, фантазії має стати художньо-розвивальне, предметно-стимулююче середовище, що забезпечить формування сенсомоторної цілісності учнів. У природному чи рукотворному довкіллі слід формувати ситуації вибору особистісно ціннісного змісту навчання, адже предметно-розвивальне довкілля значно ефективніше, якщо воно задумується, проектується у зображеннях та оформляється власними

виробами дітей. Закономірності предметного формотворення відображено у мистецтві дизайну, що й сприятиме їх навчанню та вихованню.

Варто відзначити можливість і необхідність включення навчально-виховного аспекту мистецтва дизайну в цілеспрямовану педагогічну діяльність учителів незалежно від того, який предмет вони викладають: рідну мову чи світову літературу, математику чи фізкультуру, мистецтво чи технології. Кожній галузі знань, як і кожній сфері практичних умінь, притаманний власний естетичний потенціал, який не лише може, а й повинен розкриватися для засвоєння дітьми відповідних знань і умінь, аби у майбутньому це стало для них радісним відкриттям, способом прояву власних творчих зусиль. А це, на наше переконання, вимагає актуалізації теорії і практики мистецтва дизайну в освітньому середовищі.

З метою створення ефективних умов навчання та виховання школярів засобами дизайну пропонуємо акцентувати увагу на насиченні навчальних занять естетичним змістом дизайну. Застосування цієї організаційної форми роботи вимагає здійснення попередньої підготовки.

Діти люблять конструювання. Вони не тільки малюють, оздоблюють речі, а й створюють їх. Уже на перших заняттях з проектною роботою вони повинні щось виготовити, відчувати радість відкриття. Для практичних занять ми пропонуємо заздалегідь підготувати різноманітні матеріали. Усі необхідні знання й уміння найкраще здобуваються саме у творчій діяльності, тоді, коли перед дитиною стоїть практична задача, що направляє пошук і визначає вибір матеріалу і способів його обробки. Бажано заохочувати дітей і до самостійного експериментування з матеріалами, а в тих випадках, коли це можливо, учні повинні брати матеріал для виробу не за вказівкою (даною вчителем або написаною в інструкції), а вибирати самостійно, відповідно до поставленої задачі. Учитель, в свою чергу, повинен знати сам і знайомити дітей з найбільш важливими властивостями всіх сучасних матеріалів і способами їх практичного використання. А таких матеріалів на даний час з'являється все більше й більше.

Для реалізації даної мети вчителю недостатньо тільки добре знати предмет і освітню галузь, до якої він належить, але й бути творчою особистістю, мати високий рівень ерудиції. Педагогу треба йти в ногу з часом, орієнтуватись у сучасних концепціях освітнього середовища, напрямах розвитку освіти, збагачувати свій досвід новими технологіями та методиками.

Висновок і перспективи подальших розвідок. Пошуком шляхів удосконалення сучасної освіти може слугувати концепція самоорганізації (синергетики), яка вивчає динаміку явищ, пояснює, як взаємодія підсистем цілісної системи приводить до виникнення нових утворень. Ідеться про складні системи, де через самоорганізацію з'являються нові стійкі структури, здатні до неруйнівної активності та подальшого розвитку. Синергетика утверджує еволюційний шлях розвитку будь-яких явищ, подій, речей, ідею саморозвитку системи. Освіта як сфера соціальної практики повинна стати конструктивним фактором еволюції суспільства. Першим напрямом вирішення цього завдання є перехід від окремих альтернативних наукових педагогічних шкіл до системи варіативних інноваційних технологій у контексті сучасної педагогіки розвитку. Перспективною буде ідея створення навчальних програм із врахуванням освітніх властивостей мистецтва дизайну.

Список використаних джерел

1. Бондар В.І. Дидактика / В.І. Бондар. К.: Либідь, 2005. 264 с.
2. Єрмаков І.Г. Педагогіка життєтворчості – стратегічна основа освітніх технологій школи ХХІ століття // Дайджест пед. ідей та технологій шк.-парк. 2001. №5-6. С.60.
3. Ірклієнко В. С. Формування естетичної культури молодших школярів у побуті : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / В. С. Ірклієнко . К., 1993. 145 с.
4. Малиновская Л. П. Вопросы формирования дизайнерского мышления на уроках изобразительного искусства в начальных классах: постановка проблемы и поиск путей ее разрешения / Л. П. Малиновская. Т., 1993. 181 с.
5. Тименко В. П. Початкова дизайн-освіта: теорія і практика формування конструктивних умінь особистості : монографія / В. П. Тименко. К. : Пед. думка, 2007. 381 с.

6. Эстетическое воспитание младших школьников на уроках трудового обучения средствами художественного конструирования / сост. Г. П. Калинина. Свердловск, 1984. 157 с.
7. Психология жизненного успеха: Опыт социально-психологического анализа преодоления критических ситуаций. К., 1995. С. 13
8. <https://vseosvita.ua/news/disciplini-akih-potrebue-xxi-stolitta-2769.html>
9. <https://dixi.education/files/konczepczyia-new-school.pdf>

Чернюшок Ольга Василівна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри образотворчого та
декоративно-прикладного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету

РОЗВИТОК КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ-ПЕДАГОГІВ

В основі творчого професійного становлення художника, за нашим глибоким переконанням та досвідом викладання, є розвиток художньо-образного мислення, витоки якого знаходяться в площині креативу особистості студента. Безпосередньо з розвитком креативної творчості пов'язана компетентність студентів. Компетенція – це коло питань, рішенням яких володіє індивідум. Компетентна особистість не тільки володіє знаннями в конкретному напрямку діяльності, але й уміє їх застосовувати у розв'язанні практичних завдань. Встановлений тісний, але неоднозначний зв'язок теоретичних знань і практичної творчості.

З одного боку, чим більшим обсягом знань володіє спеціаліст, тим більше буде різноманітних підходів для рішення поставлених завдань. З іншого боку,

не всі теоретичні знання спеціаліста допоможуть знищити стереотипні моделі та знайти нові творчі методи.

Велике значення для вирішення творчих завдань має рівень „готовності” знань до їх використання, мобільність інтелекту в процесі перетворення інформації та усвідомленої компетентності.

Позасвідомо (латентна) компетентність заснована на людській здібності до кодування власного досвіду. Як доводять спостереження та практика, розвиток та прояв креативності безпосередньо пов’язані з рівнем усвідомленої компетентності особистості у сфері творчої діяльності [1, 130]. Це дає можливість повною мірою використати базові знання та вміння у творчому процесі та уникнути помилок.

Останнім часом даному аспекту художньо-педагогічної освіти приділяється чимала увага, що є актуальним у загальному вирішенні проблем сучасного навчального процесу.

Художня практика, підкріплена знаннями різних форм композиційної діяльності, сприяє розвитку творчого мислення, про що переконливо свідчать теоретичні наукові дослідження в психології, педагогіці, мистецтвознавстві, інформатиці. Інтеграція різних напрямків науки та мистецтва виявляється під час висвітлення проблеми візуального сприйняття, уяви, мислительних процесів, пов’язаних із формотворенням та колористикою в композиційній діяльності [2]. Творчий процес потребує глибокого осмислення суті того, що досягається шляхом інтуїції і не знаходить логічного обґрунтування.

Розглянемо витоки терміна «креативне мислення». Уперше поняття «креативність» використав у 1922 році Д. Сімпсон. Таким терміном він назвав здібність людини відмовлятися від стереотипних способів мислення.

У зв’язку з появою в психології поняття «креативність» виникло питання: «Наскільки співвідноситься творча уява та креативність?». Так, А.Б.Єрмолова-Томіна вважає, що уява, насамперед творча, є найбільш яскравим проявом креативності [2, 117-130].

Т.А. Баришева і Ю.А. Жигалов пишуть, що поняття «творчість» і „креативність” диференціюються: перше – виступає як процес і результат, друге – як суб’єктивна детермінантна творчість, тобто як мотиваційна потрібна основа творчості [1, 57]. У загальному вигляді креативність розуміється як здібність до творчості.

Уміння цікаво і нетрадиційно проводити заняття в подальшій педагогічній діяльності майбутніх учителів та керівників студій образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва теж належить до розвитку креативності. Для формування методики навчання творчості необхідно сформулювати певні умови, які дозволять успішно реалізувати поставлені завдання. До них, насамперед, належать творчі здібності та наявність творчого потенціалу.

Наступним компонентом, визначальним у розвитку креативності, є творча уява. У психологічному словнику «уява» (фантазія) – психічний процес, що полягає у створенні нових образів (уявлень) шляхом переробки матеріалів сприйняття, одержаних із попереднього досвіду. Філософське визначення уяви полягає у здібності створювати нові чуттєві або мислительні образи у людській свідомості на основі перетворення одержаних вражень. Уяву розглядають як психічний пізнавальний процес, що полягає в перетворенні уявлень, які відображають реальну дійсність, і створення на даній основі нових уявлень. Щоб підкреслити „істинність” уяви, психологи відокремлюють творчу уяву від репродуктивної.

Вихідна точка творчості – легкість:

- вихід за межі існуючих знань;
- нетрадиційне мислення, що дозволяє швидко вирішити поставлені завдання.

Цей перелік неповний, вказується на „ефективну самостійність” як системну якість, що є окремим проявом креативності.

Наступним важливим компонентом, що сприяє розвитку креативності студентів-художників, є емоція [3]. Л. Виготський вважав, що психологія творчості передусім ґрунтується на дослідженні емоцій. Емоціям притаманна

здібність у відборі вражень і образів, що співзвучні тому настрою, що властивий нам у дану хвилину. Свідчення багатьох творчих геніїв вказують нам на велику роль у процесі творчості емоційних переживань (Мікеланджело, Рембрант, Мурашко, Кандінський, Малевич).

Т.А. Баришева та Ю.А. Жигалов вважають, що здібність до асоціювання необхідно розглядати також як креативну властивість універсального характеру, а розвиток даної здібності – як актуальну проблему практичної психології, орієнтованої на розвиток творчого потенціалу особистості [1, 114]. Асоціативне мислення найбільш яскраво виявляється як ключовий феномен створення художнього твору. Отже, на заняттях із композиції розглядається майбутніми художниками-педагогами як базове в роботі над асоціативною композицією. Асоціативна композиція є найяскравішим виразником креативності автора.

Розвитку творчого мислення студентів на заняттях із композиції, активізації здібностей мисленнєвого оперування вищезгаданих елементів інформації сприяють усі емпіричні та евристичні прийоми, що керують процесом пошуку композиційного вирішення. Серед емпіричних прийомів найбільш поширеними є прийоми «проб та помилок», «взаємних накладень», «взаємних витіснень». До евристичних прийомів належать:

- принцип послідовного наближення – розділення загального завдання на ряд складових і послідовного їх вирішення;
- творчий перехід від вирішення одного завдання до іншого;
- «хід від зворотнього» – мисленнєвий рух у зворотньому порядку;
- «фільтрація» – відсіювання невдалих рішень.

Практично вміле та доцільне застосування емпіричних та евристичних прийомів повинно привести до чіткої системи «алгоритму» творчого пошуку. Евристичні методи навчання вилучили із процесу репродуктивні елементи діяльності. Отже, переслідується мета не тільки навчати студента певним умінням, навичкам, але й зробити його суб'єктом та конструктором свого

навчання, організатором одержання своїх знань, необхідних для творчої діяльності.

Список використаних джерел:

1. Барышева Т.А., Жигалов Ю.А. Психолого-педагогические основы развития креативности. Санкт-Петербург. 2006. 268 с.
2. Ермолаева-Томина А.Б. Исследование факторов, детерминирующих индивидуальные различия проявления творческой активности. *Психология творчества. Общая, дифференциальная, прикладная / под ред. Я.А. Пономарёва*. Москва: Наука, 1990. С. 117-130.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва: Искусство. 1986. 345 с.

Глуцук Оксана
старший викладач

Рівненський державний гуманітарний університет

МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНІЙ ПОТЕНЦІАЛ КРЕАТИВНИХ ПРОСТОРІВ У МІСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Сьогодні стає очевидним, що задоволення від життя, успіх від самореалізації, життєвий комфорт міських жителів багато в чому залежать від міського середовища, яке створюється самими людьми, активністю місцевих жителів та політикою місцевих владних органів управління.

В самій структурі міського середовища, дослідники виокремлюють безпосередньо саму територію як сукупність об'єктних аспектів життєдіяльності людини і простір як сукупність суб'єктних аспектів, що мають інформаційний, соціально-нормативний, комунікативний та інші виміри [1, 2, 3]. До переліку основних суб'єктних аспектів також входить і соціокультурний вимір.

Сучасні люди все більше прагнуть отримувати досвід у вигляді соціокультурних комунікацій, проведення змістовного дозвілля, естетики,

дизайну, емоційної складової, через задіяність мешканців та гостей міста у різноманітні культурно-мистецькі практики. Тому значну роль на поширення елементів виховного, пізнавального процесу для особистості відіграє створення нових креативних просторів. Слід зазначити, що складовими сфери сучасного міського культурного простору є не лише традиційні культурні інституції (музеї, бібліотеки, дозвіллієві заклади), а й культурні практики, що визначають логіку взаємодій суб'єктів соціально-економічних і політичних процесів. Суспільні потреби міських жителів диктують необхідність створення нових публічних креативних просторів.

Кількість креативних просторів у сучасних містах постійно збільшується, а їхня діяльність все більше впливає на формування міського культурного середовища. Креативні простори стають майданчиками для різноманітних подій (культурних, освітніх), сприяють формуванню нових освітніх та культурно-мистецьких продуктів території міста.

Сьогодні поняття «креативний простір» розуміється як майданчик, котрий, з одного боку, об'єднує представників творчих професій (архітекторів, дизайнерів, художників, ремісників) та творчих підприємців, з іншого боку. Конкретною вимогою до даного виду просторів є надання можливості не просто працювати в орендованому просторі, але й сприяння комунікації відвідувачів, за раунок чого повинен відбуватися запуск нових спільних проектів та здійснюватися створення творчих продуктів і послуг. Не менш важливим є та обставина, що креативні простори повинні створювати соціально-орієнтовні блага, затребувані різними групами міського населення. Однак, їхня роль у створенні і просуванні нових просвітницьких та освітніх продуктів довгий час залишалася недооціненою і знаходила своє вираження лише у поодиноких випадках. У наукових дослідженнях креативні простори та їх культурні сервіси розглядалися з точки зору їхнього впливу на розвиток творчого потенціалу місцевих жителів, благоустрою міських просторів, підтримки міських творчих ініціатив і розвитку креативних кластерів у місті, на

розвиток творчого класу і креативного міста в цілому. Частково ці дослідження торкалися впливу креативних кластерів на креативний туризм.

Впродовж довгого часу культурні організації (концертні майданчики, виставкові зали, палаци культури), належали державним структурам, займали особливе місце у переліку публічних центрів та координували діяльність напівпрофесійних і самодіяльних колективів у сфері культури та мистецтва, які об'єднувалися за поліфункціональним принципом, або за перевагою однієї з функцій: музейно-виставкової, студійно-театральної, просвітницько-освітньої тощо. В час сучасних технологій класичні форми подачі міських просторів стали відходити на другий план, а на зміну їм з'явилися креативні індустрії як новий вид підприємницької діяльності.

Важливо зазначити, що креативні простори почали робити важливий внесок у розвиток соціальної та економічної сфери міста, оскільки стали добре продуманим середовищем, яке спонукає людину створювати щось нове, бути комунікабельною, наповненою та одухотвореною.

На думку багатьох фахівців, поява креативних просторів (у вигляді кластерів, арт-кластерів, творчих просторів) позитивно впливає на культурну і соціальну атмосферу у містах, покращує оформлення міського середовища і публічного простору як її елемента, у містах з'являються умови для творчої активності, розвитку малих творчих підприємств і, як результат, розвивається внутрішній культурний та творчий потенціал.

На сьогодні додаткова освіта дітей і дорослих набуває особливої ваги, оскільки вона є суттєвим фактором соціально-економічного життя міста. Відбуваються зміни на ринку праці, до фахівців ставляться нові вимоги, з'являються нові професії, відповідно до цього безперервність освіти стає головним трендом у сучасному соціумі. У зв'язку з цими новими потребами активно розвивається додаткова освіта для різних вікових категорій. У законі про освіту зазначено, що додаткова освіта – це вид освіти, який спрямований на всебічне задоволення освітніх потреб людини в інтелектуальному, духовно-

моральному, фізичному і (або) професійному вдосконаленні і не супроводжується підвищенням рівня освіти [4].

На наш погляд, у сучасних креативних просторах на перший план виходять не стандартні навчальні програми, а активно формуються нові, додаткові, які відповідають більш вузьким запитам зі сторони споживачів. Такі спеціальні короткі додаткові програми називають малими освітніми формами, а новий ринок таких послуг – ринком малих освітніх форм. Саме ринок малих освітніх форм з вкрапленнями мистецької, довіллевої та просвітницької діяльностей і формується на базі креативних просторів.

Аналіз діяльності нових креативних просторів показує, що мистецько-освітня діяльність займає значне місце у їхньому функціонуванні. Всі види послуг, які визначаються навчальним, мистецьким, довіллевим і просвітницьким спрямуванням, можна розділити за наступними основними категоріальними ознаками. 1. *За тривалістю програми і стабільному складу цільової аудиторії* – довгострокові освітні програми з постійною аудиторією, які розраховані на тривалий період і пропонують участь в них постійних клієнтів в продовж кількох місяців (мовні курси, хореографічні, театральні, художні та музичні студії); цілого навчального року; більш тривалого часу та довгострокові освітні програми з відносно постійною аудиторією, які працюють, зазвичай, на постійній основі або ж, як мінімум, передбачають тривалість від кількох місяців. Такі програми зазвичай є серією зустрічей, кожна з яких присвячена конкретній тематиці (можуть мати форму клубу та або лекторію). До них також відносять освітні програми середньої тривалості з постійною аудиторією (зазвичай такі програми передбачають фіксовану тривалість 1-3 місяці, складаються з серії зустрічей за конкретною тематикою, наприклад, творчі проекти та освітні проекти), а також короткострокові освітні програми з постійною аудиторією (передбачають тривалість від 1-2-х годин до 3-5 днів та організовані у вигляді тренінгів і семінарів). 2. *За рівнем задіяності цільової аудиторії в освітній процес*: «активні» програми, в яких учасники є творцями та активно беруть участь в загальному дійстві, яке скероване на

отримання конкретного результату (групового чи індивідуального) та «пасивні» програми, в яких учасник є спостерігачем, аналізує, вивчає матеріал самостійно. Такі програми, в свою чергу, можна розділити на: аудійні (концерт, лекція) та візуальні (виставка, театралізоване дійство). 3. *За віковими ознаками цільової аудиторії:* а) програми для дорослих; б) програми для дітей; в) програми для всіх вікових категорій. 4. *За типом оплати:* а) одноразова оплата конкретного заходу (лекція, урок, майстер-клас); б) щомісячна оплата (напр., дитяча хореографічна студія); в) безкоштовні заходи (напр., загальнодоступна зустріч, лекція тощо).

Окрім того, креативні простори передбачають загальнорозвиваючі програми для різних вікових категорій. В якості просвітницької роботи проводяться лекції, семінари, тренінги і зустрічі з представниками творчих професій.

Таким чином, креативні простори мають потужний потенціал в якості майданчиків додаткової освіти для дорослих і дітей, при цьому не витісняючи традиційні заклади культури. Вони знайшли свою нішу, пов'язану з наданням короткострокових програм у вигляді семінарів, лекцій, тренінгів зі стихійною аудиторією та виконують важливу просвітницьку функцію. При цьому на одному рівні з традиційними закладами культури вони реалізують і довгострокові освітні програми.

Мистецько-освітні практики креативних просторів змінюють міське освітнє середовище, дають можливість запуску нових форм у вигляді творчих проєктів, тренінгів, семінарів, зустрічей з фахівцями. В якості основних напрямків розвитку традиційних закладів культури можна запропонувати розмаїття форм роботи з аудиторією, виникненням гнучких форм роботи з разовими відвідувачами, більш активне включення в систему змістовного дозвілля, яка дає людям можливість реалізувати свої раніше приховані здібності та нахили. Що стосується креативних просторів, то для них можна рекомендувати активізацію роботи з дитячою аудиторією та людьми «третього

віку». Також може стати затребуваним формат організації клубної роботи на базі креативних просторів, тобто збільшення частки постійних відвідувачів.

Список використаних джерел:

1. Грищенко М. Публічний простір міста як об'єкт соціологічного дослідження. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2016. 1(7). С. 31-38.
2. Локтіонова Д.А. Місто та міський простір: реалії та перспективи (вітчизняний досвід). *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Вип. 20. 2014. С.86-91.
3. Посацький Б.С. Простір міста і міська культура (на зламі ХХ-ХХІ ст.). Львів: Вид. Львівської політехніки, 2007. 208 с.
4. Про освіту: Закон України від 5 вересня 2017 р. № 2145. (2017). *Відомості Верховної Ради України*, 38/39, ст. 380.

Ландик Майя Іванівна
керівник гуртка художня студія «Первоцвіт»
відмінник освіти України
Зіньківська районна станція юних техніків
Ангелова Валентина Володимирівна
вчитель образотворчого мистецтва
Опорний заклад «Зіньківська спеціалізована
школа І-ІІІ ступенів № 1»

НОВИЗНА ТА ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІКИ МАЛЮВАННЯ ПЛАСТИЛІНОМ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Всі ми в дитинстві ліпили всілякі чудернацькі фігурки з пластиліну. Та не кожен знає, що з пластиліну можна не лише ліпити, але і малювати ним. Малювання пластиліном – дуже цікавий, нестандартний вид роботи, який має право посісти належне місце в методиці образотворчого мистецтва. Використання пластиліну дає дивовижну можливість моделювати світ і своє

уявлення про нього в просторово-пластичних образах. Кожна дитина може створити власний маленький пластиліновий світ, але схожий на справжній [4].

Малювання пластиліном відрізняється від пластилінографії (один з видів народної творчості та декоративно-прикладного мистецтва який являє собою створення ліпних картин із зображенням більш-менш опуклих, напівоб'ємних об'єктів на горизонтальній поверхні [1]). Сама назва техніки говорить про її відмінність, адже ліпити з пластиліну і малювати ним – різні речі.

Наш 25-річний досвід роботи над технікою малювання пластиліном разом із вихованцями дали можливість виокремити та класифікувати такі види малювання пластиліном:

1. Розпис пластиліном (*переважно петриківський розпис та зразки розписів інших мистецьких осередків*).

2. Живопис:

А) щільне накладання (*нагадує аплікацію з пластиліну, але містить елементи живопису; твори є більш деталізованими*).

Б) прозорий живопис (*цей вид нагадує акварельну техніку*) [2, 6].

Малювання пластиліном не входить до жодної з навчальних програм для загальноосвітніх навчальних закладів, адже є маловідомою та майже не дослідженою технікою. Під час освітнього процесу в закладах освіти ми можемо лише інколи натрапити на уроки чи заняття образотворчого мистецтва, на яких використовується пластилін. І то лише для ліплення об'ємних фігур чи для виготовлення аплікацій на папері.

У процесі роботи з пластиліном неймовірно розвивається моторика дрібних м'язів дитячої руки, виробляються зосередженість, наполегливість, концентрується увага. Навчаючи цієї техніки, учитель може застосувати більше методів, видів та стилів роботи, які є ефективнішими при роботі з дітьми різного віку. Наприклад, при розписі пластиліном відбувається не лише розвиток дрібної моторики рук дітей, але й стимулювання нервових закінчень на кінчиках

пальців рук, що безумовно позитивно впливає на функціонування організму дитини.

Діти працюють пластиліном розкутіше і сміливіше, ніж фарбами, адже невдале місце легко зняти й виправити – це дає підстави для творчого експерименту, що дуже важливо на початку навчання.

Цікавий момент: деяким дітям важко опанувати основні елементи декоративних розписів – мазки. І саме після роботи пластиліном мазок фарбами виходить дуже точний, правильно вигнутий та двокольоровий, пелюстки квіток сходяться в одну точку. Тому оволодіння основами розпису доречніше починати саме з роботи пластиліном, адже результати будуть кращими і швидшими.

Малювання пластиліном має більші можливості впливу на розвиток дитини порівняно зі звичним використанням пластиліну. Використання даної техніки в освітньому процесі дозволяє розвинути оригінальне образно-асоціативне мислення, просторову уяву та фантазію, відчуття кольору. Новизна цієї техніки, багатство використання кольорів та різноманіття підходів часто зацікавлює не тільки дітей, але й дорослих, тому навчатись малювати пластиліном можна в будь-якому віці.

Особливо доцільним використання техніки малювання пластиліном буде в освітньому процесі на уроках «Нової української школи» [3]. Адже ця техніка розвиває ключову навичку школи ХХІ століття — «уміння вчитися». Також в процесі малювання пластиліном включається ігровий компонент. У ході опанування техніки – покращується вміння спілкуватись, що також є одним із важливих завдань НУШ. Цю техніку легко використовувати під час інтегрованих уроків. Результати роботи малювання пластиліном легко покласти в портфоліо особистих досягнень. «Право на помилку» також легко реалізується під час малювання пластиліном. А ще ця техніка доступна для всіх. І мова йдеться не лише про інклюзію.

Малювання пластиліном доступне для багатьох категорій дітей з особливими освітніми потребами. Використання даної техніки в роботі з такими дітками корисне для зміцнення нервової системи та розвиває тактильне

сприйняття. Через колір та використані форми, такі учні можуть розкрити та виразити свої емоції, що позитивно впливає на процес адаптації до соціуму. Також при роботі з даною технікою діти отримують можливість працювати у парі, в групі та в тісному контакті з усіма учасниками освітнього процесу.

До переваг використання та новаторства техніки малювання пластиліном в освітньому процесі також належать:

А) позитивний вплив техніки на психо-емоційний стан дитини (сам процес роботи розслабляє, заспокоює, зосереджує, переключає увагу та нормалізує настрій після шкільних навантажень);

Б) новаторство, адже можливості використання даної техніки цілком не досліджено;

В) вільне використання, бо в розвитку цієї техніки немає меж і усталених норм;

Г) розширення знань з кольорознавства при створенні нових відтінків і розбіленні кольорів;

Ґ) формування пізнавального інтересу вивчення природних біологічних форм і їх дослідження для передачі в малюнках;

Д) дослідження властивостей пластиліну (при зміні температури) — підготовка бази для засвоєння природничих дисциплін;

Е) формування міжпредметних зв'язків (математика — геометричні форми при малюванні складних і складених форм рослин і тварин);

Є) зміцнення і покращення стосунків у родині при виконанні робіт разом з членами сім'ї;

Ж) залучення учнів чи вихованців до створення нових слів та назв під час експериментального створення нових елементів (наприклад, «мазок-завиванець» [2, 13]);

З) розвиток вміння користуватися схемами (під час малювання тварин, птахів, квіткових композицій), визначення правильного алгоритму виконання роботи.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що техніка малювання пластиліном має право посісти належне місце в методиці образотворчого мистецтва та бути використаною в освітньому процесі для різних вікових категорій учнів та вихованців.

Список використаних джерел:

1. Вільна енциклопедія «Вікіпедія» [Електронний ресурс]. – Режим доступу:<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%96%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F>
2. Ландик М.І., Ангелова В.В. Л 22 Незвичайне використання звичайного пластиліну – Полтава: Дивосвіт, 2018. – 40 с.
3. Нова українська школа // Режим доступу: <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>
4. Особливості ліплення та його вплив на розвиток дитини // Режим доступу: <http://allforchildren.com.ua/plastilin11.htm>

**Кулінка Ірина,
магістрантка кафедри культурології
Рівненський державний гуманітарний університет**

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЕКТИ В КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВІЙ ПРАКТИЦІ РІВНЕНСЬКОГО ОБЛАСНОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ.

У далекому 1940-му році розпочав свою роботу Рівненський обласний краєзнавчий музей. Згідно з постановою КП(б)У новостворений заклад мав збирати, експонувати і вивчати матеріали про природу Полісся і Рівненщини, її багатовікову історію [2; 4] . Перший директор новоствореного музею П. Слабоспицький основну увагу наукових співробітників В. Кубинського, Ю. Шумовського, Й. Панека зосередив на експедиційній роботі завдяки чому поповнювалась музейна колекція [9]. У теперішній час фонди Рівненського обласного краєзнавчого музею становлять близько 140 тисяч експонатів.

Постійна експозиція музею виставлена в 23 залах. Красу та неповторність природи Рівненщини можна відчутти в залах, що розповідають про рослинний та тваринний світ, водні багатства, геологію краю. Оригінальними є експозиції, що представляють археологічні та етнографічні матеріали. Унікальними експонатами Рівненського краєзнавчого музею є твори волинського іконопису, колекція стародруків та графіки, скульптури, предмети козацької доби, Першої та Другої світових воєн тощо. Окрасою мистецької збірки музею є роботи відомого польсько-італійського скульптора Томаша-Оскара Сосновського — вони виконані з білого мармуру в стилі академічного неокласицизму, відзначаються високою технікою та довершеністю форм [1; 3; 6].

Впродовж всього свого існування музей не тільки поповнював арсенал своїх експонатів, але й налагоджував роботу з людьми, втілюючи задля зацікавлення публіки різноманітні культурно-мистецькі проекти, про які далі власне і піде мова.

Уже протягом 27-ми років Рівне приваблює туристів та жителів міста не лише спідвезом, але й прекрасним фестивалем народної творчості, ім'я якому — «Музейні гостини». На час проведення фестивалю до Рівного звідусіль з'їжджаються майстри декоративно-ужиткового мистецтва. Ідейним натхненником фестивалю була працівник Рівненського обласного краєзнавчого музею, етнограф Алла Українець, з ініціативи якої у 1992 році відбувся перший фестиваль «Музейні гостини». Фестиваль полюбився рівнянам, і став не просто окрасою міста, а і його доброю традицією, візитівкою, навіть не побоюся цього слова брендом. Все починалося з невеликої групи майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, які берегли українські традиції, щирим серцем любили свою справу і намагалися популяризувати всі ті знання і вміння, які дійшли до нас від наших предків. І в рамках фестивалю їм це вдалося зробити якнайкраще.

Приємною тенденцією стало те, що з кожним роком фестиваль розростається, доповнювався новими майстрами, новими умільцями і відповідно розширював свої межі. Коли на початку фестиваль розміщувався на території музею, то тепер на час святкування весь парковий ансамбль «Лебединка»

буквально потопає у палатках із різноманітними виробами із лози, дерева, соломи, бісеру, глини, вишивки тощо.

Варто відмітити особливо вдало підібрану дату проведення фольклорно-етнографічного свята – 18 травня. І річ не тільки в тому, що сонячна травнева погода якомога краще сприяє проведенню «Музейних гостин», а й тому, що 18 травня – це Міжнародний день музею! Таким чином до святкування професійного свята працівників музеїв одним махом долучаються і рівняни, і гості нашого міста. Як на мене, це чудово!

Ідея проведення такого фестивалю дійсно заслуговує окремої похвали, бо в наш час питання збереження народних ремесел, українського самобутнього фольклору, вшанування майстрів декоративно-ужиткового мистецтва і надання їм можливості продемонструвати свої роботи дійсно необхідна, в першу чергу для нас як українців. Втратити колись набуті народом знання ми не маємо права, і «Музейні гостини» не тільки дозволили популяризувати народні ремесла, вони підняли власне сам авторитет музею на якісно новий рівень, як і авторитет міста Рівне загалом.

Разом з тим для залучення якомога більшої кількості відвідувачів музей окрім традиційних методів науково-освітньої роботи став використовувати і не зовсім традиційні. Це в першу чергу різноманітні тематичні екскурсії, екскурсії подорожі, екскурсії-казки для дітей дошкільного віку. Зокрема такі як «Музейні цікавинки», «Віконечко у природу», «Любій малечі про музейні речі». Такі екскурсії дозволяють дітей привчити до поведінки в музеї, шанобливого ставлення до пам'яток культури, зацікавити їх нашим минулим і одразу ж задовольнити цікавість та просто гарно провести час із користю для себе. Також для дітей цієї вікової категорії розроблені окремі історичні заняття, які дозволяють краще зрозуміти роль експоната і важливість його збереження у музеї. Це «Віконце в історію», «Козацькому роду нема переводу», «Історія міста Рівне», «Що вміли наші предки», «Звідки прийшла книга».

Для дітей молодшого шкільного віку розроблено іншу екскурсію: «Твій друг – музей». Під час такої екскурсії для дітей розповідається історія нашого

краю не в грайливій (як у попередніх прикладах), а в більш серйозній формі, тому що діти до екскурсії підготовлені вчителями та набутими знаннями у школі.

Окрім того, у Рівненському обласному краєзнавчому музеї регулярно проводяться різноманітні виставки робіт талановитих майстрів, експонатів з інших музеїв, презентації, конференції, вечори пам'яті, творчі вечори тощо.

Щорічно в музеї проводиться науково-практична конференція, на яку запрошуються спеціалісти з України та зарубіжжя. Результатом конференції є випуск збірок наукових статей «Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею» (16 збірників). Щорічно, за різною тематикою, проводяться наукові читання, круглі столи та семінари. Крім традиційних екскурсій та лекцій, використовуються нові методи роботи з відвідувачами різних вікових категорій. Це музейні свята, тематичні вечори, нічні екскурсії, презентації друкованих видань та фільмів, зустрічі з відомими особистостями тощо [5].

Щорічними стали музейні свята «Об'єднані серця» для дітей з особливими потребами, «День зустрічі птахів» та мистецькі виставкові проекти «Свято однієї вулиці» (вул. Поштова, 16 Липня, Коперника), «Мистецтво одного села» (спільно з Центром народної творчості), «Золоте сузір'я». Музейні освітні програми для дітей різного віку та молоді «Твій друг – музей», «Музей – школі» та інші сприяють донесенню підростаючому поколінню інформації про народ України, його історію, культуру та необхідність збереження історично-культурної спадщини [7; 8].

Отже, як ми бачимо, РОКМ активно займається не лише роботою зі збереження експонатів, але й із залученням відвідувачів, проводить найрізноманітніші заходи, які б відповідали когнітивним, рекреаційним, соціальним, інформаційним потребам гостей музею. Більше того, дякуючи фестивалю народної творчості «Музейні гостини», РОКМ збирає біля себе не тільки талановитих майстрів, а й усіх жителів та гостей міста.

Таким чином йому вдається популяризувати українське, вшановувати працю майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, даючи їм можливість показати свої творіння і водночас пишно відзначити Міжнародний день музеїв. Тому, якщо говорити про розвиток – він очевидний, тим паче, що в епоху інтернет-простору зацікавити людей доволі важко. Перспективи у музею, звісно, є, адже однією із її умов є власне попередній пункт – розвиток, а з цим у музею все в порядку.

Якщо РОКМ не зупинятиметься на досягнутому і далі буде невтомно розвиватися, впроваджувати нові форми роботи, можливо, нові фестивалі, залучатиме до вже існуючих проектів цікавих, талановитих людей, проводитиме археологічні роботи, то якісно виросте у професійному плані і через декілька років ми його просто не впізнаємо! Це дасть нам шанс зробити свій музей одним із кращих прикладів для наслідування.

Список використаних джерел:

1. Рівненський обласний краєзнавчий музей (до сторіччя першого музею в Рівному). Проспект., Рівне: «Волинські обереги». 2006.
2. Мушировський В. Сторінки історії музею / *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Вип. I., Рівне. 1996. 7-11с.
3. Луц В., Морозова О. Рівненський обласний краєзнавчий музей 1940-1941 рр. (за документами Державного архіву Рівненської області) / *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Вип. XIII., Частина 2, Рівне. 2015. 169-187 с.
4. Шлапак Л. Рівненський обласний краєзнавчий музей. Сторінки історії (1944-1975 рр.) / *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Вип. XVI., Рівне. 2018. 187-190 с.
5. Шахматова Л. Музейний літопис (директорат та завідувачі фондами в 1944-1985 рр.) / *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Вип. IV., Рівне. 2006. 29-32 с.
6. Бухало Г. Рівненський обласний краєзнавчий музей. 1963-2006 рр. / *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Вип. IV., Рівне. 2006. 16-23 с.
7. Булига О. Творці музейного дивосвіту / *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Вип. 2., Рівне. 2005. 39-43 с.

8. Булига О. Музейна справа в Рівному. Погляд у минуле. Сучасні проблеми та перспективи / *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Вип. IV., Рівне. 2006. 9-10 с.
9. Юрчук О. Музейний літопис – 2016-2017. Багатоаспектність музейної діяльності / *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею*. Вип. XVI., Рівне. 2018. 152-168 с.

Ковтун Анна

магістрантка кафедри образотворчого мистецтва

Полтавський національний педагогічний

університет імені В. Г. Короленка

ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ КВІЛІНГУ

Квілінг – мистецтво виготовлення плоских або об’ємних композицій зі скручених в спіральки, довгих і вузьких, смужок паперу. З таких паперових спіралей створюють квіти та візерунки, які потім використовують зазвичай для прикраси листівок, альбомів, подарункових упаковок, рамок для фотографій та ін. [3].

Назва техніки прийшла до нас з англійської мови quilling, (від слова quill «пташине перо»). Ця техніка виникла в Європі на рубежі XIV- XV століть. Саме за допомогою пташиного пір’я середньовічні черниці накручували папір з позолоченими краями. Такі вироби виглядали, як справжня філігрань – старовинна ювелірна техніка. Тому квілінг називають ще паперовою філігранню, або скручуванням з паперу [3; 4]. Історія походження квілінгу розповідається тільки в літописах та історичних нарисах, адже до наших днів збереглося мало середньовічних шедеврів. Причиною тому служить недовговічність і неміцність паперу. Зараз якість паперу зросла в кілька разів, що дозволяє створювати за допомогою скручування паперу декоративні панно до інтер’єру, декоративно-ужиткові речі та багато іншого [3; 4]. Про філігранну обробку паперу було відомо ще в Стародавньому Єгипті, жителі якого для

виготовлення фігурок використовували папірус. У XVI столітті це мистецтво з'явилося в Європі. Зокрема, французькі та італійські ченці за допомогою техніки квілінг майстрували дрібні елементи, а потім ними прикрашали і обрамляли ікони [1; 4].

В Англії квілінг був популярним серед представниць знатних родин. Пізніше у багатьох європейських країнах стали друкуватися і випускатися журнали, де детально описувався процес створення різних виробів за допомогою цієї техніки. Історія квілінгу тоді переживала розквіт [3]. Відомі факти організації навчальних курсів зі скручування паперових виробів в елітних навчальних закладах. Короновані особи також захоплювалися цим мистецтвом, зокрема донька Георга II, Елізабет, королева Марія і російська цариця Олександра. Квілінг в Північній Америці в першій половині XIX століття не тільки завоював популярність як декоративно-прикладне мистецтво, але і став використовуватися майстрами-червонодеревниками. В кінці XIX століття популярність квілінгу пішла на спад. А на початку XX століття цей стиль був майже забутий [3; 4].

Сучасна історія відродження техніки «квілінг» пов'язана з Англією. Принцеса Англії, Єлизавета, відродила квілінг. В 1983 році була створена корпорація «Квілінг-союз Англії», яка допомагала опанувати техніку квілінг всім бажаючим. З ініціативи членів цієї спілки у 1992 році було організовано проведення першого Міжнародного фестивалю квілінгу. Було проведено дві великі виставки. Перша з них проходила в Лондоні в 1927 році. А друга на півстоліття пізніше, 1988 року в Нью-Йорку. В залах галереї Флоріан-Папп виставлялися на продаж речі, виготовлені цією технікою [3; 4].

Великий внесок у відродження техніки «квілінг» зробила Корея. Як і у випадку з орігамі, техніку квілінгу довели до досконалості в країнах Азії. Твори європейських майстрів цього стилю не носили такого масштабного характеру, як корейських. Вони першими стали створювати фігури високої складності, які поєднували красу і гармонію. Історія квілінгу не починалася в Кореї, але саме там зі скромного хобі ця техніка перетворилася на вид мистецтва. У Південній

Кореї діє «Асоціація любителів паперової пластики», яка об'єднує послідовників різних напрямків паперової творчості, зокрема і техніки скручування з паперу [4].

Квілінг, як і кожен вид декоративного мистецтва, має свої особливі засоби впливу на особистість [2] і виконує такі функції:

- пізнавальну – дає змогу учням отримувати нові знання, отримувати нові практичні вміння та навички;
- виховну – сприяє формуванню вміння раціонально використовувати час та матеріали для виконання робіт;
- розвивальну – формує творче мислення, вміння міркувати, робити розрахунки, ескізи, викликає інтерес і потребу в інших знаннях та вміннях;
- евристичну – дає змогу самостійно творити, використовувати нові техніки та способи виготовлення виробів, оволодівати новими прийомами діяльності.

Техніка квілінг має велике значення як дидактичний засіб навчання, що:

- розвиває моторику рук, сприйняття, почуття, естетичний смак; спостережливість, увагу, уяву;
- сприяє розвитку всіх розумових процесів; ініціює творче мислення, фантазію; підвищує рівень художньо-естетичного сприймання;
- збагачує життєвий та художній досвід, емоційну сферу;
- сприяє ознайомленню з доквіллям, новими матеріалами, інструментами, опануванню різних типів практичної роботи;
- розвиває здатність правильно складати план діяльності, здатність виконувати завдання різними способами.

Виконання робіт, особливо при виготовленні великих форм, стимулює пошукову діяльність дитини.

Отже, мистецтво квілінгу має великий педагогічний потенціал, адже у процесі навчання техніці «квілінг» у дитини формуються такі компетентності як:

- пізнавальна: оволодіння знаннями про папір, його виробництво, види, властивості, способи конструювання з паперу;
- практична: формування вмінь і навичок роботи з папером; виготовлення виробів у різних техніках, застосування основних прийомів роботи;
- творча: формування творчої особистості, емоційний, фізичний та інтелектуальний розвиток; задоволення потреби особистості у творчій самореалізації;
- соціальна: виховання культури праці; формування дружніх стосунків у колективі; відчуття відповідальності, колективізму, взаємодопомоги.

Список використаних джерел:

1. Букина С. Квиллинг: мастерство бумажных завитков. М: Феникс, 2010. 270 с.
2. Орлова Т. І. Мистецтвознавчі концепції кінця ХХ століття у люстрі естетико-художньої освіти. *Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: Мат-ли наук конференції* К.: ВПП «Компас», 2000. 128 с.
3. Шилкова О. О. Квілінг. Вироби з паперових смужок. К.: РІПОЛ Класик, 2012. 230 с.
4. Jane Jenkins. Quilling: Techniques and Inspiration. Search Press, 2003. 80 с.

Рудописов Євген
магістр,
вчитель образотворчого мистецтва
Дитяча школа мистецтв №1 (м. Запоріжжя)

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ПАРАДНОГО ПОРТРЕТУ В ЗАГАЛЬНООСВІТНІЙ ШКОЛІ

Патріотичне виховання направлене на розвиток високих, благородних відчуттів любові до своєї Батьківщини, вшанування тих, хто віддав за неї життя. Саме тому ми вважаємо необхідним увести до програми образотворчого

мистецтва загальноосвітньої школи поглиблене вивчення парадного портрету (різновид портрета, котрий створюють з представницькою метою. Має на меті звеличення і уславлення зображеної особи, часто нещире), який буде виконувати ці функції виховання; а також розвитку інтересу до вітчизняної та зарубіжної культур.

В підручниках з образотворчого мистецтва, на наш погляд, не достатньо розкрито тему «Створення образу людини», саме тому, ми пропонуємо розширити вивчення цієї теми, зокрема ввести і розширити відомості про парадний (репрезентативний) портрет. Відповідно до того розробити плани-конспекти уроків, в яких розкриватиметься це завдання, що надасть можливість учням отримати знання, вміння та навички зі створення саме парадного портрету.

Розширюючи та поглиблюючи вивчення парадного портрету на уроках образотворчого мистецтва в загальноосвітній школі, слід зазначити, що завдання навчання й виховання засобами образотворчого мистецтва здійснюються у процесі класних, позакласних та позашкільних видів роботи з використанням як традиційних форм та методів навчання, так і інноваційних, щодо яких останнім часом посилюється увага. Велике значення мають такі методи, як робота з натури, малювання з пам'яті, за уявленням, бесіда з образотворчого мистецтва, екскурсії [2, 3]. Творчі здібності дитини розвиваються за допомогою використання міжпредметних зв'язків, що також впливає на стимулювання художньої активності школярів. Виходячи з цього, принциповим у використанні будь-якого методу у загальноосвітній школі повинен бути системний підхід, який розвиває естетичну позицію особистості та її художньо-творчу складову.

З огляду на те, що чим раніше ми почнемо вчити дітей малювати людину, тим значніші виховні і навчальні можливості будуть реалізовані [1], ми пропонуємо вже в початкових класах знайомити дітей з портретом як жанром образотворчого мистецтва, з основними пропорціями людини, її обличчя; а вже

в 5-му класі передбачити в тематичному плануванні закріплення знань, вмінь та навичок в оволодінні зображення портрету та людини в цілому.

Пропорції людини вивчаються і закріплюються за допомогою схем, таблиць, малюнків учителя на дошці і репродукцій з картин художників. На перших порах діти допускають помилки у побудові і пропорціях фігури людини, не можуть справитись із зображенням різних рухів людини тощо. Проте систематичні вправи, які учні виконуватимуть під керівництвом учителя в класі і вдома, будуть удосконалювати уміння і навички учнів. Тому важливо під час уроку при виконанні учнями практичного завдання учителю слідкувати за виконанням учнями завдання.

Вбачаємо за необхідне при вивченні парадного портрету на уроках образотворчого мистецтва запропонувати наступні теми, які будуть охоплювати вищезазначені завдання. Для 5-х класів це «Портрет як жанр. Парадний портрет», «Колорит. Створення парадного портрету з використанням контрастних кольорів», «Графіка. Портрет королеви», «Парадний портрет часів Запорозької Січі»; для 6-х класів це «Я – король. Живописний портрет», «Начерки. Величний друг», «Кінний парадний портрет»; для 7-го класу це «Геральдика у парадному портреті», «Вивчення повітряної перспективи. Парадний портрет».

При вивченні теми «Парадний портрет часів Запорозької Січі» ми застосовуємо принцип національно-патріотичного виховання задля виконання завдання формування у особистості ціннісного ставлення до навколишньої дійсності та самої себе, активної за формою та моральної за змістом життєвої позиції. При повідомленні нового матеріалу дітям розповідається про устрій та побут козаків, одяг, про те, як вони любили Батьківщину і як її захищали. Це водночас спонукатиме учнів до роздумів про особисте ставлення до Батьківщини і рідного народу. На уроці виконуються наступні завдання: розкриваються поняття «Портрет», «Парадний портрет» як жанру образотворчого мистецтва, закріплюються знання учнів про портрет та його види, ознайомлюються з розвитком портретного жанру, ознайомлюються з

основними пропорціями фігури людини, і таким чином учні навчаються створювати узагальнений образ – портрет гетьмана, короля чи парадний портрет будь-якої іншої людини. Доречним ілюстративним матеріалом можуть бути репродукції картин невідомих художників «Митрополит Петро Могила», «Петро Дорошенко», «Петро Сагайдачний», «Богдан Хмельницький», «Портрет С. Дараган», «Полковник Семен Сулима», В. Гондіуса «Портрет Богдана Хмельницького». Учням пропонується намалювати власний портрет чи портрет друга у тогочасному одязі гетьмана чи фантастичному вбранні, техніка виконання довільна.

При вивченні теми «Графіка. Портрет королеви» ми ознайомлюємо учнів з графікою як видом образотворчого мистецтва, її виражальними засобами та видами. Розповідаємо як створювати на площині враження руху (динаміки) і його контрасту (статики), ознайомлюємо учнів з будовою голови людини, її пропорціями, навчаємо аналізу пропорцій обличчя людини, розрізняти характерні особливості. Ознайомлюємо з графічними парадними портретами митців світової слави; ставимо завданням зобразити королеву уявного королівства засобами графіки. На уроках пропонуємо використовувати наступний зоровий ряд: репродукції з картин Д. Райта «Елеонора Кастильська, дружина Едварда I», О'Ніла «Анна Болейн, друга дружина Генріха VIII», Г. Уоррена «Анна Датська, дружина Джеймса I», А. Був'є «Катерина Валуа, дружина Генріха V», Ф. Вінтерхальтера «Принцеса Вікторія», Н. де Лермесен «Марія Анжеліка Фонтанж».

Пояснюючи етапи зображення портрету, робимо на дошці малюнок і пропонуємо учням виконати наступний алгоритм дій: на аркуші паперу скомпонувати (знайти відповідне місце) портретного зображення людини. Розповідаємо, що загальний абрис голови людини у фронтальному положенні близький до овалу; горизонтальна лінія, проведена через зіниці, поділяє висоту голови навпіл; обличчя ділиться на три рівні частини: від початку волосся до лінії брів, від лінії брів до кінця носа, від носа до підборіддя; нижню частину обличчя від носа до підборіддя ділимо ще на три частини, верхня визначить

лінію рота; що лінію очей у фронтальному положенні голови можна поділити на п'ять однакових частин, з яких друга та четверта припадають на очі; ширина носа дорівнює довжині ока, а ширина рота майже подвійній довжині ока. Потім ми пропонуємо учням порівняти пропорції різних частин обличчя окремо: довжину до висоти та ширини, порівняти їх між собою. Вчитель наголошує на важливості перевірки учнями на своїх малюнках: де розташовані різні частини обличчя, чи не «з'їджають» вони з осі симетрії, не «підстрибують» відносно одна одної. При наявності помилок рекомендуємо виправити їх у побудові. Надалі учень, виконуючи світло-тонове рішення портретного зображення, повинен уважно проаналізувати освітлення на всій моделі, уточнити, які поверхні найосвітленіші, а які найтемніші. Далі учитель пояснює план передачі та узагальнення світлотіні на малюнку, враховуючи силу і напрям освітлення. Виявлення форми голови людини світлотінню починається з покриття всіх затінених і темних поверхонь. Потім, надаючи тіні потрібної глибини, послідовно вводяться тональні рефлекси, а в освітлені поверхні додаються півтіні та полиск. Увесь час порівнюючи і підпорядковуючи їхні тональні відношення, учні передають світлотіні на освітленій і затемнених частинах голови, виявляють найосвітленіші та темні місця. При цьому слід прагнути, щоб моделювання штрихів, особливо на освітлених поверхнях, виявляло форму і фактуру поверхонь голови людини. Малюнок завершують узагальненням його форми методом порівняння з натурою (якщо малювалось з натури), зі своєю уявною моделлю (якщо за уявою); та приведенням до відповідності всіх елементів, добиваючись індивідуалізації, цілісності та гармонії.

Враховуючи вищезазначене, учням пропонується виконати рисунок за уявою – портрет королеви вигаданого королівства, застосовуючи засоби графіки: точки і лінії різної товщини, штрих, пляму; залежно від задуму учень обирає художні матеріали: олівці, сангіну, фломастери, маркери чорного кольору, перо, пензлі.

При вивченні теми «Геральдика у парадному портреті» учням пропонується намалювати портрет когось зі своїх батьків чи родичів у

парадному одязі і придумати свій сімейний герб, розмістити його на площині малюнку біля портрета зображуваного. Учням розповідається вищезазначена поетапність виконання образу людини, розповідається про основні пропорції людини. Опісля учитель розповідає про будову герба, яким він може бути, які містити в собі елементи. Тут доречно буде показати наступні ілюстрації картин: Ф. Галса «Паулюс ван Верестейн»; невідомих художників «Портрет Волтера Девере, 1-го графа Ессекс», «Митрополит Петро Могила», «Михайло Миклашевський», «Полковник Семен Сулима»; Б. Шимона «Марина Мнішек». Важливо наголосити, що герб – це кольорові емблеми, які належать особам, родам чи спільнотам, тому учням важливо виділити характерні ознаки свого роду, сім'ї, і відповідно зобразити за допомогою асоціацій чи алегорій зображення, яке відповідало б особливостям цих ознак.

Виконуючи практичне завдання, учитель слідкує за вирішенням учнем завдання побудови композиції свого майбутнього малюнку, гармонійного розміщення на ньому постаті людини, розміщення її в інтер'єрі кімнати, знаходження місця для герба і, можливо, інших речей. Слід слідкувати, щоб учень грамотно компопував на аркуші паперу зображення та за необхідності виправив помилки в побудові та композиційному розміщенні частин зображення. Наступним кроком буде деталізація частин зображення, пробудовування деталей. Потім малюнок готують до подальшої роботи: учень повинен зітерти усі допоміжні лінії, які він використовував для побудови, всі зайві лінії. Якщо це графічний малюнок – учень вирішує світлотіньове завдання зображення портрету, якщо живописне рішення – то на палітрі учень повинен підібрати кольори для знаходження різних колірних співвідношень. Учитель наголошує на необхідності в кінці роботи подивитися на результат загалом – чи немає якихось деталей, які б заважали сприйняттю роботи з невеликої відстані. Для цього учневі потрібно відійти на кілька кроків, подивитись на роботу і за необхідності підкоригувати її.

Як бачимо, методика вивчення парадного портрету не дуже відрізняється від методики вивчення будь-яких інших видів портрета чи жанрів, а лише має

певні свої особливості. Вважаємо за доцільне подальше вивчення цієї проблеми та введення в тематику навчального плану поглиблене вивчення парадного портрету.

Список використаних джерел:

1. Бучинский С. Л. Основы грамоты по изобразительному искусству. Учебно – методическое пособие. К,: Радянська школа, 1981. 160 с.
2. Зміст і методика уроків тематичного малювання у початкових класах [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://studopedia.org/7-77654.html>.
3. Роль декоративно-прикладного мистецтва в естетичному, моральному та професійному становленні [Електронний ресурс] / Режим доступу: <https://refdb.ru/look/2572128-p2.html>

Єфимець Людмила

магістрантка спеціальності «Культурологія»

Рівненський державний гуманітарний університет

ТУРИСТИЧНА СФЕРА УКРАЇНИ ЯК СЕГМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ДЕРЖАВИ : ІСТОРІЯ ТА ІСТОРІОГРАФІЯ ПРОБЛЕМИ

Нині туристична сфера в Україні набуває усе більшої популярності. Саме туризм сприяє ознайомленню українців зі своєю країною та світом. З кожним роком також зростає кількість іноземців, які відвідують Україну, знайомляться із об'єктами культурної спадщини українського народу, пам'ятками матеріальної і нематеріальної культури. Розвиток туристичної сфери в умовах викликів сьогодення ставить питання про її ефективність як сегменту культурної політики держави. Виявлення основних напрацювань науковців у цій площині і є метою нашого дослідження.

Нагадаємо, що з часів Середньовіччя мандрівники, подорожуючи по теренах України, захоплювалися мальовничими краєвидами української землі і красою її мешканців. Дослідник минувшини, мистецтвознавець і архітектор Володимир Січинський зібрав їхні свідчення у збірку «Чужинці

про Україну: Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть», яка є неоцінним джерелом до пізнання туристичної сфери [13]. Через призму рецепцій України дуже важливо подивитися на себе очима тих, хто подорожував українською землею і побачити те, над чим раніше ми не замислювалися. Тут ми знаходимо описи церков і соборів України у різні історичні часи, фортець і укріплень українських міст, захоплюючи природу краю з його лісами, садами, левадами, ріками і озерами, а ще – культурних, красивих душею, щедрих і приємних людей. Особливе захоплення у іноземців викликали українські жінки, які вміли гарно вдягатися, добре порядкувати, дотепно жартувати, підтримувати чистоту в хаті та в докїллі. Попри те, що В. Січинський зібрав свідчення мандрівників за минулі століття, вони залишаються актуальними у розумінні сучасних туристичних подорожей Україною: нині, як і десять століть назад, викликають інтерес у туристів сакральні споруди, фортифікаційні укріплення, замки та палаци, а ще – етнографічна мозаїка українських регіонів.

Згадаймо, що саме у туризмі «знаходили джерело натхнення» відомі письменники ХІХ ст. Я. Головацький, І. Вагилевич, І. Франко та ін. У своїх краєзнавчих нарисах вони подавали інформацію про особливості побутування українського населення того часу. У той же період у наукових виданнях А. Кримського, В. Малахова, А. Єрмоленко та ін. туризм був визнаний чинником людської комунікації. У 1910 р. мандрівниками з м. Станіслава було створено українське туристичне товариство «Чорногора», яке започаткувало часопис під тою ж назвою. Науковці по праву визнають його першим вітчизняним періодичним збірником у сфері туризму.

Міжвоєнні 1920-1930 рр. були ознаменовані новими подіями у розвитку туристичної сфери. Особлива заслуга у цьому процесі належить історику, професору Львівського університету І. Крип'якевичу, який у 1921 р. створив «Кружок любителів Львова», а у 1924 р. туристично-краєзнавче товариство «Плай». Науковці публікували матеріали краєзнавчого і етнографічного

характеру у часописі «Туристика і краєзнавство» (1925 р.), а з 1937 р. започаткували видання щомісячного журналу «Наша Батьківщина». Тут друкували описи подорожей Україною і зарубіжними країнами, подавалися схеми туристичних маршрутів, наукові статті з туристичної сфери. Активна видавнича діяльність членів товариств «Чорногора» та «Плаї» діяла до початку Другої світової війни.

Варто відмітити також декілька моментів щодо розвитку туризму в радянську добу. По-перше, значна увага у фокусі ідеологічної роботи з населенням приділялась екскурсійній справі. Ось чому у цей час наукові дослідження з музейної та екскурсійної справи були об'єднані в єдину проблему. По-друге, у цьому ж ключі наукові розвідки й публіцистичні матеріали публікувалися у таких періодичних виданнях як «Всесвітній турист», «Екскурсійний вісник», «Фізкультура і туризм» та ін. Зокрема, у часописах назви статей подавалися у ракурсі радянської ідеології: «Робітничий туризм при капіталізмі», «Основні завдання радянського туризму», «Про методи й типи історико-культурних екскурсій», «Туризм в СРСР» тощо. По-третє, підготовка спеціалістів у туристичній справі була недостатньо розвинена.

Проголошення незалежності України у 1991 р. значним чином вплинуло на дослідження сфери туризму як сегменту культурної політики держави. З'явилися наукові розвідки, які розглядали не лише позитивну динаміку збільшення кількості туристів, але й розширили спектр дослідження проблематики туристичної сфери у її гуманітарному, філософському, історичному, економічному та правовому вимірах. Активізувалися дисертаційні дослідження, у яких значна увага приділялася аспектам розвитку регіонального менеджменту в туризмі, методології й методиці аналізу туристських та рекреаційних вітчизняних ресурсів, інституціональному механізму політики у туристичній сфері, економічної складової туризму, конституційно-правових засад вітчизняного туризму, історичного контексту українського туризму у його регіональному висвітленні тощо [4, 7, 15].

Дослідники взялися за вивчення абсолютно нових тем, таких як медичний, промисловий, транспортний, релігійний, лижний, молодіжний, сімейний, спеціалізований туризм (кулінарні тури) та поширення інших видів туризму в Україні [1, 3]. Значна частина досліджень присвячена питанням державного регулювання туристичної сфери, екологічної безпеки вітчизняного туризму, реалізації бізнес-проектів та здійснення туристичної діяльності, системного підходу в управлінні організацією сфери туризму тощо [5, 6, 14].

Попри значну увагу дослідників щодо розвитку туризму в Україні, проблема туристичної сфери як невід'ємного сегменту культури й дозвілля є малодослідженою. З'явилися поодинокі дослідження щодо туризму як моделі культуротворчої діяльності, як контексту масової культури, як невід'ємної складової просторової організації міст, як анімаційної діяльності та ін. [2, 8, 9, 10, 11, 16].

Окремо варто акцентувати увагу на наукових розвідках, які стосуються різних аспектів туристичної діяльності Рівненщини, що опубліковані у спеціалізованих наукових збірках: «Українська культура», «Актуальні питання культурології» (кафедра культурології та музеєзнавства РДГУ), «Вісник Національного університету водного господарства та природокористування», «Туризм: наука, освіта, практика» (кафедра туризму та готельно-ресторанної справи НУВГП), «Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею» (науковий відділ РОКМ). У зазначених збірках опубліковані краєзнавчі матеріали, в яких розкрито наступні аспекти туризму краю: статистичний аналіз та обласне проектування туризму, організація туристичної активності населення Рівненщини, особливості системи маркетингу організацій туристичної сфери, інформаційні технології в туризмі, інвестиційні аспекти, зелений туризм Рівненщини, регіональна база історико-культурної спадщини та її роль у розвитку туризму краю, рекреаційний потенціал краю, перспективи розвитку туризму Рівненщини та ін. Також слід зазначити, що місцевими журналістами щотижня висвітлюються події, які

стосуються туристичної сфери у місцевих періодичних виданнях: «Рівне-Ракурс», «Рівне вечірнє», «Вісник Кореччини», «Дубровицький вісник», «Замок», «Наше дзеркало», «Сарненські новини», «Волинь-нова» та ін.

Отже, з огляду на вищезазначене можна зробити висновок, що питання туристичної сфери України як сегменту культурної політики держави відноситься до актуальних проблем і знаходиться у полі зору українських науковців. Поступово ця проблема набуває усе нових і нових обрисів не лише теоретичного, але й практично-прикладного звучання. Особлива увага звернена на дослідження локально-регіональних аспектів проблеми, які сприяють розробці Програм розвитку туризму в Україні на довгострокову перспективу. Що ж до культуротворчого потенціалу туристичної сфери України, то ця проблема ще чекає ґрунтовних наукових досліджень.

Список використаних джерел

1. Вишневська Г. Г. Потенціал кулінарних турів у контексті спеціалізованого туризму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. 31, 2013.
2. Волошина В. М., Шолудько Н. Г. Анімація в туризмі як предмет наукових досліджень. *Актуальні питання культурології*. Вип. 14, 2014.
3. Гарбар Г. А. Культурний туризм в контексті масової культури. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. Вип. 56, 2014.
4. Голубець І. М. Туризм як фактор розвитку екологічної культури України (кін. ХХ - поч. ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01; Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2011.
5. Зацепіна Н. О. Соціокультурні аспекти розвитку туризму в Україні в умовах глобалізації суспільства. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики*. Вип. 56, 2012.
6. Козловський Є. В., Булгакова Н. В. Законодавче забезпечення туристичної діяльності в іноземних державах. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. Вип. 4, 2017.
7. Кулік В. В. Теоретичні основи культурного туризму: автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.01; Тавр. нац. ун-т ім. В.І.Вернадського. Сімферополь, 2009.
8. Красовський С. О. Культурологічна концептуалізація поняття міжнародного туризму: постановка проблеми. *Актуальні питання культурології*. Вип. 17, С. 201-207.

9. Мавріна Г. О. Культурний туризм як модель культуротворчої діяльності. *Гілея: науковий вісник*. Ч. 76, 2013.
10. Музиченко-Козловська О. В. Роль туризму в просторовій організації міст. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка. Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення і проблеми розвитку*. Ч. 748, 2012.
11. Пазенок В. С. Туризмологія : концептуальні засади теорії туризму. Київ, 2008.
12. Сіверс В. А., Братусь І. В. Культурологічні аспекти туризму. *Вісник Національного авіаційного університету*. №1 (3), 2006.
13. Січинський В. Чужинці про Україну : Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть. Львів, 2011.
14. Соловійов Д.І. Нормативно-правове та методичне забезпечення державного регулювання туристичної сфери. *Вісник Бердянського університету менеджменту і бізнесу*. № 3 (23), 2013.
15. Сушко Н. В. Історичні місця та розвиток туризму на Черкащині (90-ті роки ХХ - початок ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01; Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. Черкаси, 2010.
16. Ширко В. М. Підготовка майбутніх фахівців із туризму до анімаційної діяльності. *Актуальні питання культурології*. Випуск 15, 2015.