

**Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
Факультет початкової та мистецької освіти
Кафедра культурології та мистецької освіти**

ЕТНОС. КУЛЬТУРА. НАЦІЯ

**Матеріали XI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції
(Дрогобич, 18 – 19 жовтня 2018 року)**

Дрогобич, 2018

Затверджено на засіданні кафедри культурології та мистецької освіти (протокол №13 від 16 жовтня 2018 р.)

Затверджено науково-методичною радою факультету початкової та мистецької освіти (протокол №8 від 24 жовтня 2018 р.)

Затверджено вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 16 від 22 листопада 2018 р.)

Редакційна колегія

Голова редколегії – Валентина Дротенко, кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри культурології та мистецької освіти.

Члени редколегії:

Оксана Петрів, кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та мистецької освіти;

Тетяна Білан, кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та мистецької освіти;

Любомир Мартинів, старший концертмейстер кафедри культурології та мистецької освіти.

Рецензенти:

Медведик Юрій Євгенович, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка;

Яремко Ярослав Петрович, доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Етнос. Культура. Нація: Матеріали XI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (Дрогобич, 18 – 19 жовтня 2018 року). – Дрогобич, 2018 // Режим доступу

У збірнику вміщено матеріали Матеріали XI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (Дрогобич, 18 – 19 жовтня 2018 року). – Дрогобич. Для науковців, викладачів, аспірантів, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться актуальними проблемами науково-освітнього простору.

Статті подаються в авторській редакції. За достовірність фактів, цитат та інших відомостей відповідають автори публікацій. Редакція може не поділяти думку авторів.

З М І С Т

Розділ 1. Культурологія. Філософія. Філологія

Валентина Дротенко. Парадигма концепту «суб'єктність».

Лариса Костюк. Етноментальний аспект української художньої культури 60-х років 20 ст.

Петро Фриз. Українські хореографічні традиції як відображення соціокультурного досвіду.

Олена Кравченко-Дзондза. Культурологічна компетентність майбутнього вчителя в контексті культурологічної парадигми освіти.

Ольга Ямборко. Феномен декоративного мистецтва радянського періоду: історія та чинники формування

Наталія Коваль, Софія Савчин. Мовні засоби реалізації гендерного аспекту англomовної інтернет-комунікації.

Оксана Скварок. Дериватемна експресема як одиниця словесно-художньої дійсності у творах Івана Франка.

Розділ 2. Педагогіка: методика та методологія навчання

Олег Кекош. Християнська педагогіка виховання дітей та молоді у просвітницькій діяльності Андрея Шептицького.

Михайло Сидор, Володимир Жишкович. Формування фахової компетентності майбутнього митця крізь призму художнього рисунка.

Жанна Ясеницька, Галина Савчин. Основи дизайну в змісті підготовки художника-педагога.

Олександра Кирилова. Застосування арт-педагогіки у професійній дизайн-освіті.

Магдалина Марушка. Особливості становлення хореографічних шкіл на Галичині у міжвоєнний період.

Юлія Роїк. Етнодизайн кераміки як складова професійної підготовки майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва.

Наталія Дума. Колажний підхід у побудові композиції творів живопису з архітектурними сюжетами.

Уляна Курчик. Площинність та орнаментика як засоби декоративного трактування зображуваного: особливості образотворення рослинних мотивів.

Розділ 3. Мистецтвознавство

Іван Кутняк. Ментально-інтенційна природа мистецтва.

Тетяна Білан. Мистецтво як чинник творчо-особистісної спрямованості освіти.

Оксана Петрів. Етнокультурний вимір української художньої культури поч. 20 ст.

Наталія Муляр. Просторовість архітектури крізь призму історії культури.

Микола Гладкий. Виставки дітей та молоді в Палаці мистецтв музею «Дрогобиччина» упродовж 2005 – 2007 років.

Людмила Волотко. Генезис українського мистецького авангарду.

Оксана Самбірська. Побутовий жанр українського живопису крізь призму націотворчих процесів.

УДК 130.1

Валентина Дротенко, кандидат філософських наук,
доцент, завідувач кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ПАРАДИГМА КОНЦЕПТУ “СУБ’ЄКТНІСТЬ”

У статті розглянуто філософський дискурс концепту “суб’єктність” в сучасних неklasичних філософських студіях. Проведено аналіз філософських праць вітчизняних та зарубіжних авторів з проблем концептуального мислення та концепту “суб’єктність”. Встановлено відмінність концепту “суб’єктність” від поняття “суб’єктивність”; виявлено взаємозв’язок концепту “суб’єктність” з архетипом “самість”; визначено парадигму суб’єктності як “модального оператора” особистості.

Ключові слова: метафізика; парадигма; концепт; концептивізм; суб’єктивність; суб’єктність.

Літ.13.

Valentina Drotenko, Ph.D (Philosophy), Associate Professor,
Head of the Department of Culturology and Artistic Education
of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

THE PARADIGM OF THE CONCEPT OF “SUBJECTIVITY”

The article deals with the philosophical discourse of the concept of “subjectivity” in modern non-classical philosophical studies. The analysis of philosophical works of domestic and foreign authors on the problems of conceptual thinking and the concept of “subjectivity” is carried out. The difference between the concept of “subjectivity” and the notion of “subjectivity” is established; the relationship between the concept of “subjectivity” and the archetype “self” is revealed; defined paradigm of subjectivity as a “modal operator” of personality.

It is revealed that contemporary philosophical reflection understands the phenomenon of subjectivity as a special personal quality, which is connected with active and transformative abilities of the individual and outlines the procedural nature of self “I”: self-consciousness, self-determination, self-regulation, subjectification, etc.

It is noted that all the existence of an individual is closed in the subjective sphere, but being is not subjective, but subjectivist. The analysis of the historical and philosophical content of the phenomenon of subjectivity allowed to define the concept of “subjectivity” as a specific “modal operator” of personality (necessity, possibility, reality) and to discover the trajectory of the subject's activity of the individual. In particular, this is: self-awareness – a reflection of free will in a particular time-space; self-determination – choice and decision making in order to harmonize the problem of reality; self-realization model – interactivity of the methods of interaction and performance of the results of activity.

Keywords: metaphysics; paradigm; concept; conceptualism; subjectivity; subjectivity.

Актуальність проблеми. Серед головних онтолого-метафізичних проєктів сучасності – розробка метафізики з акцентом на науково-логічну, методолого-діалектичну, літературно-естетичну і релігійно-етичну проблематики та виявлення в сучасній філософії історичної наступності щодо розуміння класичних і неklasичних метафізичних парадигм. Парадигмальне мислення усвідомлює передумови й пізнавальні моделі наукового пізнання і філософського мислення та робить спробу їх змінити, встановити нове бачення речей. Якщо знання – це інформація про наявні факти і зв’язки світобудови, то мислення – трансформація цих зв’язків, створення нових ідей і уявлень, які в свою чергу можуть бути

втілені в предмети, властивості, можливості навколишнього світу. Можемо говорити, що питання про застосування або користь філософії ставиться по-новому, з погляду концептивності мислення і, зокрема, у контексті утворення концепту **суб'єктності** і *філософії*, і *індивіда* [4]. Суб'єктність стає способом їх буття і можлива тільки як “безнастанна творчість” (Ф. Ніцше). Коли йдеться про концепт або концепцію – світу, людини, суспільства, знака тощо, – передбачається “акт зачаття”, творчого утворення, “концептації» даного об'єкта. Концептивізм – це філософія “зачаткових понять”, конструктивна діяльність мислення в області концептів і універсалій [7, 52].

Філософські рефлексії щодо феномену суб'єктності та проблеми суб'єктної активності індивіда простежуються в філософії античності та Середньовіччя, німецької класики та філософських концепцій XIX – XX ст. Втім термін “суб'єктність” ще не здобув концептуального визначення і тому досить часто ототожнюється з поняттям “суб'єктивність”. Філософський дискурс суб'єктності з погляду історико-філософського концепту “суб'єктність” (у Аристотеля, Канта, Фіхте, Шеллінга, Гегеля) дозволяє розглянути його розвиток у взаємозв'язку з предметно-практичною, психічною та мисленнєвою діяльністю суспільного індивіда, тобто як продукт саморозвитку особистості, як спосіб самоідентифікації і модель самореалізації.

Аналіз останніх досліджень. У новітній філософії можна виявити дві різні течії: 1) епістемологічну (логічний позитивізм, прагматизм, аналітична філософія) і 2) метафізичну (пошуки нової онтології) [6]. Поворот до пошуків нової “некласичної метафізики” пов'язаний з прагненням осмислити онтологічні наслідки радикальних змін, що відбуваються в сучасній мета-цивілізації; встановити взаємозв'язок класичної епістемологічної та некласичної онтологічної парадигм; виявити вплив субстанційності класичної онтології на створення концептуальної суб'єктності новітньої онтології (“некласичної метафізики”).

Як зазначає Ф. Ажимов [1], невизначеність статусу сучасної метафізики спричинена не тільки критикою класичної метафізики, але й фрагментарністю досліджень метафізики з погляду некласичних методологій, відсутністю систематичності формування концепцій некласичної метафізики. Термін “метафізика” використовується як 1) синонім філософії, 2) серцевина філософії, спрямована на осмислення найважливіших проблем буття, 3) ототожнення метафізики й онтології, 4) помилковий, догматичний метод пізнання, 5) метафора.

Типові моделі пошуку і встановлення граничних підстав речей були задані Платоном і Аристотелем. Класична західна метафізика логічно завершується в гегелівській системі, продовжуючи традиційне тлумачення метафізики як “цариці наук”, разом з тим протиставляючи метафізику і діалектику як два різні методи пізнання світу. Становлення нової “некласичної метафізики” пов'язане із запереченням пріоритету розуму і ствердженням примату волі: волюнтаризм А. Шопенгауера, філософія “екзистенціальної кризи” С. К'єркегора, “філософія життя” Ф. Ніцше, інтуїтивізм А. Бергсона, фундаментальна онтологія М. Гайдеггера. Відбувається принциповий поворот до індивідуальної та історичної конкретизації проблем людського буття, нового тлумачення понять “життя” і “екзистенція”, до розкриття можливостей, притаманних самому індивідові. Ф. Ніцше намагався відновити втрачену класичною метафізикою “нерозчленованість мислення і буття”, теоретично обґрунтувати творче призначення людини. Якщо для німецької класичної метафізики суб'єкт – це об'єктивний носій свідомості, то для “кризової” філософії С. К'єркегора і Ф. Ніцше – це особистісний індивідуальний досвід. “Суб'єктивна онтологія” дозволяє С. К'єркегору й Ф. Ніцше подолати межі, що розділяють філософію, мистецтво і життя та об'єднати їх у єдиний феномен.

Отже, саме класична метафізика спонтанно породжує течію, яка поступово розхитує категоріальний апарат класичної метафізики і намагається внести в філософію новий унікальний досвід динамічної свідомості, що відображає реальну ускладненість і конфліктність нової епохи. Метою нової некласичної онтологічно-орієнтованої метафізики є

не пізнання об'єктивного світу, а самозаглиблення в “часо-простір” власної душі. М. Гайдеггер у роботі “Буття і час” закладає основи нової фундаментальної онтології, здатної усвідомити “сенса буття”; закликає повернутися до витоків метафізики і відродити метафізику як спосіб осягнення таємниць буття і перенесення акценту онтологічної проблематики з питання “що є буття?” на питання “у чому сенс буття?”; переводить основні поняття метафізики у нове художньо-поетичне русло і розробляє нову некласичну метафізику”. У 1970-ті роки М. Гайдеггер, К. Юнг, Г. Гессе, М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз звертаються до лінгвістичного тлумачення онтології і формулюють “некласичні” естетичні критерії. Стверджують релятивізм та історичну обмеженість будь-яких форм метафізичного мислення, рівнозначність різних систем координат, визначених конкретним типом культури та специфічною системою категорій.

Незавершеність проекту побудови некласичної онтології в руслі феноменологічного пошуку аподиктичності, який розглядає і художньо-естетичну, і морально-етичну, і соціокультурну проблематику крізь призму трансцендентального, є запорукою існування метафізики та її функціональності як **цілісності** (й **доцільності**) у розкритті всього суцього.

Мета статті. Проаналізувати філософський дискурс концепту “суб’єктність” в некласичних філософських студіях.

Виклад основного матеріалу. Насамперед окреслимо необхідність розрізнення термінів “концепт” і “поняття”. Концепт – як принцип “схоплювання” смислів речі (проблеми) в єдності мовного висловлювання – пов’язаний з **ідеєю невизначеності речі**, яка перевершує рамки поняття, **модальним характером знання**, при якому пріоритетним виявляється знання діалектичне, і **коментарем**, якого вимагає всесотворене і виражене у творі (П’єр Абеляр). Концепт гранично суб’єктний. Він синтезує в собі три здатності душі: акт **пам’яті** орієнтований в минуле, акт **уяви** – в майбутнє, акт **судження** – у сьогодення. Тривалий час уведений Абеляром термін для позначення сенсу висловлювань у зв’язку з проблемою універсалій, що вимагала розщеплення мови і мовлення, залишався поза увагою дослідників.

У працях з філософії мистецтва І. Кант і Ф.В.Й. Шеллінг звертають увагу на те, що якась “невідома несвідома сила” спонукає художника до висловлювання речей, невідкритих до кінця його погляду, а кожен витвір мистецтва несе відбиток цілісності навколишнього світу, зберігаючи в собі й ту його частину, яка незбагненна у реальному житті і здатна виступати лише як предмет споглядання. Художній образ, народжений індивідуальною волею автора, здатний набувати ознак загальності, властивостей символу з притаманною йому невичерпною глибиною. Уявна випадковість і невпорядкованість приховують глибоку упорядкованість і цілеспрямованість. На думку Ф.В.Й. Шеллінга, “без впровадження у філософію методу конструкції з усією його строгістю неможливо ні вийти за вузькі межі кантівського критицизму, ні просунути по вказаному Фіхте шляху до позитивної та аподиктичної філософії. Вчення про філософські конструкції складатиме в майбутньому один з найважливіших розділів наукової філософії” [12, 4]. Зразки концептивного мислення і завдань філософії знаходимо у Ф. Ніцше: філософи повинні не просто приймати дані їм концепти, але самі їх створювати, стверджувати й переконувати людей ними користуватися. Задача філософії – не пояснювати і не змінювати існуючий світ, а розширювати його концептуально.

Ідея концепту простежується в роботах М. Бахтіна [2] (автор розглядає архітектоніку сучасного світу, “не мислимого, а того, що переживається”) та В. Біблера [3] (автора оригінального вчення – філософії діалогу культур). На думку М. Мамардашвілі [9] і в мистецтві, і в філософії людина зрештою займається одним: звітує собі про саму себе, здійснюючи інтелектуальне і моральне само-перетворювання. Мистецтво – це зображення того, що зобразити в принципі неможливо, але що має виникнути, отримати існування й бути зрозумілим; це – “показ незображальності того, що зображене”. Мистецький твір – це місце для “присутності відсутньої реальності”, де створюється напружена зона свідомості. Подібне властиве і подіям соціальним, і явищам історичним.

Як термін, концепт розробляється в постмодерністській філософії Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі [4]: філософія – це мистецтво формувати, винаходити, виготовляти концепти; **творити концепти** – це вже значить щось створювати. Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі підкреслюють, філософія не займається ні спогляданням, ні рефлексією, ні комунікацією, хоч їй і доводиться створювати концепти для цих активних або пасивних станів. Будь-які дисципліни на підставі споглядання, рефлексії та комунікації утворюють Універсалії: Універсалії споглядання, Універсалії рефлексії, Універсалії комунікації. Найперший принцип філософії полягає в тому, що Універсалії нічого не пояснюють, вони самі підлягають поясненню. Щодо цього філософія вже пройшла через “ілюзії” об’єктивного ідеалізму, суб’єктивного та інтерсуб’єктивного ідеалізму в своїх мріях про панування над іншими дисциплінами. Творчість завжди одинична, і концепт як власне філософське творіння завжди є щось одиничне. Пізнавати самого себе – вчитися мислити – діяти так, ніби ніщо не є самоочевидним, – “дивуватися буттю сущого”. Навіть з точки зору педагогіки це не є чітко визначений і обмежений вид діяльності. На думку Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі [там само], визначення філософії як **пізнання за допомогою чистих концептів** можна вважати остаточним. Втім не слід протиставляти пізнання за допомогою концептів і пізнання за допомогою конструювання концептів у можливому досвіді (або інтуїції). Бо, згідно з Ніцше, ви нічого не пізнаєте за допомогою концептів, якщо спочатку самі їх не створите, тобто не сконструюєте їх у властивій кожному інтуїції.

Важливим засадничим елементом **психології суб’єктності** стало дослідження К.Г. Юнгом *феноменології самоті* на матеріалі культурно-історичної символіки [13]. Він формулює трансцендентальну ідею самоті, яка є продуктом пізнання, заснованого на досвіді того, що за певних умов несвідоме спонтанно продукує архетипний символ цілісності особистості. Такий архетип універсальний і володіє певною нумінозністю (умовою існування суб’єкта). **Архетип самоті** (як принцип, конструкт) передбачає повноту, але не досконалість. Це парадокс. Відповідно до цього реалізація самоті призводить до фундаментального конфлікту: до “підвішування” між протилежностями і до цілісності, позбавленої ознак досконалості.

У 70-ті роки ХХ ст. актуалізація ідеї “особистісного” у формі питання про існування явищ неадаптивної поведінки людини (А. Леонтьєв, В. Зінченко, В. Біблер, А. Асмолов) викликала особливий погляд на людину як долає бар’єри власної соціальної обмеженості. Дослідження наслідків активності людини розкрили логіку “особистісного” як заглибленість людини у життєві світи інших людей, як форму ідеальної представленості людини в людині. Ідея “інобуття людини” в інших людях і розробка методу “*відображеної суб’єктності*” належить В. Петровському (1981 – 1985 рр.). Це дозволило переосмислити феномен розвитку особистості, виразити його в логіці саморозвитку. Відповідно, якщо у 70-ті роки ХХ століття змістом “особистісного” була ідея свободи, то в 90-ті – сформувалася ідея відповідальності за реальні ефекти власного розвитку і розвитку інших людей. Логічний аналіз історично сформованих форм доцільності дозволив зрозуміти їх самосуперечності й актуалізувати осмислення людського індивіда як суб’єкта з погляду можливості інтерпретації його як *causa sui* – «причини себе». Погляд на людину як неадаптивну істоту, що виходить за межі заданого, розкрив універсальність неадаптивних проявів активності людини в її діяльності, спілкуванні, самосвідомості. Вирішення питання про можливості та форми існування людини як суб’єкта активності за межами її власної життєдіяльності було пов’язане з аналізом таких явищ як “безкорисливий ризик”, “презумпція існування рішення”, “вихід за межі прогнозованого” та інших, у яких людина об’єктивно вважає себе суб’єктом. Це дозволило сформулювати проблему методу “*віртуальної суб’єктності*”.

Метод віртуальної суб’єктності полягає в організації умов, при яких можливе спостереження самого *переходу можливості* бути суб’єктом активності в *дійсність* людини як суб’єкта активності. Людина відчуває саму можливість здійснити вибір у ситуації обмежень її свободи, коли свобода вибору обмежена з боку власних суперечливих спонукань до дії. Здатність здійснити вибір перетворюється на особливу задачу само-покладення.

Тільки реально здійснювана індивідом ризикована дія може бути аргументом у вирішенні особливого завдання само-покладення. Феномени відображеної суб'єктності фіксують креативність творчої особистості як зміну способу взаємодії, зміну спрямованості реагування індивіда при актуалізації образу "іншого". Особливість трансакції полягає у зміні життєвого стереотипу, адаптивної спрямованості:

- у просторі *вітальності*: суб'єктність індивіда, як вільної й відповідальної істоти, постає в актах трансценденції за межі заданого, виявляє себе у вітальних відносинах зі світом;
- у *соціокультурному* просторі: "інше" буття суб'єкта в житті інших людей;
- у просторі "*іншого*": особистість індивіда виноситься не тільки за рамки самого суб'єкта, але й переміщається за межі його актуальних зв'язків з іншими індивідами, за межі його спільної діяльності з ними. Відбувається занурення (переломлення) особистісного ніби в простір буття "іншого" індивіда. Але це є "*внесок*" суб'єкта в себе як в "*іншого*" (Е. Ільєнков: "Особистість і є сукупність відносин людини до самої себе як до якогось "іншого" – відносини "Я" до самого себе як до деякого "Не-Я" [8, 392].

Аналіз феноменів ідеальної представленості даного індивіда як суб'єкта активності в життєдіяльності інших індивідів розкрив проблему ідеальної присутності індивіда в "іншому самому собі":

- інобуття індивіда ("відбита суб'єктність") як спосіб зміни "сміслових утворень" іншого самого себе;
- "повернення" індивіду його інобуття в інших індивідах.

Інобуття розглядається як така ідеальна модель, що володіє власним рухом. Інакше кажучи, суб'єкт "продовжує жити" в іншому індивіді, утворюючи в ньому інстанцію ідеально здійсненої зміни, завдяки якій теперішнє його інобуття перетікає в майбутнє.

Отже, відображена суб'єктність – це модель ідеальної представленості певного індивіда у моїй життєвій ситуації, яка постає джерелом перетворення даної ситуації на значиму для мене. Відбиваючись у мені, суб'єкт стає активним, діяльним началом, яке змінює мій погляд на речі, формує нові спонукання, ставить переді мною нові цілі. Підстави й наслідки його активності не залишають мене байдужим. Вони значимі для мене, або мають для мене певний особистісний смисл.

В. Петровським описані три основні, генетично спадкоємні форми прояву відображеної суб'єктності:

- взаємодія між людьми, які безпосередньо сприймають одне одного;
- ідеальне продовження першого індивіда в іншому;
- "втілення" суб'єкта.

Відображений суб'єкт настільки глибоко проникає в духовний світ суб'єкта, який здійснив відображення, що "Я" останнього виявляється радикально опосередковане взаємодією з першим, істотно визначене ним. На етапі втілення "Я" фактично втрачається взаємне протиставлення суб'єктів, руйнуються діалогічні форми взаємин між ними. Теоретично можна виділити три різновиди втілення "Я": ідентифікація, конфронтація (негативізм), конвергенція (становлення Ми).

Відображена суб'єктність має бути осмислена як суб'єктність самого відображення з усвідомленням того, що ідеальній представленості одного індивіда в іншому притаманний активний, «недзеркальний» характер. Один індивід у проявах власної суб'єктності відтворює причинно-наслідкові переходи і перетворення, які продукуються іншим індивідом. Ці переходи і перетворення, що визначають суб'єктність іншого індивіда, перенесені на "територію Я" першого індивіда і утворюють "інобуття" одного індивіда в іншому.

Таким чином, концепт відображеної суб'єктності виявляє особливий внутрішній рух свідомості й діяльності індивіда, який здійснює відображення. Це – *смістова модель* репрезентації одного індивіда іншому, що виявляється *рухом перетворення* життєвих

відносин до світу останнього. У цьому русі безпосередньо виявляється *причинність* першого відносно до іншого, його *суб'єктність* як “авторство”.

У самій ідеї “Я” як *causa sui*, що є єдністю Іманентного, Ідеального, Трансцендентального і Трансфінітного “Я” [11], кожна з цих граней “Я” відбивається у кожній іншій і через свою відображеність повертається до самої себе як самозумовлена. Іманентне “Я” “належить” парадоксальній реальності, котра містить в собі образи Минулого, Майбутнього і Теперішнього, виявляє стійкість “Я” в процесі його постійного самооновлення. Ідеальне “Я” утворюють уявлення людини про саму себе. Воно завжди має справу з самим собою, що існує в можливості. Трансцендентальне “Я” – це думка, що мислить себе. Освоюючись в межах можливого, думка, осягаючи конечність, зазіхає на те, щоб з нею покінчити, щоб розкрити віртуальну (й тут же втілювану) можливість охопленої присутності в світі. Трансфінітне “Я” – це присутність актуально-нескінченного в свідомості [там само]. Висуваючи положення про те, що Іманентне, Ідеальне, Трансцендентальне і Трансфінітне “Я” – це психологічні “коріння” вирішення філософського питання про *causa sui*, В. Петровський розглядає їх як можливі формоутворення вільної причинності. Він вибудовує шлях перетворення цієї можливості в дійсність як технологію стимуляції взаємопереходів у системі “віртуальної”, “відбитої” і “поверненої” суб'єктності [10].

Висновки. Все буття індивіда замкнуте в суб'єктивній сфері, проте **буття не суб'єктивне, а суб'єктне**. Аналізуючи історико-філософський зміст соціального феномену суб'єктності визначаємо концепт “суб'єктність” як специфічний “модальний оператор” особистості (необхідність, можливість, дійсність), що виявляє зміст і форму спрямованості суб'єктної активності індивіда, а саме [5]:

- самосвідомість – рефлексія свободи волі у конкретному часо-просторі;
- самовизначення – вибір і прийняття рішень з метою гармонізації проблемності дійсності;
- модель самореалізації – інтерактивність способів взаємодії та продуктивність результатів діяльності.

Сучасна філософська рефлексія за феноменом суб'єктності закріплює значення особливої особистісної якості, пов'язаної з активно-перетворювальними властивостями і здібностями індивіда у суспільстві, підкреслюючи процесуальний характер самості “Я”, пов'язаний з самовизначенням, самосвідомістю, саморегуляцією, суб'єктифікацією тощо. Філософський дискурс концепту “суб'єктність” дозволяє:

1. Встановити відмінність концепту “суб'єктність” від поняття “суб'єктивність” – концепт генетично містить діалектику творчості.
2. Виявити взаємозв'язок концепту “суб'єктність” з архетипом “самість” – архетип самості є концептуальним у розумінні психології суб'єктності з погляду символіки культуро-творчого процесу.
3. Визначити парадигму суб'єктності як “модального оператора”, що містить спосіб самовизначення, модель самореалізації і траєкторію суб'єктної активності особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ажимов Ф. Статус метафізики в неклассических философских парадигмах. Дис. канд. филос. наук: 09.00.03 [Электронный ресурс] / Ф. Ажимов. – Владивосток: РГБ, 2007. – Режим доступа: (Из фондов Российской Государственной Библиотеки). – <http://diss.rsl.ru/diss/07/0372/070372012.pdf>.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Библер В. С. От наукоучения к логике культуры (Два философских введения в XXI век). – М.: Издательство политической литературы, 1991. – 414 с.
4. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина – М.: Институт экспериментальной социологии, Спб.: Алетейя, 1998. – 288 с.

5. Дротенко В. І., Гуйда Ю. Б. Суб'єктність як модальний оператор особистості / В. Дротенко, Ю. Гуйда // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія "Філософія" / ред. колегія: І. Д. Пасічник, М. О. Зайцев та ін.. – Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія", 2017. – Вип. 20. – 136 с. – С. 13 – 17.
6. Дротенко В. І. Як можлива метафізика / В. Дротенко // Філософія як культурна політика сучасності: тези доповідей V всеукраїнської наукової конференції 3 листопада, м. Острог. – Острог: Видавництво Національного університету "Острозька академія", 2017. – 116 с. – С. 9 – 13.
7. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.
8. Ильенков Э. В. Что же такое личность? // Э.В. Ильенков. Философия и культура. – М.: Политиздат, 1991. – 464 с.
9. Мамардашвили М. Дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно / Режим доступа: <https://burusi.wordpress.com/2009/04/30/merab-mamardashvili-5/>
10. Петровский В. А. Феномен субъектности в психологии личности. Автореферат. – 1993 / Режим доступа: http://www.psycheya.ru/lib/avfpetr_ogl.html
11. Петровский В. А. Личность в психологии: парадигма субъектности. – Ростов на/Д.: Феникс, 1996. / Режим доступа: http://www.koob.ru/petrovsky/psychology_personality_pet
12. Шеллинг Ф. В. Й. О конструкции в философии // Шеллинг Ф. В. И. Сочинения в 2-х т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1989. – 636 с.
13. Юнг К. Г. Эон: Исследования о символике самости / Пер. с нем. В. М. Бакусева. – М.: Академический Проект, 2009. – 340 с.

REFERENCES

1. Azhimov, F. (2007). *Status metafiziki v neklassicheskikh filosofskikh paradigmah* [The status of metaphysics in non-classical philosophical paradigms]. Vladivostok: RGB. Access mode: <http://diss.rsl.ru/diss/07/0372/070372012.pdf>. [in Russian].
2. Bahtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moskva: Iskusstvo, 424 p. [in Russian].
3. Bibler, V. S. (1991). *Ot naukoucheniya k logike kulturyi* [From science to the logic of culture]. Moskva: Izdatelstvo politicheskoy literaturyi, 414 p. [in Russian].
4. Delyoz, Zh. & Gvattari, F. (1998). *Chto takoe filosofiya?* [What is philosophy?]. Moskva: Institut eksperimentalnoy sotsiologii. Saint Petersburg: Aleteyya, 288 p. [in Russian].
5. Drotenko, V. I. & Huida, Yu. B. (2017). Subiektnist yak modalnyi operator osobystosti [Subjectity as a modal operator of personality]. *Scientific notes of the National University "Ostroh Academy". Series "Philosophy" Ostrog: Publishing House of the National University of Ostroh Academy*. Vol. 20, 136 p; pp. 13 – 17. [in Ukrainian].
6. Drotenko, V. I. (2017). Yak mozhlyva metafizyka [As possible metaphysics]. *Filosofiiya yak kulturna polityka suchasnosti: tezy dopovidei V vseukrainskoi naukovoï konferentsii 3 lystopada, m. Ostroh* – Philosophy as a Cultural Policy of Today: Abstracts of the V All-Ukrainian Scientific Conference November 3, Ostroh. Ostrog: Publishing House of the National University of Ostroh Academy. 116 p; pp. 9 – 13. [in Ukrainian].
7. Epshteyn, M. (2004). *Znak probela: O buduschem gumanitarnyih nauk* [Space symbol: On the future of the humanities]. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye. 864 p. [in Russian].
8. Ilenkov, E. V. (1991). *Chto zhe takoe lichnost?* [What is personality?]. *Philosophy and culture*. Moskva: Politizdat, 464 p. [in Russian].
9. Mamardashvili, M. (2009). *Dyavol igraet nami, kogda myi ne myislim tochno* [The devil plays us when we do not think for sure]. Access mode: <https://burusi.wordpress.com/2009/04/30/merab-mamardashvili-5/>. [in Russian].
10. Petrovskiy, V. A. (1993). Fenomen subektnosti v psilogologii lichnosti [The phenomenon of subjectity in the psychology of personality]. *Extended abstract*. Access mode: http://www.psycheya.ru/lib/avfpetr_ogl.html. [in Russian].

11. Petrovskiy, V. A. (1996). *Lichnost v psilogii: paradigma subektnosti* [Personality in psychology: the paradigm of subjectivity]. Rostov na Donu: Feniks. Access mode: http://www.koob.ru/petrovsky/psychology_personality_pet. [in Russian].
12. Shelling, F.V.Y. (1989.). *O konstruktii v filosofii* [About construction in philosophy]. Works in 2 volumes. Vol. 2. Moskva: Mysl, 636 p. [in Russian].
13. Yung, K. G. (2009). *Eon: Issledovaniya o simvolike samosti* [Studies on the symbolism of the self]. Moskva: Akademicheskii Proekt, 340 p. [in Russian].

УДК: 130.33(477)

Лариса Костюк, кандидат філософських наук, доцент
кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ЕТНОМЕНТАЛЬНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 60-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Автор статті акцентує увагу на актуальності звернення до проблеми етноментального аспекту української художньої культури 60-х років минулого століття – так званого покоління шістдесятників. Своєю метою представники мистецького руху “шістдесятництва” вбачали поєднання західноєвропейських та національних традицій, винесення українського мистецтва на світову художню арену. У якості основного завдання автор вбачає виявлення причинно-наслідкових зв’язків між українською художньою культурою 60-х років ХХ століття та ментальністю як способом реалізації своєї культурної ідентичності.

Ключові слова: художня культура; ментальність; “шістдесятництво”; нонконформізм.

Літ.11.

Larysa Kostyuk, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor of
Culturology and Artistic Education Department of
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

ETHNOMETAL ASPECT OF UKRAINIAN ART CULTURE OF THE 60s OF THE 20th CENTURY

The author considers the topicality of the appeal to the problem of ethnomental aspect of Ukrainian art culture of the 1960s – socalled generation of sixties. The goal of the representatives of the artistic movement of the “sixties” was the combination of Western European and national traditions and the presentation of Ukrainian art at the world art scene. In author’s opinion, the main task is finding out causal connections between Ukrainian art culture of the 60s of the 20th century and mentality as the way of cultural identity realization.

Conditions of the development of Ukrainian art culture in the 60s of the 20th century positively influenced the spiritual atmosphere, stimulated creative and cultural life, furthered the increase of interest in the history of Ukraine, its culture and traditions, customs, language. The basis of ideological principles of the “sixties” is the recognition of freedom in all its manifestations: freedom of conscience, freedom of thought, freedom of nation. Ukrainian folklore was one of the sources of creativity. The artists actively adopted and rethought folk motives and images, used folk-song means and techniques of image creation. In spite of the state directive to form the thesis about the equality of all “Soviet people” in the public consciousness, the specifics of Ukrainian mentality with its main directive of “cordocentricity” caused an appeal to the irrational, unconscious element in the very phenomenon. Mental factors are the criterion of one ethnic group’s interest in the acquiring cultural and intellectual heritage of other ethnic group for a complete social and cultural integration into the civilized space. They are also a means for personal spiritual

enrichment. Therefore, the entry of Ukraine into the world civilized circle does not deny Ukrainian identity, it occurs through the integration of ethnic and universal human values and meanings.

Keywords: art culture; mentality; "sixties"; nonconformism.

Постановка проблеми. Своєрідною моральною опозицією тоталітарному режиму став культурницький рух молодшої інтелігенції 60-х років ХХ століття, яка виступала проти русифікації, ущемлення демократії, прав людини, недотримання існуючої Конституції, за свободу в питаннях художньої творчості. Зокрема, підвищений інтерес відзначається щодо художньо-естетичних феноменів, які визначають український народ як націю – до його ментальності, самобутності, місця у світовому просторі. Ментальність етносу – явище, яке не можна репрезентувати як суто мисленнєві чи психологічні риси, бо вони є невід'ємними від форм суспільної життєдіяльності, що не лише зумовлюють виникнення таких рис, а й слугують підґрунтям постійного їх самовідтворення, а також є невід'ємними від світу символічних культурних форм й значень, в яких ці риси відтворюються. Ментальність існує невід'ємно від історико-культурного буття етносу – яке (буття) створює й відтворює певну «модель» бажаного для нього типу особистості.

Для української художньої культури характерна «хвилеподібність» процесу становлення, утвердження та відродження національної традиції у творчості митців. Активно вивчаючи творчість європейських митців, їхні сучасники в Україні прагнули культурного зв'язку із Заходом, єдиним шляхом до якого була репрезентація власного, національного художнього доробку на світовому рівні. Саме таке бачення можливостей розвитку української культури говорить про важливість її етноментальних характеристик. Розуміючи структуру як сукупність історичних зв'язків між виділеними частинами цілого, що забезпечує його єдність, існування і функціонування певної системи для збереження основних властивостей та функцій при різноманітних її змінах, визначаємо внутрішню форму (зміст) ментальності як спосіб встановлення сутнісних, відносно стійких зв'язків між її елементами. Системоутворювальними чинниками ментальності є такі аспекти: філогенетична спадковість; готовність до реакції на зовнішній і внутрішній світ людини та організація такої готовності; зв'язок готовності з попереднім індивідуальним досвідом; спрямований і динамічний вплив готовності на активність і поведінку.

Причиною великих збурень і духовних пошуків, спричинених лібералізацією, що вилилось у нестримне оновлення мистецтва (авангардизм у літературі, живописі, скульптурі тощо). стали вже перші хвилі хрущовської «відлиги». Спроби демократизації суспільства породжували в душах людей сподівання на українське відродження зразка 20-х років, коли в художній культурі бурхливо створювалися мистецькі школи, напрями, пристрасні літературні дискусії. Саме в 60-х роках молоде покоління письменників, назване шістдесятниками, почало орієнтуватися не на сучасних їм класиків соціалістичного реалізму, а на кращі мистецькі взірці початку ХХ ст. Соціальні катаклізми, які і лягли в основу їхньої творчості (війна, відбудова, репресії), вплинули на формування світогляду, сприяли масштабності мислення, відчуття причетності до історії та відповідальності за долю свого народу.

Культурницький рух молодшої інтелігенції, зокрема підвищений інтерес до художньо-естетичних феноменів, що визначають український народ як націю – до його ментальності, самобутності, місця у світовому просторі став своєрідною моральною опозицією тоталітарному режиму. Водночас в українській інтелектуальній традиції питання ментальності розвивається не лише в теоретичному аспекті, а у напрямку вирішення життєво важливих проблем етнокультурного буття спільноти.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Джерелами вивчення означеної проблеми є насамперед публікації самих шістдесятників, які дають можливість глибше зрозуміти представників даного історичного періоду (М. Коцюбинська, Є. Сверстюк, І. Світличний, Л. Танюк та ін.). Обґрунтуванню ідейних настанов та безпосередньо художньої творчості молодшої інтелігенції 60-х років присвячено значну кількість наукових праць істориків,

літературознавців, мистецтвознавців, культурологів. Висвітленню ідейних засад “шістдесятництва” в історико-культурному контексті присвячені публікації Н. Краснянської [7], Р. Корогодського [4], інших науковців.

Окремі питання досліджуваної проблеми розглядають у своїх працях С. Білокінь [2], Л.Гонтова [5], С. Мезіна [9], Г.П. Погребняк [10], деякі інші дослідники. Проте проблема етноментального аспекту українського авангарду 60-х не набула належного наукового висвітлення.

Метою статті є виявлення причинно-наслідкових зв’язків між українською художньою культурою 60-х років ХХ століття та ментальністю як способом реалізації своєї культурної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Закріплення в науці поняття “ментальність” викликане необхідністю охарактеризувати ті невідомі чинники історичного процесу, ті фактори колективної свідомості, які детермінують поведінку людських мас. За визначенням філософського енциклопедичного словника: “Ментальність (від лат. mens (mentis) – спосіб мислення, склад душі) – характеристики специфіки сприйняття та тлумачення світу в системі духовного життя того чи іншого народу, нації, соціальних суб’єктів, що уособлюються певними соціокультурними феноменами” [11, 369].

Ментальність етносу – явище, яке не можна репрезентувати як суто мисленнєві чи психологічні риси, бо вони є невід’ємними від форм суспільної життєдіяльності, що не лише зумовлюють виникнення таких рис, а й слугують підґрунтям постійного їх самовідтворення, а також є невід’ємними від світу символічних культурних форм й значень, в яких ці риси відтворюються. Ментальність існує невід’ємно від історико-культурного буття етносу – яке (буття) створює й відтворює певну “модель” бажаного для нього типу особистості.

Для української художньої культури характерна “хвилеподібність” процесу становлення, утвердження та відродження національної традиції у творчості митців: зокрема знаковими є доба українського бароко, період “Розстріляного відродження”, українське “шістдесятництво”. Можливо, саме така “уривчастість” сприяє більш яскравому прояву, виявленню могутніх осередків, названих “золотими нитками історії” [8, 250]. Активно вивчаючи творчість європейських митців, шістдесятники прагнули культурного зв’язку із Заходом, єдиним шляхом до якого була репрезентація власного, національного художнього доробку на світовому рівні. Виступаючи на захист національної мови і культури, свободи художньої творчості, офіційному догматизмові митці протиставляли свободу творчого самовираження, культурний плюралізм, пріоритет загальнолюдських цінностей над класовими. Вони відновили традиції класичної дореволюційної інтелігенції, якій були притаманні прагнення до духовної незалежності, політична відчуженість, ідеали громадянського суспільства та служіння народові.

Саме таке бачення можливостей розвитку української культури говорить про важливість її етноментальних характеристик. Розуміючи структуру як сукупність історичних зв’язків між виділеними частинами цілого, що забезпечує його єдність, існування і функціонування певної системи для збереження основних властивостей та функцій при різноманітних її змінах, визначимо внутрішню форму ментальності як спосіб встановлення сутнісних, відносно стійких зв’язків між її елементами. Системоутворювальними чинниками ментальності є такі аспекти: філогенетична спадковість; готовність до реакції на зовнішній і внутрішній світ людини та організація такої готовності; зв’язок готовності з попереднім індивідуальним досвідом; спрямований і динамічний вплив готовності на активність і поведінку.

Беручи до уваги праці М. Костомарова, М. Грушевського, В. Липинського, Ю. Липи, О. Кульчицького та ін., визначимо головні настанови етнічної ментальності українців: індивідуалізм, що проявляється у різних формах прагнення до свободи; “кордоцентризм”, що проявляється у сентименталізмі, любові до природи, естетизмі народного життя, культуротворчості; “антеїзм” у якому розкривається така риса, як “зрощеність”, “злитість” людини з природою, лірично-поетичне, пісенне переживання рідної природи [8, 39].

Естетична незалежність шістдесятників, що базувалася на двох духовно-інформаційних потоках, виростала саме з потужних національних та світових традицій та у контексті світових національно-визвольних процесів [7, 96]. Зокрема духовною атмосферою шістдесятників стала поезія В. Вітмена, Г. Аполлінера, Шелюара, Ф.Г. Лорки, П. Неруди, емоційно напружена проза Дж. Джойса, Е. Хемінгуея, Е.-М. Ремарка, Г. Белля та ін. Другий аспектом були твори реабілітованих українських письменників, переважно представників “розстріляного відродження” (В. Чумак, Є. Плужник, М. Зеров, М. Драй-Хмара, О. Слісаренко, Г. Косинка й ін.). Важливим культурним джерелом залишалася народна творчість, що теж надихала молодих митців на естетичні пошуки. Синтезувавши у своїй уяві найрізноманітніші художні явища, вони зважилися на протистояння “найпередовішому методу” – соціалістичному реалізму – і дали українській культурі нове, оригінальне, розмаїте мистецтво. Поштовхом для духовного пробудження стала стаття О. Довженка “Мистецтво живопису і сучасність”, опублікована в червні 1955 року в “Літературній газеті”, у якій автор закликав до вільного творчого пошуку та розширення стилевих меж мистецтва поза офіційним методом соцреалізму. Найголовнішою відзнакою культури даного періоду стала творча індивідуальність, неповторність, взаємна несхожість.

Парадоксально те, що в Україні традиційне мистецтво, що не вписувалось у рамки соцреалізму стало нонконформістським. Митці 60-х років заново відкривали значення таких категорій, як творча особистість, цінність власного погляду на життя, індивідуального досвіду, не затьмареного ані ідеологічними догмами, ані естетичними нормативами. Причому характерні риси нонконформізму пронизують усі сфери культури: музику, літературу, кінематограф, науку, філософію, образотворче мистецтво, театр. Особливість українського нонконформізму була в довірливому, інтимному зверненні до людини. До українського нонконформізму можна віднести в мистецтві: в Києві – художників А. Суммар, В. Ламах, Г. Гавриленко, А. Лимарева, А. Левич, І. Марчук, Ф. Гуменюк, О. Дубовик, А. Горську; у Львові – Р. Сельського, К. Звіринського зі своїми школами; “неформальну академію” Ф. Манайла з Ужгорода, В. Макаренко з Дніпропетровська; художників-нонконформістів Одеси – О. Ануфрієва, В. Стрельникова, Л. Ястреб, В. Маринюк, В. Басанець, В. Хрущ, С. Сичова, О. Соколова; новаторські ідеї в літературі спостерігаються у творчості Г. Тютюнника, Є. Сверстюка; в поезії – у творчості І. Драча, Б. Нечерди, Л. Костенко, В. Стуса; в театрі – в роботах Д. Лідера, М. Івницького; в музиці – у В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губи, Ю. Іщенко, В. Сільвестрова, Є. Станковича; в кінематографії – у С. Параджанова, К. Муратової, Ю. Іллєнко; в хореографічному мистецтві – у С. Лифаря. Мистецтво ставало українським, пов'язаним з національною й етичною традицією, і водночас глибоко новаторським, модерним, а відтак – європейським.

Зберігаючи здебільшого реалістичну манеру творчості, використовуючи усталені фольклорні традиції молоді митці створюють нові художні образи. Виразником ідей, настроїв, почуттів цілого покоління, стала поезія, проголосивши своїм героєм – людину у контексті складних історичних ситуацій, спричинених кривдою, несправедливістю, приниженням національної і людської гідності. Любов до України, вболівання за долю народу, оспівування людських почуттів, природи та рідного краю стає основним змістом їх творів (“Україні”, “Україно, п’ю твої зіниці” В. Симоненка, “Мандрівки серця” Л. Костенко, “Соняшник” І. Драча та ін.). Своєрідного перетворення у професійному мистецтві набула давня традиція українського народного живопису, що проявилось у використанні яскравої символіки, різноманітних художніх засобів та технік вітражу, мозаїки, фрескового живопису, кольорового скла та інших нових матеріалів. Поряд із висвітленням героїзму і патріотизму народу відбувалося освоєння сучасної тематики (основа якої – людина, її настрої, почуття, переживання), оспівувалося розмаїття української природи. Найважливішою рисою українського мистецтва другої половини ХХ століття став розвиток різних культурних ареалів. Це позначилося на жанрі пейзажу, конкретному баченні художниками розмаїття української природи. Визначальними рисами творчості Т. Голембієвської, Н. Муравської, Т. Яблонської є поетичність, прозорість, народність, багатство засобів виразності. Лариса

Гонтова стверджує, що в 60-ті роки яскравого втілення набув неофольклорний напрям, чітко виражений у зображенні побуту. Народний дух, народний образ зливався з уявленням про духовну силу, свіжість почуттів. Декоративність, опуклість першого плану – все це є характерним для творів неофольклорного напрямку [1, 30]. Новими творчими здобутками відзначається в цей час талант прекрасної художниці Т. Яблонської, яка демонструє новий стиль створення синтетичних образів на основі давніх традицій українського народного живопису. Разом з В. Зарецьким вона засновує фольклорний напрям в українському образотворчому мистецтві.

Чітко окреслює протестний потенціал у мистецтві 60-х. Роман Корогодський, мимоволі порушуючи “літературоцентричний” міф шістдесятництва та наголошуючи, що феномен був значно глобальнішим і роль художників, скульпторів, режисерів, композиторів в оновленні мови мистецтва була далеко не меншою. Не випадково автор порівнює роль тодішніх художників із роллю бойчукістів та авангарду 20-х. [4].

Одним із найпотужніших напрямів відновлення національного духу й української самосвідомості стає кінематограф, відроджуючи засноване О. Довженком українське поетичне кіно (С. Параджанов, Л. Осика, Ю. Ілленко). Визначаючи поетичне кіно як базову модель українського авторського кінематографа, Галина Погребняк, стверджує, що “представники української моделі авторського кіно, освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагнули представити таку систему художніх образів, яка би давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв’язок, розкривати межі людських почуттів, переживань, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості” [10, 99]. Нове імпресіоністичне кіномалювання розкриває реальність життя зі справжнім національним забарвленням, високим поетичним духом, віртуозною режисерською технікою (“Тіні забутих предків” С. Параджанова, “Вечір на Івана Купала” Ю. Ілленка та ін.). А. Бурій наголошує на взаємопов’язаності кіномистецтва і філософії екзистенціалізму [3, 127]. У музиці даного історичного періоду відроджуються традиції, започатковані зокрема Борисом Лятошинським. Переосмислення українського фольклору, звернення до стародавніх жанрів, вияв інтересу до людей, до духу народного спостерігаємо у творчості Л. Дичко, М. Скорика, І. Карабиця, В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губи, В. Сильвестрова та ін. (докладніше див.: [6]).

На думку С. Мезіної у 60-х роках ХХ століття розпочався новий етап українського культурного відродження, позначеного опорою на національні традиції, витоками якої є епоха українського бароко та «Розстріляне відродження». Кращі представники покоління шістдесятників своєю творчістю та громадською діяльністю боролися за порятунок української нації, сприяли посиленню етнічної свідомості українців, відродженню їх духовності, культури та мови [9, 254].

Висновки. Таким чином умови розвитку української художньої культури у 60-х роках ХХ століття позитивно вплинули на духовну атмосферу, стимулювали творче і культурне життя, сприяли підвищенню інтересу до історії України, культури та традицій, звичаїв, мови. В основі світоглядних засад шістдесятництва лежить визнання свободи в усіх її виявах: свобода совісті, свобода мислення, свобода нації. Одним із джерел творчості був український фольклор, зокрема митцями активно запозичувалися і переосмислювалися фольклорні мотиви й образи, використовувалися народнопісенні засоби і прийоми образотворення. Отже, не зважаючи на державну настанову щодо формування в суспільній свідомості тези про однаковість всіх “радянських людей”, специфіка української ментальності, основною настановою якої є “кордоцентричність”, спричинила звернення до нерационального, несвідомого елемента в самому феномені. Для повноцінної суспільної і культурної інтеграції в цивілізаційний простір ментальні чинники є критерієм зацікавленості одного етносу при засвоєнні культурно-інтелектуальних надбань іншого, а також засобом для власного духовного збагачення. Тому входження України в світове цивілізаційне коло не заперечує українську самобутність, а відбувається шляхом інтеграції етнічних та загальнолюдських цінностей і смислів.

Перспективи подальшого дослідження полягають у предметному аналізі творчого доробку шістдесятників крізь призму етноментального аспекту проблеми, що допоможе більш широко й ґрунтовно дослідити це унікальне культурно-мистецьке явище.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бажан О., Данилюк Ю. Опозиція в Україні (друга половина 50-х – 80-ті рр. XX ст.). / НАН України. Інститут історії України. – К.: Рідний край, 2000. – 616 с.
2. Білокінь С. Клуб творчої молоді “Сучасник” (1960–1965) / Сергій Білокінь. – К.: Вид-ім “Києво-Могилянська академія”, 2012. – 63 с.
3. Бурий А. Кінематографічні метафори історії як дзеркало європейської ідентичності / Андрій Бурій // Наукові записки. Серія “Культурологія”. – Острог: Вид-во Національного університету “Острозька академія”, 2014. – Випуск 15. – С. 122 – 142.
4. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники / Роман Корогодський. – Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2009. – 655 с.
5. Гонтова Л. Українське мистецтво. II половина XX ст. / Лариса Гонтова. – К.: Ред. загальнопед. газ., 2005. – 112 с.
6. Городецька О. В. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Оксана Валентинівна Городецька. – К., 2008. – 207 с.
7. Краснянська Н. Д. Значення руху шістдесятників у справі відродження державності України / Н. Д. Краснянська // Інтелігенція і влада : зб. наук. статей. – Одеса, 2006. – С. 88–96.
8. Костюк Л. Індивідуалізм української ментальності як суспільний феномен / Лариса Костюк // Проблеми гуманітарних наук: Збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / Ред. кол. Т.Біленко (гол. ред.) та ін. – Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2011. – Випуск двадцять сьомий. Філософія. – С. 35 – 44.
9. Мезіна С. Національна традиція в українському авангарді 1960-х років: до постановки проблеми / Світлана Мезіна // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – Вип. 27. – К. : Міленіум, 2015. – 428 с. – С. 246–254.
10. Погребняк Г. П. Поетичне кіно як базова модель українського авторського кінематографа / Г. П. Погребняк // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: збірник матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. – К.: НАКККіМ, 2015. – С. 98–101.
11. Філософський енциклопедичний словник. – К. : “Абрис”, 2002. – 744 с.

REFERENCES

1. Bazhan, O. & Danyliuk, Yu. (2000). *Opozytsiia v Ukraini (druha polovyna 50-kh – 80-ti rr. XX st.)* [Opposition in Ukraine (from the second half of the 50s to the 8's of the 20th century)]. Kyiv: Ridnyi kraj Publ., 616 p. [in Ukrainian].
2. Bilokin, S. (2012). *Klub tvorchoi molodi “Suchasnyk” (1960–1965)* [Club of creative youth “Contemporary” (1960–1965)]. Kyiv: Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”, 63 p. [in Ukrainian].
3. Buryi, A. (2014). Kinematohrafichni metafory istorii yak dzerkalo yevropeiskoi identychnosti [Cinematic metaphors of history as a mirror of European identity]. *Scientific notes. Series “Culturology”*. Ostroh: Vyd-vo Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”, vol. 15, pp. 122–142. [in Ukrainian].
4. Korohodskyi, R. (2009). *Brama svitla: Shistdesiatnyky* [The gate of light: The sixties]. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu, 655 p. [in Ukrainian].
5. Hontova, L. (2005). *Ukrainske mystetstvo. II polovyna XX st.* [Ukrainian art. The second half of the 20th century]. Kyiv: Red. zahalnoped. haz., 112 p. [in Ukrainian].

6. Horodetska, O. V. (2008). *Ukrainska muzyka 60-kh rokiv XX stolittia u konteksti tsilisnosti epokhy* [Ukrainian music of the 60s of the 20th century in the context of the era integrity]. *Candidate's thesis*. Kyiv, 207 p. [in Ukrainian].
7. Krasnianska, N. D. (2006). *Znachennia rukhu shistdesiatnykiv u spravi vidrozhennia derzhavnosti Ukrainy* [The significance of the sixties' movement in the rebirth of the statehood of Ukraine]. *Intellectuals and power: collection of scientific articles*. Odesa, pp. 88–96. [in Ukrainian].
8. Kostiuk, L. (2011). *Indyvidualizm ukrainskoi mentalnosti yak suspilnyi fenomen* [Individualism of Ukrainian mentality as a social phenomenon]. *Problems of the humanitarian sciences: Collection of scientific works of Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko*. Drohobych: Redaktsiino-vydavnychi viddil DDPU imeni Ivana Franka, vol. 27. Filosofiia, pp. 35–44. [in Ukrainian].
9. Mezina, S. (2015). *Natsionalna tradytsiia v ukrainskomu avanhardi 1960-kh rokiv: do postanovky problemy* [National tradition in the Ukrainian avant-garde of the 1960s: to the problem propose]. *Art studies notes: Collection of scientific works*, vol. 27. Kyiv: Milenium Publ., 428 p., pp. 246–254. [in Ukrainian].
10. Pohrebniak, H. P. (2015). *Poetychne kino yak bazova model ukrainskoho avtorskoho kinematohrafa* [Poetic cinema as the basic model of Ukrainian author's cinematography]. *Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii: zbirnyk materialiv Vosmoi Mizhn. nauk.-tvorchoi konf., m. Kyiv, 16 kvitnia 2015 r.* – Cultural and artistic environment: creativity and technologies: Collection of materials of the 8th International Scientific and Creative Conference, (pp. 98–101). Kyiv, April 16, 2015. Kyiv: NAKKKiM Publ. [in Ukrainian].
11. *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk* (2002). [Philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv: Abrys Publ., 744 p. [in Ukrainian].

УДК 793.31

Петро Фриз, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

УКРАЇНСЬКІ ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ

У статті розвинуто концептуальний підхід до аналізу українських хореографічних традицій, в основу якого покладено розуміння хореографічної творчості як осмислення буття через картину внутрішнього світу людини. Проаналізовано культуротворчу функцію українського танцювального мистецтва, актуалізацію фольклорних канонів, оновлення народних традицій та їх включення у сучасну хореографічну культуру.

Така феноменологічна специфікація хореографічного мистецтва як мистецтва наскрізь умовного і опосередкованого виявляється у принципі єдності виконання і виховання, визначаючи значення танцю як вихідної умови існування.

Ключові слова: *танець; хореографічне мистецтво; хореографічна традиція; українська народно-сценічна хореографія; народна танцювальна творчість; соціокультурний досвід.*

Лім.6.

Petr Fryz, Ph.D.(Study of Art), Associate Professor of the Department
of cultural studies and artistic education

UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC TRADITIONS AS REFLECTION OF CULTURAL AND SOCIAL EXPERIENCE

It is the new conceptual approach to the researches of the Ukrainian choreographic traditions that has been developed in the article. This approach is based upon the phenomenological comprehension as the particular contemplation of the existence within one's personal inner world. The cultural function of Ukrainian dancing art, actualization of folk canons, updating of folk traditions in a modern choreographic culture are analysed. Folk dance is the transmitter of cultural code of people, incarnates the important lines of national culture, is the repeater of the system of values (public traditions, norms, standards, ideals and others). With the aid of the mediation of the means of this inner world's revelation choreographic traditions comes to existence as a specific system of choreographic conventions where the general paradox of performance is displayed, namely that of the productivity of reproduction and retrospection. Reflection and mediation explain the paradoxical stability and productivity of this canon as well as that of the minimalistic selfrestriction coming to the extreme conditions of an artistic experiment. A particular actuality of the choreographic space and time has been stressed. Such phenomenological specification of choreographic art as the conventional and mediated art par excellence finds its revelation in the principle of the unity of performance and instruction. The traditions, tendency and law of figurative – semantic transformation of the traditional forms of both lexicon of folk dance during synthesis with the professional choreographic art are considered in close of connection.

Keywords: dance; choreographic art; choreographic tradition; staged folk Ukrainian choreography; folk dance culture; cultural and social experience.

Постановка проблеми. Українська хореографічна культура як цілісна система художніх смислів з відповідною логікою культурно-історичного процесу, що звернена до людської суб'єктивності, є предметом сучасних досліджень. Народний танець є носієм культурного коду народу, втілює важливі риси національної культури, є ретранслятором системи цінностей (суспільні традиції, норми, зразки, ідеали тощо). Хореографічні традиції дають найбільш точне уявлення про пластичну лексику. В жодному з мистецтв вона не відіграє такої ролі, як у хореографії. Використовуючи танцювальну лексику, сучасні хореографи у кожному оригінальному творі використовують традиційні рухи, відображаючи таким чином соціокультурний досвід народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вагомий внесок у дослідження хореографічної культури зробили відомі дослідники: В. Авраменко[1], К. Василенко[2], В. Верховинець[3], В. Шкоріненко[5]. Предметом їх ґрунтовного аналізу є становлення і розвиток сценічної хореографічної культури України, зокрема проблема синтезу класичного та народного танцю, що важливо в контексті нашого дослідження. Як відзначає А. Гоцалюк, наукові розробки К. Василенка, І. Книша, С. Легкої, І. Пігуляка дають можливість осмислити танець (зокрема, український народний танець) як соціально-культурний та мистецький феномен[4]. Досліджуючи лексичні новотворення, ці дослідники акцентували свою увагу перш за все на рухах традиційної хореографії, не оминаючи увагою тих трансформацій народного танцю, що виникли внаслідок поєднання, ускладнення існуючих форм руху або окремих його елементів, а також па, створених балетмейстерами заново з ресурсів народно-сценічного танцю.

Мета статті – дослідити хореографічні традиції в контексті формування соціокультурного досвіду українців.

Виклад основного матеріалу. Важливим елементом внутрішньої структури духовності особистості є мотиви, які формують ставлення особистості до інтересів, потреб,

цінностей, орієнтацій. Практичне ставлення людини до тих чи інших явищ діяльності внутрішньо детерміноване не лише уявленнями, думками про цінності, але й відповідним емоціями. Соціальна поведінка особистості складає внутрішньо суперечливу єдність раціонального й емоційного. Мотив – це те, що спонукає діяльність людини. У нашому випадку – це створення таких зразків хореографічної культури, що будуються в ході осмислення митцем соціокультурного досвіду, художньо-естетичних ідеалів. Мистецтво змушує глядача сформулювати естетичну оцінку, зробити її власним відношенням до світу і до самої себе. Таке органічне засвоєння є наслідком естетичного переживання. Хореографічна культура, як і інші сфери художньої культури, пропускає через естетичний фільтр відношення не тільки усталені суспільством, але й сформовані індивідом. Саме це забезпечує творчість митця, нові проекти, їх впровадження в структуру духовності особистості з мотивацією нових потреб.

Цілісним суб'єктом суспільства індивід стає в міру засвоєння і прийняття відповідних соціальних норм, що регулюють життєдіяльність людини і суспільства. Завдяки соціальним нормам розрізнені індивідуальні дії та вчинки інтегруються у систему суспільних відносин, формуючи певний соціальний порядок. Осягнути винятковості особистості, її тип можна дослідивши соціальні норми, яких вона дотримується не з примусу, а з переконань їх необхідності, правомірності, справедливості, їх збігові з ціннісними орієнтаціями індивіда.

Важливою характеристикою соціальної спрямованості особи є її соціальний потенціал – нахили, здібності, знання, вміння, навички, що визначають спосіб, технологію, майстерність людської діяльності, її ефективність. Особливо яскравим є соціальний потенціал художньої культури. Соціальний потенціал хореографічної культури практично не вивчений. Втім можна впевнено стверджувати, що вона є могутнім чинником формування соціальної поведінки і впливу на суспільні відносини в цілому.

Хореографічне мистецтво видовищне, виконавське і ґрунтується на музичному сприйнятті. Головним його твором є танець, вистава. Умовно хореографічну культуру можна поділити на класичну, народну, модерну. В сучасній культурі успішно функціонує класичний балет. Завдяки творчим пошукам балетмейстерів мистецтво народного танцю стало професійним. Упродовж останніх десятиліть поширення набув модерн, який характеризується не тільки елементами класики, народного, спортивного танцю, але й елементами імпровізації, джазу, вуличних танців, степу та інші. Модерн – типовий продукт масової культури ХХ ст. На жаль, національна хореографічна культура, сприймаючи як належне існування західних танцювальних течій і взірців, механічно, не критично переносить їх, не адаптуючи до власних умов, ментальності.

Сучасна хореографічна культура виявляє властиву їй особливість: у художньому творі вирізняються дві сторони – наявна, актуалізована у відтворенні, і потенційна, що розкривається в ході сприймання глядачем. Їх єдність дозволяє судити про художньо-естетичний зміст твору. Отже, художня модель дійсності (спосіб формування художнього образу) вимагає об'єднаних творчих зусиль автора, виконавця, глядача. Звичайно, художня модель містять не тільки результати, але осмислений досвід, пізнання відношень, усталені стереотипи, оцінки. Мистецтво моделює процес накопичення досвіду, шлях пошуків і сумнівів, рух через втрати до знахідок і втягує читача, глядача, слухача до цього процесу. Художня модель отримує завершеність тоді, коли особистість докладає у створений автором образ свій власний пошук. Особистість проектує хід мислення художника на себе і на своє життєве оточення. Лише такий сплав є завершеною художньою моделлю, що відповідає практичному призначенню мистецтва [6].

Проте процес такого відтворення (проекування) не є абсолютно вільним. Він суворо заданий твором, ним організується, спрямовується і навіть своєрідно контролюється. Тому в тих ідеальних моделях, які формує свідомість митця, яскраво виявляються дві взаємопов'язані частини: *відображувана* – до неї входять результати пізнання і оцінки

дійсності, і *проектувальна* – до неї входить програма впливу на майбутнього глядача. Саме в ній доцільно розрізнити *сугестивний* аспект (функцію), тобто вплив шляхом своєрідного художнього навіювання способу мислення, почуттів, вражень глядача певним ставленням до відображеного художником предметного матеріалу, та *інтелектуальний* аспект, тобто вплив шляхом збудження певного потоку спостережень, переживань, роздумів, що приводить глядача до певних ідей, оцінок, установок, які мають відношення до тих явищ життя, що відображені у творі, і до тих, що поза межами твору. Проектувальна частина моделі проникає у відображувану. Вона диктує вибір життєвого матеріалу, спрямовую його естетичну оцінку, організацію у художню модель. Відображувана частина моделі є основою проектувальної. Не залучивши глядача до певного потоку життєвих вражень, неможливо ні вразити його задуманим ставленням до них, ні привести до запрограмованих висновків. У такий спосіб виявляється роль втілення ідеальної художньої моделі, що досягається дієвими комунікативними засобами. У хореографічній культурі це – пластичне і музичне рішення. До прикладу, хрестоматійні постановки П. Вірського “Запорожці”, “Ой, під вишнею” чи “Повзунець”. Кожна з них має абсолютно різне рішення. Перша композиція присвячена історико-героїчній тематиці, дві інші, на перший погляд, суто побутові. Якщо танець “Ой, під вишнею” є своєрідною ілюстрацією народної пісні, то “Повзунець” у жартівливій формі передає високий мистецький рівень виконання. Але в кожному з них митець у найбільш загальному первинному задумі схоплює життя і відношення до нього свого майбутнього глядача, об’єднуючи розрізнені фрагменти в єдиний сюжет. Разом з цим, митець повинен тимчасово відволіктися від матеріалу, щоб конкретизувати ідею твору, і тимчасово відволіктися від ідеї, щоб конкретизувати форму. Лише в їх взаємопроникненні і взаємоперетворенні виникає задум твору, де вони будуть жити як єдине ціле, не знищуючи одне одного. Образ хореографічної форми так глибоко входить в художнє бачення світу, що митець ледь не кожне явище розглядає крізь призму його фізичного (пластичного) втілення. Отже, можна стверджувати, що ідеальна модель у свідомості автора твору відтворює в тих чи інших психофізичних формах результати пізнавальної, оцінної, проектувальної і комунікативної діяльності митця.

Давні слов’яни, як і все людство, витворили такий культурний пласт розвитку, як міфологія, котра як явище історії культури панувала у духовному житті людей протягом десятків тисяч років. У міфологічну епоху образ світобудови відтворювався і закріплювався у системі обрядів, священнодійств, ритуалів, що пронизували всі сторони життя і свідомості архаїчного суспільства. Уявлення про світотворення функціонували за допомогою предметів та зображень, посередництвом особливої організації простору. Уявлення про світопорядок виявлялися в танці, який був центральним елементом усіх традиційних дійств і ритуалів.

Танець є найдавнішою формою художнього самовираження людства. Йому властива здатність людини через рухи висловлювати свої почуття, і водночас танець – це засіб спілкування людини з оточуючим світом, де панує ритм як символ Вічності. У сакральних ритуальних дійствах, підставу яких складали сюжети міфів, чільним у структурі був ритм. Він сприймався як організуючий початок світу, якому підпорядковані народження і смерть, природа і людина, найпростіший крок і віртуозні танцювальні па. Ритм і пластичні засоби танцю відкривали шлях до досягнення вищого рівня свідомості, до прориву сили духовної у світ земний. У хореографічній творчості давніх слов’ян знайшли втілення поклоніння небесним світилам тотемічного, зооморфного характеру, вшанування ієрархії антропоморфних богів. Тотемізм як одна з форм релігії архаїчного суспільства ототожнював людей і тварин. Саме в цих давніх міфологічних образах викристалізувалась символіка центру, що єднає людину з природою, земним і небесним світом.

В обрядових іграх, хороводах, веснянках знаходили своє відбиття господарські роботи у вигляді поетичного ставлення людини до природи. Відповідні рухи, жести ілюстрували або імітували трудові процеси – сіяння проса, льону, маку тощо. Отже, джерела хореографії

криються в праці і побуті, у переодяганнях і вбираннях, якими первісна людина супроводжувала воєнні походи та полювання.

Елементами хореографії були позначені давні звичаї слов'янських народів, пов'язані із зустріччю весни та вигнанням зими. Веснянки на Україні поєднувалися з хороводним танцем. Поетичне слово, речитативна мелодія, ритмічний рух – це складові частини хороводу. Перші записи народних хороводів припадають на кінець XVIII – початок XIX ст. В них спостерігаються елементи театралізації – своєрідне змагання, суперечка двох хорів, що по черзі наступають один на одного, і умовна імітація трудових процесів, імпровізаційність, мімічні і пантомімічні деталі, які підкреслюють настрій учасників.

Значення скоморохів у розвитку хореографічної національної культури неможливо переоцінити. Адже до них існувала лише хороводна форма танцю, а з часів скоморохів танці виділилися як окремий жанр мистецтва. Виникли побутові танці. З часом більш пізні танці об'єднували ці рухи у складні комбінації – “фігури”. Одним із таких був танець “Козак”, який створили запорозькі козаки. Цей танець став виявом боротьби характерів, відкритим виявом емоцій, змаганням у силі, вправності й творчій фантазії. Козаки прибували на Січ з різних регіонів України й зарубіжжя (волохи, молдавани, серби, росіяни, білоруси). Кожен привносив частку своєї хореографічної культури – свої танці. Так поступово створювався новий, багатий на рухи і жести танець – козак. Упродовж чотирьох століть козаччини українська хореографічна культура збагатилася творчістю запорізьких козаків, які зуміли передати в танцях своє вільне, але суворе ратне життя, і назавжди вписали в історію національного і світового мистецтва образ козака-героя, захисника народу[6, 47].

У XX ст. Х. Ніжинський, а згодом М. Соболь ускладнюють лексику, збільшуючи амплітуду дії з метою здійснення емоційності сприйняття руху. Таким чином, з'явилися різновиди повзунця, присядок, а знання класичного танцю дозволило застосовувати у новій формі композиційні прийоми, що свого часу увійшли до арсеналу класичного балету. Розширюючи значення руху, М. Соболь не перетворив його на самоціль, а вбачав тут образно-дієвий чинник, який у комбінації з іншими допомагав розкрити тему та сюжет твору. Запозичуючи основну структуру руху та забарвлюючи його відповідно до художнього завдання, балетмейстер використовував ряд повітряних рухів, притаманних українському чоловічому танцю.

Реформатором українського хореографічного мистецтва можна вважати П.Вірського. Новаторські пошуки й відкриття цього балетмейстера спираються на традиції української хореографічної й музично-театральної культури, які водночас спираються на глибоке знання законів і лексики класичного балету[3]. Для своїх танцювальних полотен народного танцю, пантоміми, ритмопластики, балетмейстер майстерно об'єднує, «змішує» хореографічні барви, але ніде й ніколи не порушує стилістичної та образної природи національного танцювального мистецтва. Прагнення до різноманітності й виразності танцювальної мови, до її постійного збагачення, до більш точного вибору зображальних засобів виникло у творчості балетмейстера як закономірний результат невтомних шукань, філософського осмислення актуальних проблем нашого життя. Таким чином, джерелами сучасної хореографічної лексики слід вважати виразальні рухи людини, своєрідні мімічно-пантомімічні рухи виявлення емоційних переживань, які є носіями певного соціокультурного досвіду, виразниками його змісту, а кожне мистецьке явище розглядається в якості носія особливого смислу, зв'язку культурної інформації та коду, розуміння яких є необхідним для всіх видів людської діяльності.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Хореографічна культура в єдності змісту і форми здійснює різні функції – соціалізації, інформативно-пізнавальну, естетичну, комунікативну та культурно-творчу. Оскільки у статті розглядається проблема взаємозв'язку хореографічних традицій і соціокультурного досвіду народу, ми вважаємо за необхідне в відзначити культуротворчі можливості танцю. Їх розгляд вимагає системного підходу, бо

вони починаються з найпростішого засвоєння азів танцювальної культури і завершуються створенням нового мистецького твору, в якому існує єдність життєвого змісту і сюжету, почуття, ставлення один до одного, що виникають у процесі виконавства. Здійснювати культуротворчу функцію, передусім, означає актуалізувати фольклорні канони, народні зразки, а потім створити на їхній основі варіанти, що зберігають для сьогодення значення мистецького взірця й, водночас, забезпечують оновлення традицій та їх включення у сучасну хореографічну культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко В.К. Українські національні танці, музика і стрій / В.Авраменко. – Канада, Вінніпег, 1947. – 80 с.
2. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К.Василенко. – 3-тє вид. – К.: Мистецтво, 1996. – 493 с.
3. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю / В.Верховинець. – 5-е видання. – К.: Музична Україна, 1990. – 151 с.
4. Гоцалюк А.А. Традиції в розвитку хореографічного мистецтва як віддзеркалення соціокультурної ідентичності / А. А. Гоцалюк // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія. – 2015. – Вип. 45(1). – С. 16–27.
5. Шкоріненко В.О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України / В.Шкоріненко. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 2003. – 12 с.
6. Фриз П.І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київська держ. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2007. – 181с.

REFERENCES

1. Avramenko, V. (1947). *Ukrainski natsionalni tantsi, muzyka i strii* [Ukrainian national dances, music and clothing]. Kanada, Vinnipeh, 80 p. [in Ukrainian].
2. Vasylenko, K. (1996). *Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu* [Vocabulary of staged folk Ukrainian dance]. Kyiv: Art, 493 p. [in Ukrainian].
3. Verkhovynets, V. (1990). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian folk dance]. Kyiv: Musical Ukraine, 151 p. [in Ukrainian].
4. Hotsaliuk, A. (2015). *Tradytsii v rozvytku khoreohrafichnoho mystetstva yak viddzerkalennia sotsiokulturnoi identychnosti* [Traditions in the development of choreographic art as a reflection of cultural and socio identity]. Announcer of H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. Philosophy. Vol. 45(1). Kharkiv, pp.16 –27.[in Ukrainian].
5. Shkorinenko, V. (2003). *Narodnyi tanets u tradytsiinii i suchasnii kulturi Ukrainy* [Folk dance is in the traditional and modern culture of Ukraine]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv, 12 p. [in Ukrainian].
6. Fryz, P. (2007). *Khoreohrafichna kultura yak chynnyk tvorchoho rozvytku osobystosti dytyny* [Choreographic culture as factor of creative development of of child's personality]. *Degree of candidate of study of art*. Kyiv, 181 p. [in Ukrainian].

УДК 378.147:373.3.091

Олена Кравченко-Дзондза, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
філологічних дисциплін та методики їх викладання у початковій школі
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ ОСВІТИ

Стаття присвячена одному з аспектів професійної підготовки майбутнього педагога – формуванню культурологічної компетентності. Розглядається питання формування культурологічної компетентності майбутніх учителів у процесі вивчення української та світової літератури, історії культури. Обґрунтовано роль культурологічної парадигми освіти у формуванні культурологічної компетентності студента. Автор з'ясовує роль нормативних і вибіркових навчальних курсів у формуванні культурологічної компетентності вчителя; ознайомлює з основними методами і прийомами навчання.

Ключові слова: компетентність; культурологічна парадигма; культурологічна компетентність; культура; література; педагогічна освіта; професійна компетентність.

Лім.6.

Olena Kravchenko-Dzondza, Ph.D.(Pedagogy), Associate Professor of the Department of philological sciences and techniques of teaching in elementary school Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

FORMATION OF THE CULTURAL COMPETENCE OF FUTURE TEACHER IN THE CONTEXT OF CULTUROLOGICAL EDUCATIONAL PARADIGM

The article reveals the theoretical approach to determination of "cultural competence" notion basics. It has been proved that culture-focused approach is one of the leading as for tolerant personality's education in the intercultural environment. The role of culturological paradigm of education in formation of students' cultural competence is substantiated.

Cultural competence is an important constituent of modern professionals' competence. It makes a set of personal characteristics which allow a person to be aware of the variety of industries' culture. Cultural approach is one of the key ways in determining the content of education, upgrading education standards. Culture-focused preparation makes a basis for cultural competence which makes the cultural knowledge and skills mastering, guiding and forming values-orientated students. Ukrainian and world literature as part of culture is an important means of cultural competence development. The author finds out the role of normative and selective training courses in the formation of the cultural competence of the teacher; introduces the basic methods and methods of study. The important task is before modern higher pedagogical education: to form the outlook of students, which is full of humanistic ideas, views, convictions, ideals of Ukrainian and world spiritual culture. The author defines the role of cultural competence in the structure of professional-pedagogical competence of the school teacher, as well as considers its components. The author supposes that cultural studies competence is the foundation for the realization of modern specialists, especially teaching professionals' activity, considering national cultures, traditions and world achievements which have universal significance.

Keywords: competence; cultural paradigm; cultural competence; culture; literature; pedagogical education; professional competence.

Постановка проблеми. Сучасний освітній простір спрямований не тільки на набуття молоддю знань, умінь і навичок, а й на вдосконалення професійної компетентності, що сприяє інтелектуальному й культурному розвитку особистості, формуванню в неї здатності швидко реагувати на запити часу. Сучасний педагог повинен стати суб'єктом культурно-історичного процесу, розуміти закономірності розвитку культури як процесу створення, збереження і трансляції загальнолюдських цінностей, розбиратися в традиціях, духовних пріоритетах не тільки своєї, а й інших націй; уміти спілкуватися в сучасному світі, оперуючи світовими культурними еталонами й образами. Розвиток і функціонування освіти зумовлюються чинниками, умовами та принципами існування суспільства, в тому числі принципом культуровідповідності, що передбачає організацію навчання у контексті

культур, уважне вивчення цінностей рідної та іншомовної культур як передумови формування майбутнього вчителя. Такі вимоги виявили потребу у фахівцях зі сформованою культурологічною компетентністю. Тому однією з актуальних освітніх проблем є формування культурологічної компетентності майбутнього вчителя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання реалізації культурологічного підходу в теорії та практиці вищої школи обґрунтовано у працях Є. Баллера, Є. Бондаревської, І. Зязюна, О. Рудницької, В. Сластьоніна та ін. Окремі аспекти культурологічної спрямованості підготовки майбутнього фахівця досліджуються у працях Л. Буєвої, І. Луцької, В. Маслова, О. Попової, Н. Сердюк та ін. Культурологічною парадигмою сучасної освіти вони вважають рівноправну взаємодію учасників навчального процесу, спрямованого на формування у майбутніх вчителів мотивації та інтересу до культури іншого народу, розвиток аналітичних умінь, які будуть необхідні під час зіставлення та аналізування культурних явищ, способу життя чи ментальності того чи іншого етносу[5]. На їхню думку, культурологічна парадигма сприяє кращому розумінню особливостей професійної підготовки майбутніх учителів.

Мета статі – визначити зміст поняття “культурологічна компетентність” у контексті культурологічної парадигми освіти.

Виклад основного матеріалу. У контексті дослідження проблеми вважаємо доцільним акцентувати увагу на формулюванні поняття “культурологічна компетентність”. Аналіз філософської, психологічної педагогічної літератури вітчизняних і зарубіжних авторів показав, що на даний час існує два основних підходи до розкриття вмісту понять “компетенція” і “компетентність”. У працях зарубіжних дослідників часом не розмежовуються поняття “компетенція / компетентність”. У зв’язку з цим, цілком слушно відзначити, що поняття “компетентність” та “компетенція” мають синонімічне значення для дослідників і включають характеристику діяльності.

Аналіз вітчизняної наукової літератури (Н. Бібік, Ю. Вторнікова, Л. Коваль, О. Овчарук, Л. Петухова, О. Пометун, О. Савченко, С. Скворцова та ін.) засвідчив диференціацію українськими науковцями понять компетенції та компетентності.

Так, О. Овчарук подає такі визначення цих понять [3, 5–14]:

- “компетентність” – це інтегрована характеристика якості особистості, результативний блок, сформований через досвід, знання, вміння, ставлення, поведінкові реакції. Компетентність побудована на комбінації взаємовідповідних пізнавальних відношень та практичних навичок, цінностей, емоцій, поведінкових компонентів, знань та вмінь, усього того, що можна мобілізувати для активної дії.

- “компетенція” – об’єктивна категорія, суспільно визнаний рівень знань, умінь, навичок, ставлень та ін. у певній сфері діяльності людини як абстрактного носія.

Поняття компетентності у світовій освітній практиці є ключовим, адже компетентність:

- а) охоплює і знання, і навички діяльності;
- б) складає основу інтерпретації змісту освіти, який сформований відповідно до очікуваного результату;
- в) володіє інтегративним характером, адже поєднує низку умінь та навичок, які належать до широких сфер культури і діяльності.

У дослідженні ми поділяємо думку сучасних вітчизняних науковців, які під компетентністю розуміють інтегровану характеристику якостей особистості, результат підготовки випускника ЗВО до виконання діяльності в певних галузях (компетенціях). На їхню думку, компетентність, так само як і компетенція, містить у собі когнітивний (пізнавальний), мотиваційно-ціннісний й емоційно-вольовий компоненти. Компетентність – це ситуативна категорія, оскільки виражається в готовності до здійснення діяльності в конкретних професійних (проблемних) ситуаціях. Компетентність проявляється в особистісно-орієнтованій діяльності. Тому прояв компетентності оцінюється на основі сформованої у випускника ЗВО сукупності вмінь (тих, що інтегративно відображають цю

компетентність) і його поведінкових (психологічних) реакцій, що проявляються в різноманітних життєвих ситуаціях [5, 40].

Складовою професійної компетентності майбутнього вчителя є культурологічна компетентність. На думку вчених культурологічна компетентність розглядається як сукупність знань про культуру в широкому та вузькому понятті цього слова, яка дозволяє намалювати цілісну картину світу та показати значення навчальної дисципліни для уточнення цієї картини, яка дозволяє визначити місце людини в світі та способи зміни світу з урахуванням отриманих знань [4] і передбачає сформованість гуманістичного бачення світу, духовно-естетичних цінностей, власної думки і переконання, здібності стверджувати та відстоювати їх; необхідності літератури для саморозвитку і самореалізації духовного світу людини, для досягнення гармонійних стосунків індивідуума з навколишнім світом: осмислення внутрішньої єдності систем цінностей, відображених у літературі; здатність до критичного мислення, уміння протистояти антигуманістичним тенденціям у сучасній культурі; задоволення духовних запитів учнів, зумовлених психологічними особливостями старшого підліткового та юнацького віку [2, 69–79]. На нашу думку, культурологічна компетентність майбутнього вчителя – це цілісне, інтегративне, багаторівневе, особистісне новоутворення, що є результатом професійної підготовки майбутнього учителя у вищому закладі освіти та в процесі неперервної педагогічної освіти, успішність якої зумовлена сукупністю сформованих у фахівця компетенцій, які сприяють соціалізації особистості, формуванню в неї світоглядних та науково-професійних поглядів, формуванню педагогічної творчості та майстерності, визначають успішність професійної педагогічної діяльності, здатність до самореалізації, саморозвитку та самовдосконалення впродовж життя.

Показником сформованості культурологічної компетентності студентів є уміння розглядати й аналізувати українську культуру в порівняльному аспекті, уміння засвоювати й оцінювати культурологічний досвід інших народів в контексті міжкультурних традицій, уміння розпізнавати національні цінності; уміння долати культурологічні перешкоди в умовах професійної діяльності.

Продиктований потребами сьогодення високий рівень вимог до освіти може бути реалізований тільки тоді, коли вчитель буде високопрофесійним, компетентним фахівцем у своїй галузі. Такий фахівець повинен не тільки сам мати фундаментальну освітню підготовку і володіти професійними знаннями та вміннями, відповідними рівню сучасної психолого-педагогічної науки. Він повинен усвідомлювати значення своєї професійної праці в цілісній системі безперервної освіти, бути професійно мобільним, тобто гнучко реагувати на зміни соціальної ситуації розвитку школярів, опановувати новими психолого-педагогічними вимогами до педагогічного процесу і новими педагогічними технологіями. Це означає, що сучасний учитель – це творчий суб'єкт професійної педагогічної діяльності [1].

У сучасних вітчизняних і зарубіжних наукових дослідженнях з педагогіки обґрунтовується актуальність культуротворчої освіти у поєднанні з уявленням про формування гуманістичного типу особистості, перехід від ідеї “освіченої людини” до ідеї “людини культури”. Освіта у XXI столітті стає потужним механізмом формування культури соціуму, тому що вона є одним із важливих елементів і трансляторів культури як всеохоплюючого явища.

На основі зазначеного під культурологічною компетентністю ми розуміємо здібність майбутнього фахівця орієнтуватися в питаннях культури як цілісного феномена, сформованість умінь вписувати явища в її контекст, усвідомлювати взаємозв'язок між різними галузями культури.

У тлумаченні поняття “культурологічна компетентність” виділимо такі суттєві ознаки:

- а) належність культурологічної компетентності до інтелектуальних здібностей індивіда;
- б) формування навичок грамотного використання культурної спадщини;
- в) формування знань про культуру як цілісну систему, різноманіття культур у просторі й часі, взаємодію культур, типи культур, закономірності розвитку соціокультурного життя,

закономірності художнього процесу, історію ментальностей за допомогою спеціально організованого навчання;

г) виховання потреб у правильній соціально-культурній самоідентифікації людини, а через неї й суспільства в цілому;

д) утвердження національної, культурної, соціальної й релігійної толерантності (терпимості до чужих думок, вірувань, поведінки) як природної норми суспільної свідомості;

е) виховання культурою через занурення людини в її багатовимірний простір.

Результатом формування культурологічної компетентності повинно стати вміння виробляти нову модель історичної й соціально-культурної самоідентифікації, нових шляхів розвитку, становлення нового типу духовності, зростання інформаційно-культурної проникності меж, подолання загальної кризи художньої культури.

Наприклад, вивчення студентами історії культури передбачає насамперед комплексне вивчення різних її сфер – історії науки й техніки, побуту, освіти, суспільної думки, фольклору й літератури, історії мистецтва. Ця узагальнююча дисципліна розглядає культуру як цілісну систему в єдності і взаємодії всіх її сфер. Вивчення історії культури дозволяє пізнати й виявити закономірності розвитку людського суспільства в цілому. В умовах докорінного ламання українського суспільства, переоцінки цінностей з'явилася небезпека виникнення духовного вакууму. Руйнування звичного світоглядного комплексу привело людей до етичної дезорієнтації, відчуття розпаду звичних ціннісних норм і самого соціального змісту колективного буття суспільства. Навіть порівняно освічена частина населення іноді не в змозі сформулювати змістовну відповідь на актуальні ціннісні питання життя, виробити для себе стійкі орієнтації. Заповнити порожнечу, що утворюється, наситити її конструктивним змістом може тільки долучення до культурних цінностей, які виробило людство протягом своєї багатовікової історії [6].

Реалізація культурологічного принципу навчання української та світової літератури в курсі “Дитяча література” майбутніми вчителями початкової школи передбачає висвітлення зв'язків літератури з філософією, міфологією, фольклором, звичаями, віруваннями, культурними традиціями різних народів і національностей. Ці зв'язки становлять ядро культурологічної лінії та потребують добору відповідного текстового та ілюстративного матеріалу. Культурологічна інформація, яка міститься в структурі літературно-художнього твору, передбачає використання таких методичних прийомів: культурологічний коментар чи культурологічна довідка; культурологічна характеристика літературного образу; постановка проблемних питань, за допомогою яких культурологічний матеріал пов'язують із аналізом твору; культурологічний аналіз, побудований на зіставленні художнього тексту з першоджерелом.

Для організації успішного й ефективного процесу формування культурологічної компетентності майбутнього учителя необхідна низка умов, які забезпечать досягнення поставленої мети. До них відносимо: включення майбутнього вчителя в активну творчу діяльність, що стимулює пізнавальний інтерес до вивчення культури; створення на заняттях ситуацій успіху з опорою на міжпредметні зв'язки, допомога і контроль з боку викладача; активізація комунікативної та колективної взаємодії майбутніх вчителів засобами культуровідповідних форм і методів навчання; використання педагогічної та творчої рефлексії.

Таким чином, зростає значущість особистісно орієнтованого підходу до організації процесу формування комунікативної компетентності майбутніх учителів початкових класів. Особистісно орієнтований, суб'єкт-суб'єктний підхід передбачає, з одного боку, орієнтацію освітнього процесу на загальну мету – розвиток особистості, а з іншого – шлях реалізації цієї мети – суб'єкт-суб'єктна (реципрокна, гармонійна) взаємодія всіх учасників навчально-виховного процесу [5, 14].

Реалізація діяльнісного підходу досягається через навчальну діяльність її суб'єктів щодо оволодіння знаннями, вміннями та навичками відповідної професійної спрямованості. “При цьому така діяльність має бути адекватною їхньому практичному застосуванню у

майбутній професійній діяльності, передбачає наповнення традиційних й новітніх навчальних форм діяльнісним змістом, спрямованим на оволодіння вміннями майбутньої професії, коли сама навчальна діяльність має моделювати на практично-теоретичному рівні професійні функції майбутнього фаху” [5,14]. Застосування діяльнісного підходу у процесі формування культурологічної компетентності майбутніх вчителів спонукає студента до самостійності у здобутті знань, формуванні умінь та навичок та до ефективної організації діяльності. Цей підхід дає змогу навчити студента ставити перед собою мету, здійснювати самостійний пошук, аналіз, синтез та узагальнення нових знань.

З позиції системного підходу культурологічна компетентність відображає сформованість у студентів професійно й особистісно осмислених знань, умінь та навичок, підкріплених мотивацією до вивчення культури.

Аналіз навчального плану та психолого-педагогічної літератури, опитування студентів, результатів дослідження дозволяють зробити висновок про необхідність розробки навчальних курсів для формування культурологічної компетентності студентів-педагогів. Система вибіркового навчального курсу дозволяє в поглибленій, розгорнутій формі озброювати студентів тими знаннями і вміннями, які потрібні для ефективної життєдіяльності майбутнього фахівця, але не входять до обов'язкової, інваріантної частини змісту вищої освіти. Кожна навчальна дисципліна володіє інформаційними, соціальними та технологічними властивостями. При цьому інформаційний аспект охоплює зміст навчального предмета, соціальний – суб'єктів навчальної діяльності, а технологічний – форми, методи, засоби, прийоми розгортання навчальної діяльності суб'єктів на основі інформаційного аспекту.

Проаналізувавши навчальні плани підготовки вчителя початкової школи у Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка, ми дійшли висновку, що низка дисциплін, насамперед гуманітарних, сприяє формуванню культурологічної компетентності майбутнього фахівця. Проте переконані, що системно забезпечити формування культурологічної компетентності майбутнього вчителя початкової школи можна за допомогою вибіркового навчального курсу, що пропонується студентам: “Історія театру”, “Історія мистецтв”, “Історія української культури”. Саме вони дадуть змогу забезпечити формування культурологічної компетентності у сфері майбутньої професійної діяльності.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Спираючись на положення, що культурологічна парадигма розглядається в науковій літературі як складова освітньої парадигми, відзначимо, що в основі професійної педагогічної підготовки вчителя є формування не тільки професійних умінь і навичок, а й здатності майбутнього вчителя через діалог культур досягти певного рівня самопізнання, ознайомитись із морально-етичними та культурними надбаннями інших народів, оволодіти певним культурознавчим мінімумом.

Культурологічний підхід у педагогічній освіті забезпечить формування культурологічної компетентності, а саме: формування навичок грамотного використання культурної спадщини; формування знань про культуру як цілісну систему, виховання потреб у правильній соціально-культурній самоідентифікації людини, утвердження національної, культурної, соціальної толерантності.

У перспективі потребують детального розгляду дидактичні принципи, дотримання яких сприятиме успішній реалізації культурологічної парадигми освіти: принцип культуровідповідності, принцип діалогу культур, принцип єдності національного та загальнолюдського, принцип полікультурності, принцип використання культурознавчих завдань, принцип орієнтації на професію, принцип особистісного підходу, принцип діяльнісної основи навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кравченко-Дзондза О.Е. Компетентнісна парадигма підготовки майбутнього вчителя початкової школи / О. Кравченко-Дзондза // Молодь і ринок: Щомісячний науково-

педагогічний журнал / Ред. кол. : Н.Примаченко (гол. ред.), Н. Скотна та ін. – 2017. – № 10 (153). – С. 84–90.

2. Музальов О. Культурологічна підготовка учнів професійно-технічних навчальних закладів / О. Музальов // Педагогіка і психологія професійної освіти. – 2003. – № 1. – С. 69–79.
3. Овчарук О.В. Розвиток компетентнісного підходу: стратегічні орієнтири міжнародної спільноти // Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи: бібліотека з освітньої політики / Під заг. ред. О.В. Овчарук. – К.: “К.І.С.”, 2004. – 112 с.
4. Панкратова О. М. Культурологічна компетентність вчителів і її формування / О. М. Панкратова. – Режим доступу: [pier.ulstu.ru /seminar/ archive/ 29report.dok](http://pier.ulstu.ru/seminar/archive/29report.dok).
5. Професійна педагогічна освіта: компетентнісний підхід: монографія / за ред. О.А. Дубасенюк. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. – 412 с.
6. Стеценко Н. М. Теоретичні підходи до інтерпретації сутності культурологічної компетентності / Н. М. Стеценко, Т. Г. Чикалова // Педагогічний альманах: [зб. наук. праць / редкол. В.В. Кузьменко (голова) та ін.] – Херсон: КВНЗ “Херсонська академія неперервної освіти”, 2014. – Вип. 23. – С.208–213.

REFERENCES

7. Kravchenko-Dzondza, O. (2017). Kompetentnisna paradyhma pidhotovky maibutnoho vchytelia pochatkovoї shkoly [Competency paradigm of the preparation of the future teacher of elementary school]. *Youth and the market: Monthly scientific and pedagogical journal*. Vol.10 (153). Drohobych, pp. 84–90.[in Ukrainian].
8. Muzalov, O. (2003). Kulturolohichna pidhotovka uchniv profesiino-tekhnichnykh navchalnykh zakladiv [Culturological training of students of vocational education institutions]. *Pedagogy and psychology of vocational education*. Vol.1, pp. 69–79. [in Ukrainian].
9. Ovcharuk, O.V. (2004). *Rozvytok kompetentnisnogo pidxodu: strategichni oriyentyry mizhnarodnoyi spilnoty* [Development of a competence approach: Strategic guidelines for the international community]. Kyiv: “K.I.S.”, 112 p. [in Ukrainian].
4. Pankratova, O. (2015). *Kulturolohichna kompetentnist vchyteliv i yii formuvannia* [Cultural competence of teachers and its formation]. [Electronic resource]. Available at: [pier.ulstu.ru /seminar/ archive/ 29report.dok](http://pier.ulstu.ru/seminar/archive/29report.dok). [in Ukrainian].
5. Dubaseniuk, O.A. (Ed.). (2011). *Profesijna pedagogichna osvita: kompetentnisnyj pidxid* [Vocational pedagogical education: competence approach]. Zhytomyr: ZhDU by. I. Franko Publ., 412 p. [in Ukrainian].
6. Stetsenko, N. (2014). Teoretychni pidkhody do interpretatsii sutnosti kulturolohichnoi kompetentnosti [Theoretical approaches to the interpretation of the essence of cultural competence]. *Pedagogical Almanac*, vol. 23. Kherson: Kherson Academy of Continuing Education, pp.208–214. [in Ukrainian].

УДК 001.12:745/749: 316.75:7.03:321.74

Ольга Ямборко,

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ
«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ФЕНОМЕН ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ: ІСТОРІЯ ТА ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ

Висвітлено умови ідеологічно-політичного керування художнім процесом, особливості морфологічної структури декоративного мистецтва з огляду на ієрархічну систему радянського мистецтва. Виявлено підходи до трактування декоративного мистецтва на різних етапах, значення цієї сфери творчої діяльності у художньому процесі свого часу.

Ключові слова: феномен декоративного мистецтва, радянське мистецтво, ідеологія, художній процес.

Olha Yamborko,

Ph.D. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Associate Professor of the
Department of Design and Theory of Art.

PHENOMENON OF THE DECORATIVE ARTS OF THE SOVIET PERIOD: HISTORY AND FACTORS OF FORMATION

The conditions of ideological and political management of the artistic process, peculiarities of the morphological structure of decorative art are considered in view of the hierarchical system of Soviet art. Detected approaches to the interpretation of decorative art in different periods, the significance of this sphere of creative activity in the artistic process of Soviet era.

The history of Soviet decorative art encompasses the continuum of the 1917-1980s, which, by the nature of practice and theory, is divided into several stages: 1917-1920s, 1930-1954th years and 1955-1980s. The first decade of Soviet power marked the emergence of the phenomenon of "proletarian art", the basis of which was proclaimed in its activities by the mass organization of Proletkult. Decorative art responded to the time demand of the agitational genre, first of all, forming a class life.

Soviet decorative art of the 1930s-1950s experienced a period when the works of "belle art" were copied, "dressed" in folk ornaments in textiles, ceramics, decorative paintings, artistic woodworking, etc. Thus, the issue of "socialist content and national form" was solved, but at the same time the type of artistic-figurative system and material and technological specificity of decorative art were ignored.

The weakening of political pressure in this field during the second half of the 1950s and 1980s has had a positive effect on artistic practice. In this context, the ambivalence of decorative art, which was officially regarded as a applied sphere, was naturally manifested, and at the same time it became a factor in the growth of a creative alternative, presenting a new aesthetic look at the object of decorative art. That making a way for abstract creative reflections in the late 1970s – 1980s.

Keywords: the phenomenon of decorative art, Soviet art, ideology, the artistic process.

Декоративне мистецтво радянської доби, внаслідок специфічних умов його розвитку витворилося у своєрідне явище із суперечною колізією методологічних завдань і виконанням їх програми на практиці. Попри розлогий теоретичний контекст присвячених даній темі праць, низка пов'язаних з цим проблем залишилась не вирішеною у радянський час. Такий спадок у сучасній історії негативно позначається на розвитку пострадянських національних мистецьких шкіл, зокрема й української, де моделі радянського минулого

залишаються дієвішими, ніж прагнення інкорпоруватись у загальносвітовий контекст з його відмінними поглядами на саме поняття «декоративного мистецтва», інакшими підходами до видової і жанрової класифікації мистецтва в цілому.

У радянському мистецтвознавстві теорії декоративного мистецтва приділялась значна увага від 1950-х років, особливо у доробках О.Салтикова [10], М.Ільїна [5], М. Кагана [6] та ін. Рупором основних тенденцій у науково-практичній сфері радянського декоративного мистецтва був часопис «Декоративное искусство СССР». На сучасному етапі, в українському мистецтвознавстві означена проблематика висвітлюється у дослідженнях О. Голубця [4].

Мета статті – висвітлити чинники, що сформували феномен декоративного мистецтва радянського періоду, визначили його функцію, зміст та форму.

Відхиливши здобутки перших десятиліть ХХ століття, радянська ідеологія повернулася до ієрархічної системи класифікації мистецтва, віддаючи першість засобам монументальної пропаганди та проводячи вододіл між образотворчим і декоративним мистецтвами. Серед них останнє утворювало надзвичайно розлогу і морфологічну складну структуру, до якої належали «монументально-декоративне», «театральне-декоративне», «декоративно-прикладне», «оформлювальне» мистецтва, художнє конструювання, а також художня промисловість і художні промисли [2, 26; 4, 11]. Декоративне мистецтво розглядалось як поле для діяльності різних типів творчості – народних художніх промислів, професійного мистецтва і самодіяльності [2, 22].

Історія радянського декоративного мистецтва охоплює континуум 1917–1980-х років, який за характером практики і теорії поділяється на кілька етапів: 1917–1920-і роки, 1930–1954-й роки і 1955–1980-і роки. Перше десятиліття радянської влади ознаменувало появу феномену «пролетарського мистецтва», засади якого озвучила у своїй діяльності масова організація Пролеткульту. Декоративне мистецтво відповіло на запит часу агітаційним жанром, передусім формуючи класовий побут, шляхом переведення революційних сюжетів у предметне середовище, зокрема й в орнаментальні композиції на вжиткових речах – інтер'єрних та одягових тканинах, посуді тощо. Але показуючи соціалістичний зміст, такі витвори не представили очікуваної від них «національної форми», їх авангардна стилістика була малозрозумілою широким масам і, як вважалося, не давала бажаного виховного ефекту. Відтак, уже з кінця 1920-х років такі розробки поступово зникають з усіх сфер мистецького життя, а їх автори піддаються репресіям, у цьому ж зв'язку на початку 1930-х років згортається й радикальна діяльність Пролеткульту.

«Національна форма», що на думку радянських ідеологів потрібним чином не була зауважена авангардистами, зіграла роль важливого чинника у зовнішньополітичній риториці радянської держави. Її функціонери обрали «культурний фронт», щоб пояснити світові різницю між імперіалістичною та комуністичною системами у вирішенні національного питання і в т.ч. робили це на всесоюзних та міжнародних форумах мистецтва та художньої промисловості, якими були Венеційська бієнале, Міжнародна виставка декоративного мистецтва і художньої промисловості у Парижі (1925).

Упродовж 1930–1950-х років радянське мистецтво перейшло у фазу «казарменного соціалізму», зумовлену культом особи Й. Сталіна, котрий призвів мистецьку галузь до ручного управління, уніфікуючи її організаційно та ідейно [8, 162]. Важливим інструментом у тому процесі були єдині творчі спілки, починаючи від заснованої у 1934 році Спілки письменників СРСР, на першому з'їзді якої було означено творчий метод соціалістичного реалізму як основний для радянського мистецтва. Етапною, такою що вплинула на формальні засади соціалістичного реалізму в архітектурі, образотворчому і декоративному мистецтвах, виявилась директивна вказівка Ради будівництва Палацу Рад (від 23 лютого 1932 року) проєктантам звернутись «як до нових, так і кращих прийомів класичної архітектури» [цит. за: 5, 38]. Відтоді художня творчість завзято поринула в еkleктику, джерелами якої були призначені мистецтво Ренесансу, Класицизму, народна тема як лейтмотив, а соцреалізм – як метод. Звідси визрів «стиль надмірного прикрашання» з міщанською естетикою помпезної розкоші, епічними пролетарськими сюжетами і

зображальним натуралізмом в обрамленні орнаментальних або врожайно-колоскових чи інших тематичних бордюрів.

Радянське декоративне мистецтво 1930 – 1950-х років пережило період т.зв. натурстанковізму, коли твори станкового мистецтва копіювались, «вдягаючись» в народний орнамент у текстилі, кераміці, декоративних розписах, художній обробці дерева тощо. Таким чином вирішувалось питання «соціалістичного змісту і національної форми», а заодно ігнорувалась видова художньо-образна система і матеріально-технологічна специфіка декоративного мистецтва. Це питання в технічному і стильовому аспектах стосовно українських тематичних килимів зауважила М.Новицька (1948) [9]. Проте реакція на очевидні проблеми творчої практики з боку профільних структур, зокрема центрального Науково-дослідного інституту художньої промисловості, загалом була латентною [6, 40]. Мистецтвознавча думка, як і саме мистецтво позбавлялися ініціативи на догоду політиці правлячої партії, що регламентувала їх діяльність та розвиток своїми постановами. Особливо відчутно цей тиск посилювався у 1944–1953 роках у зв'язку із серією ідеологічних погромів, здійснених А. Ждановим. В Україні «ждановщина» розвинулась під гаслом боротьби з «буржуазним націоналізмом», вимагаючи від митців та науковців дотримуватись принципів пролетарського інтернаціоналізму й тісніше інкорпороватись з російською культурою [11, 158]. Це вплинуло і на декоративне мистецтво, сюжетно-тематичний діапазон якого зазнав ще більшого вихолощення у досягненні вимог «сталінського абсолютизму».

Критика «надмірного прикрашання» стала актуальною разом з розвінчанням культу особи після смерті Й. Сталіна. Вже у 1954–1955 роках були видані партійно-урядові постанови про засудження даного стилю [5, 69]. У конструктивне русло декоративне мистецтво спрямували теоретики. Програмного значення для галузі набули положення, виголошені О.Салтиковим на сторінках журналу «Искусство» у 1955–1956 роках та у співдоповіді «Про декоративне мистецтво» на першому Всесоюзному з'їзді художників 1957 року. У своєму обґрунтуванні засад декоративного мистецтва О. Салтиков торкнувся різних питань у т.ч. освітньо-виробничих та художньо-образних. З ініціативи О. Салтикова у 1957 році почав друкуватися журнал «Декоративное искусство СССР», на сторінках якого відбувались фахові дискусії з проблемних питань. Сама назва видання характерно узагальнила проблему радянської художньої критики щодо базової термінології. Декоративне мистецтво трактувалось як відмінне від орнаментального, наявністю у творах сюжету [10, 112], цим терміном було прийнято називати «окремі галузі образотворчого мистецтва» – монументально-декоративний живопис та монументально-декоративну скульптуру [7, 31]. Паралельно були у вжитку поняття «прикладне мистецтво» і «декоративно-прикладне», але означували широкий спектр художньої обробки матеріалів і створення «художніх» предметів побуту – від посуду, одягу чи ювелірних виробів до реклами та приладів механізації [6, 30]. Дискусійним було питання про те, що слід вважати пріоритетом у цій сфері – художнє чи ужиткове начало. На цьому тлі, у 1962 році згідно постанови Ради міністрів¹ окремою галуззю став промисловий дизайн, у радянському варіанті офіційно названий «художнім конструюванням».

Політика «відлиги», яку в мистецькому житті Радянського Союзу символічним вододілом означила виставка творів П. Пікассо у Москві та Ленінграді 1956 року і поновлення після 22-річної перерви участі СРСР у Венеційській бієнале (1956), у процесі боротьби зі «стилем надмірного прикрашання» озброїлась ідеєю «сучасного стилю». Ця тема посіла центральне місце у хрущовську епоху. У цьому зв'язку змінилось бачення окремого предмету побуту, що став платформою для творчості і внаслідок ускладнення художніх завдань перетворився з функціонального предмету на унікальний об'єкт [7, 5]. «Культ предмету», втім парадоксально відобразився у тодішніх радянських реаліях. З одного боку, то був неодмінний атрибут життєвих змагань пересічних громадян через повсюдний дефіцит

¹ Постанова Ради міністрів від 28 квітня 1962 року «Про покращення якості продукції машинобудування товарів культурно-побутового призначення и впровадження методів художнього конструювання».

товарів. Натомість, у сфері художнього пошуку на цій основі виникло поле для творчої свободи. Зокрема розширилось коло об'єктів декоративного мистецтва – килим трансформувався у гобелен, а художня тканина стала предметом текстильного енвайронменту, кераміка, скло, метал, дерево зі сфери ужиткового асортименту вийшли на рівень унікальних об'єктів, здатних виявляти мистецькі рефлексії, яким на той час не було місця в образотворчому мистецтві через ідеологічні перепони, які залишались чинними незважаючи на період «відлиги». Тим самим означилось чергове розшарування у практиці декоративного мистецтва, де поряд з основним покладеним на неї державою завданням творити дидактичне та естетичне предметне середовище, сусідило суто мистецьке – авторське поле діяльності, спрямоване на розвиток різного сприйняття, виклик у глядача зворотної реакції. Чайник із запаяним носиком, створений ленінградським художником скла Б. Смирновим у середині 1960-х років, виявив маніфест нового бачення предмета і об'єкта декоративного мистецтва. Це спонукало теоретиків наприкінці того ж десятиліття поновити дискусію «Про красу і корисність» (на сторінках «ДИ СССР»²), йшлося навіть про кризу декоративного мистецтва, поки – за словами Н. Воронової – «на початку 70-х не стало очевидним, що криза спіткала ... звичні уявлення про шляхи розвитку мистецтва предметного світу» [3, 155]. Подібні обговорення стали ознакою часу, втім якщо в них акцентувалась взаємодія із середовищем, то художня практика під цим приводом активно користалася «неприкладним» розумінням декоративності [див.: 1], вбачаючи в ній антитезу соцреалізму – образотворчу систему з такими притаманними їй формальними категоріями композиції як площинність, лінійність, локальний колір і т.д. Тим пояснюється та привабливість декоративного мистецтва, що спричинила у 1960–1980-х роках масовий перехід у цю сферу багатьох художників «образотворчого мистецтва», формуючи важливий феномен творчої альтернативи в радянську епоху. Офіційне мистецтвознавство цього не коментувало, дотримуючись ужиткового підходу, який також панував у виставкових залах, де пріоритет належав образотворчому мистецтву, залишаючи основною сферою для декоративного мистецтва предметне середовище.

Відтак, можна констатувати, що у радянський період часу сформувався феномен декоративного мистецтва, зумовлений специфічними умовами ідеологічно-політичного керування художнім процесом. Як обслуговуюча ланка в мистецькій ієрархії, наділена найширшою морфологічною структурою, декоративне мистецтво відігравало роль важливого соціального чинника у процесі художньо-естетичного розвитку суспільства, втілюючи основні ідеали епохи у предметному середовищі. Посилення директивного впливу держави на різні сфери творчого життя у 1930–1950-х роках, насадження методу соцреалізму, призвели до кризи декоративного мистецтва, ігнорування його засад. Натомість, послаблення політичного тиску на тлі формування теоретичної платформи у цій галузі впродовж другої половини 1950–1980-х років сприятливо позначились на мистецькій практиці. У даному контексті своєрідно проявилась природна амбівалентність декоративного мистецтва, яке офіційно розглядалось ужитковою сферою і водночас стало чинником зростання творчої альтернативи, представляючи новий погляд на предмет та об'єкт художнього мистецтва. Зросло значення декоративності як образотворчої категорії, торуючи шлях абстрактним творчим рефлексіям.

ЛІТЕРАТУРА

1. Амброзевич Ю. Понятие декоративности в контексте его исторических и современных значений / Ю. Амброзевич // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – Вестник МГХПА. – 2014. – №4. – С. 350–360.
2. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.

² «ДИ СССР» - «Декоративное искусство СССР»

3. Воронова Н. О дифференциации искусства предметного мира / Н. Воронова // Человек, предмет, среда: Вопросы развития советского декоративного искусства 60 –70-х гг.: Сб. статей. – М.: Изобр.искусство, 1980. – С. 55–60.
4. Голубець О. Питання термінології в сучасній мистецькій освіті / О. Голубець // Мистецтвознавство України. – 2008. – Вип. 9. – С. 6–18.
5. Ильин М. Традиция, национальность, новаторство: Исторический аспект проблемы / М. Ильин // Исследования и очерки. – М.: “Советский художник”, 1976. – С. 14–61.
6. Каган М. С. О прикладном искусстве: некоторые вопросы теории / М. С. Каган. – Л.: Художник РСФСР, 1961. – 160 с., ил.
7. Красильникова Т. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели Дис. на соиск.науч.степени канд. искусствознания. – Специальность 17.00.04 – Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура / Государственный институт искусствознания / Т. Красильникова. – М., 2004. – 300 с.
8. Маслов Н. Советское искусство под гнетом «метода» социалистического реализма: политические и идеологические аспекты (30 – 40-е годы) / Н. Маслов // Отечественная история. – 1994. – № 6. – С. 160–173.
9. Новицька М. Тематичний килим радянської України / М. Новицька // Вісник Академії архітектури УРСР. – 1948. – №4. – С. 24–32.
10. Салтыков А. Проблема образа в прикладном искусстве / А. Салтыков // Самое близкое искусство. – М.: Просвещение, 1969.– С. 60–123.
11. Сірук Н. Постанови ЦК КП (Б)У – документи вивчення ідеологічних кампаній в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років XX ст.) / Н. Сірук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. – 2016.–№ 2(3). – С. 158 – 162.

МОВНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ГЕНДЕРНОГО АСПЕКТУ АНГЛОМОВНОЇ ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ

Наталія Коваль, кандидат філологічних наук, доцент
кафедри германських мов та перекладознавства
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Софія Савчин, магістрант
кафедри германських мов та перекладознавства
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

У статті розглядаються особливості впливу гендерного чинника на стиль спілкування в Інтернеті, аналізуються розбіжності між жіночими та чоловічими повідомленнями у мережі. Також досліджено основні лексичні особливості англomовного інтернет-простору з урахуванням гендерного аспекту.

Ключові слова: *гендер, стереотипи, електронна комунікація, стиль спілкування, лаконічність, експресивність.*

Nataliya Koval, *Candidate of Philology,
Associate Professor of
Department of Germanic Languages and Translation
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*
Sophia Savchyn, *master student of
The Institute of Foreign Languages
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*

LINGUISTIC MEANS OF REALIZATION OF GENDER ASPECT OF ENGLISH INTERNET COMMUNICATION

The article reviews the influence of gender on communication on the Internet, analyzes the difference between male and female styles of writing posts. The article also discusses the main lexical features of the English communicative space of Internet discourse.

Key words: *gender, stereotypes, electronic communication, communication style, expressiveness.*

Постановка проблеми. Термін «гендер» виник наприкінці 1960-х років завдяки спробам подолати означені суперечності і знайти інтерпретації норм культури. Розрізнення статі і гендеру означало перехід від традиції пояснювати культурну різницю між жінками і чоловіками біологічними чинниками до можливості пояснювати цю різницю соціальними й культурними чинниками. Гендер – це складний соціокультурний конструкт, який відображає відмінності в ролях, поведінці, ментальних і емоційних характеристиках між чоловічим і жіночим. В рамках цього підходу гендер розуміється як організована модель соціальних відносин між жінками і чоловіками, яка не тільки характеризує їх спілкування і взаємодію в сім'ї, а й визначає їх соціальні відносини в основних інституціях суспільства.

До 1960-х років в англійській мові термін гендер вживали здебільшого в лінгвістиці на позначення граматичного роду – жіночого, чоловічого та середнього. В українську мову термін увійшов доволі стрімко: у науковому, академічному словнику він з'явився у 1990-х роках, а в 2005-му термін було зафіксовано в Законі України “Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок і чоловіків”. Спочатку слово гендер видавалось незвичним і чужим українській мові, однак згодом, коли його почали активно вживати в науці й політиці, відбулось звикання до нового слова. Тепер його вжиток рідко викликає здивування. Сучасні науковці стверджують, що гендер відображається у структурах свідомості та структурах міжсуб'єктної взаємодії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вітчизняна і зарубіжна гендерна лінгвістика репрезентована культурологічними розвідками гендерного концептуального змісту на матеріалі лексики (О.Л. Бессонова, О.С. Бондаренко, А.В. Дудолодова, Г.І. Емірсуїнова, М.С. Колесникова, І.Г. Ольшанський, Г.Ю. Цапро), фонетики (В.В. Потапов, Т.Н. Шевченко), фразеології (І.В. Зикова, Т.А. Клименкова, Д.Ч. Малишевська), паремії (Ю.В. Абрамова, О. Ю. Дубенко, А. В. Кириліна); соціолінгвістичними (В.В. Потапов), психолінгвістичними (Н.В. Абубікірова, О.А. Андріанова, О.І. Горошко) та дискурсивними (О.Л. Антинескул, Г.Ю. Богданович, Е.В. Піщікова, Л. Н. Синельникова, І.І. Халєєва) дослідженнями мовленнєвої поведінки статей; аналізом гендерного аспекту рекламного дискурсу (Т. А. Ускова), а також спілкування в мережі Інтернет (М.С. Колеснікова, Л.Ф. Компанцева).

Гендерні відносини є ваговою складовою суспільства та організації спілкування, адже вони впливають та структурують взаємини між мовцями. Важливо розрізняти поняття «гендерна приналежність» та «біологічна стать». Перше означає соціальну роль (бути чоловіком / жінкою та здійснювати у зв'язку з цим певні функції під час комунікаційного процесу). Протягом багатьох століть у суспільстві сформувалися певні стереотипи, які

можна охарактеризувати як якості, призначені групі людей спираючись на національність, расу, стать, професію тощо. Таким чином це узагальнює групу людей і призводить до дискримінації, ігноруючи особистісні риси та різноманітність. Стереотипи можуть бути позитивними і негативними, але часто саме вони заважають людям бачити та сприймати справжню інформацію про особистість. Теоретичне опрацювання джерельної бази підтвердило думку про те, що стать мовця в певній мірі впливає на якість висловлювання.

Метою дослідження є визначення особливостей використання лексичних одиниць в англomовному просторі Інтернету з урахуванням гендерного аспекту комунікації. Матеріалом дослідження є тексти англomовних електронних чатів.

Виклад основного матеріалу. Лінгвістична гендерологія – нова галузь лінгвістики, що вивчає мову у зв'язку з явищем статі, створює теоретичну модель роду й систематизує методологічні підходи щодо дослідження гендерної проблеми в лінгвістиці. Вона аналізує мовні структури, щоб одержати інформацію про роль гендера в культурі; про поведінкові норми, зафіксовані у різних текстах для чоловіків і жінок; про те, як поняття гендерних норм змінюється з часом; які стилістичні особливості можуть вважатися виключно жіночими чи чоловічими; як фемінність та маскулінність сприймаються та інтерпретуються в різних мовах та культурах. Таким чином, дослідження мови допомагає визначити, за допомогою яких лінгвістичних механізмів стає можливою маніпуляція з гендерними стереотипами.

Мовленнєві механізми контролювання англomовного гендерно-спрямованого дискурсу, а також невербальні фактори, що впливають на цей процес становлять неабиякий інтерес у лінгвістів, тому гендерні аспекти текстів не залишаються поза увагою мовознавців.

У цій статті особливу увагу звертаємо на гендерні стереотипи, тобто уявлення та переконання про те, якими є і як поведуться особи різних гендерів (чоловіки і жінки). Гендерні стереотипи відносять до передбачуваних, котрі, у свою чергу, фіксуються у мові і впливають на процеси соціалізації людини та її поведінку, в тому числі і мовну. Варто зазначити, що в інтернет-спілкуванні, яке посідає важливу роль у сучасному світі, прослідковується гендерний чинник, що впливає на стиль спілкування, лексичні одиниці і навіть орфографію інтернет-співрозмовників залежно від їхньої статевої приналежності.

Гендерний чинник має значний вплив на перебіг комунікативного процесу між жінками та чоловіками, особливо за посередництва технічних та інформаційних засобів. Листування в мережі Інтернет має ряд відмінностей від так званого «живого» спілкування, наприклад, співрозмовники часто є не знайомі між собою. Також, люди можуть бути представниками різних культур, регіонів, професій і статей. Усе це безумовно впливає на лексико-стилістичні особливості мовлення в мережі. Однак основною відмінністю є можливість співрозмовника обдумати своє повідомлення, структурувати та редагувати його, щоб, у вибраний час, публікувати уже «ідеальний» текст. Звичайно, це впливає на зміст повідомлення.

Практично не можна уявити сучасний світ без усіх можливостей, котрі дарує нам світова мережа. Інтернет тепер використовують для роботи чи розваг, однак найбільшому впливу таки піддалося спілкування, яке має багато варіацій, а саме: чати, пошта, месенджери чи соціальні мережі. Варто зазначити, що технічні характеристики впливають на умови використання того чи іншого ресурсу. Це також залежить від мети співрозмовників. Наприклад, ділове спілкування найчастіше здійснюється за допомогою електронної пошти, особисті переписки – здебільшого у месенджерах. Також слід звернути увагу на різний формат пересипки. В онлайн-чатах та месенджерах повідомлення лаконічні і менші обдумані, а листи зазвичай довші, структуровані та більш формальні. [8, 24]. Гендерні особливості по-різному проявляють себе у різних типах повідомлень. Наприклад, у чаті майже неможливо розрізнити, співрозмовник чоловік чи жінка, оскільки повідомлення занадто коротке й неформальне. У блозі, де користувач описує власний досвід та події, побачити цю різницю легше, тому що пости там довші, емоційніші та не такі спонтанні.

Відмінності між чоловічими й жіночими повідомленнями проявляються на різних рівнях мови: у лексиці, фонетиці, та граматиці. Крім цього, помітно розбіжності й у тактиці

ведення розмов [3]. Практика показує, що у процесі комунікації більшість жінок надають перевагу стилю співробітництва, а чоловіки використовують стиль конкуренції, тому кожен має специфічні способи комунікації: жінки зазвичай дотримуються по черговості мовлення, а чоловіки прагнуть до домінування та самоствердження.

Лексика найкраще демонструє гендерні відмінності в інтернет-спілкуванні. Жінки більш схильні до вживання зменшувальних форм, особливо описуючи чи спілкуючись із дітьми та тваринами, використання приблизних позначень, тенденція до гіперболізованої експресії (особливо характерна при вираженні оцінних значень), висока концентрація емоційно-оцінних слів [3, 156]. Наприклад :

« awwwwwwww im crying. [aureta]. Another year down.. Thank you for all the bday love. I couldn't be more appreciative of you and my best friends for celebrating with me. I love you guys like crazy! God bless!» [selenagomez][6]

Зведених вище прикладів видно, що жінки виражають свої сентиментальні емоції, використовують багато пестливих слів, вживають перебільшення та слова, що підсилюють висловлювання. Існує думка, що для тих, хто вчить мову, краще читати тексти написані жінками, тому що так можна легше навчитися слів та фраз саме для щоденного вжитку.

Щодо чоловіків, їм, навпаки, властиве використання термінів та більш огрубілих форм, числівників, точної номінації, слів "the," "this" та "that", стилістично нейтральної оцінної лексики та використання професійних знань поза сферою спілкування, що робить повідомлення чіткішим [4, 7].

«Breeding cats with short legs is really brutal und should be punished, don't support them by buying such cats. Look at the poor kitten at [3:54](#), its instinct tells him that it can jump over this little "hole", but it can't and lands on its face. These cats suffer their whole life, not only jumping but also walking and running is a torture for them. [Jill Shalvis] [9]

Ще однією гендерною особливістю спілкування в Інтернеті є використання різних фонетичних засобів. Жінкам притаманне більш емоційне мовлення, а отже у письмовому вигляді це передається за допомогою більшої, ніж у чоловіків, кількості пунктуаційних знаків та емоджі « INEZ !!! You are a light in my life! Being in front of your lens brings me a sense of peace and creative freedom that is a direct reflection of your presence and warmth. You + V have brought me more joy and inspiration than you know, and I am so honored & grateful for all the good times we've shared !! Thanks for everything. Love you and wish you the greatest birthday and year !!! x @inezandvinoodh »[gigihadid]. [6]

У своїх повідомленнях чоловіки рідше використовують пунктуаційні засоби для вираження емоцій, вони надають перевагу лексичним засобам, особливо в повідомленнях особистого характеру чоловіки креативно та винахідливо описують свій настрій. Чоловікам притаманне використання крапок для зображення спокою і, водночас, впевненості: « Before reading, please, smile. Yes, now it's better... Breathtaking view..!» [John_simon] [6].

Аналізуючи синтаксис у повідомленнях написаних жінками спостерігається вживання повторень, складних речень та конструкцій. Жінкам притаманне ретельне описування подій, тому їхні пости часто є більш розгорнутими. Наприклад:

«When we came out of the cinema hall we all agreed, the film was a waste of money, it was a waste of time and energy!! #friends #cinema #moviereview»[jeannakenchington].

« Couldn't wait more for my family to come and see my new apartment here, in NYC, where all the dreams can come true. My new life, my new passion, my new page...» [lucy_anderson] [6]

У першому прикладі користувач наголошує на тому, що сталося, декілька разів, підкреслюючи усі недоліки ситуації, вживаючи фразу двічі, хоч граматично це не було необхідним. У другому прикладі є складне речення, повторення та вираження власних сподівань, що свідчить про готовність демонструвати свої почуття іншим користувачам мережі. Чоловіки є стриманіші у своїх повідомленнях, в соціальних мережах часто підписують свої фотографії за допомогою одного емоджі чи хештегу. Гендерний чинник проявляється тут досить передбачувано – чоловіки не схильні до публічного вираження

емоцій та вражень. Однак, слід зазначити, що при спілкуванні чоловіки можуть звертатися до цитат відомих і авторитетних для них людей, демонструючи свою життєву мудрість.

Окремі речення й тексти чоловіків лаконічні, предметні й менш емоційні. Олена Горошко у своїх дослідженнях писемного мовлення виявила, що чоловічій мові, порівняно з жіночою, притаманні такі особливості: чоловіки частіше використовують підрядний, а не сурядний зв'язок; рідше використовуються неповні речення й еліптичні конструкції; зворотний порядок слів також менш властивий чоловічому писемному мовленню [1, 191]. Також існує думка, що жінки звертають більшу увагу на граматику, часто їх навіть дратують помилки у чоловічих повідомленнях, особливо якщо це компліменти.

Риторичні запитання є ще одним інструментом, котрий широко використовується у соціальних мережах. Це заставляє людей подумати нам проблемами і дати свої відповіді, у думках або у коментарях, породжуючи першу дискусію і обмін досвідом. Вважається, що жінки частіше ставлять питання, коментуючи пост, підписуючи фотографію або в особистій переписці. Відомо, що люди у соціальних мережах, блогах та чатах хочуть здатися трішки кращими, ніж вони є, саме тому вони демонструють свій успіх та позитивні зміни. [5, 258]. Також користувачі вже частіше ставлять питання своїм підписникам у кінці написаного ними повідомлення. Наприклад:

« *Do you want to be a failure for the rest of your life? [matthigginsse] When you have EXPECTATIONS, you're setting yourself up for DISAPPOINTMENT. Do you agree?» [hustlesyndicate] [7]*

Висновки. Дослідження в галузі гендерології окреслили певні систематичні відмінності у вживанні мови чоловіками та жінками. Гендерна диференціація проявляється на різних рівнях мовної системи – у фонології, граматиці, лексиці, стилістиці.

Отже, дослідження мовлення чоловіків та жінок показало нам певні відмінності у використанні мовних одиниць. Це не є випадковістю, адже в Інтернеті дійсно існує своєрідність спілкування різних статей на всіх рівнях. Найбільше гендерний чинник проявляється на рівні лексики. Тема вивчення гендерних відмінностей мови інтернет-комунікації стає все цікавішою для вивчення та дослідження, адже цей тип обміну інформацією посідає чи не найважливіше місце у сучасному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горошко Е.И. Гендерные особенности электронной коммуникации в Интернете [Текст] / Е. И. Горошко // Право і безпека. – Х., ХНУ ВС, 2005. – № 4/6. – С. 189-192.
2. Мартинюк А. П. Конструювання гендеру в англomовному дискурсі. – Харків: Константа, 2004. – С. 256-260.
3. Ставицька Л. О. Мова і стать [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://krytyka.com/ua/articles/mova-i-stat>
4. Donald L. Rubin and Kathryn Greene: Gender-Typical Style in Written Language. – Research in the Teaching of English Vol. 26, No. 1 (Feb., 1992). – Urbana: The National Council of Teachers of English. – p.7-10
5. Hewitt H. Blog: Understanding the information reformation that's changing your world. – Nashville: Thomas Nelson Inc., 2005. – p.256 -258
6. Instagram [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. – Режим доступу: <https://www.instagram.com/>
7. Lifehack [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. – Режим доступу: <https://www.lifehack.org/>
8. Tannen D. You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation. — N.Y.: LamPub, 2004. – p. 24-25
9. YouTube [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/>

Оксана СКВАРОК, старший викладач кафедри
філологічних дисциплін та методики їх викладання у початковій
школі Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ДЕРИВАТЕМНА ЕКСПРЕСЕМА ЯК ОДИНИЦЯ СЛОВЕСНО-ХУДОЖНЬОЇ ДІЙСНОСТІ У ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА

У статті розглядається проблема лінгвостилістичної функції експресивно маркованої лексики у художньому тексті з позицій когнітивної лінгвістики, робиться спроба лінгвістичної інтерпретації експресивно забарвленої лексики, зокрема досліджується функція дериватемних (словотвірних) експресем для створення експресивності художнього тексту на матеріалі художніх творів І. Я. Франка.

Ключові слова: когнітивна лінгвостилістика, експресивність, експресивне значення, слово-експрема, дериватемна експрема.

Літ. 14.

Oksana SKVAROK, senior lecturer of philological
sciences and techniques of teaching in elementary school
Department, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical
University

THE DERIVATIVE EXPRESS AS THE UNIT OF THE VERBAL ART REALITY IN THE WORKS BY IVAN FRANKO

The problem of linguistic function of expressive marked vocabulary in a fiction work from the position of cognitive linguistic is analyzed in the article. The attempt of linguistic interpretation of expressive marked vocabulary is made. The function of derivative express for creation of expressiveness of a fiction work on the base of Ivan Franko's works is researched.

Key words: cognitive linguistic, expressiveness, expressive meaning, word-express, derivative express.

Ref. 14.

Постановка проблеми. У руслі сучасного когнітивного мовознавства дослідження проблеми експресивізації художнього тексту та лінгвостилістичних засобів її реалізації у художньому творі, найважливішим з яких є слово-експрема, набувають особливої актуальності. З огляду на те, що функціонування слова-експреси як основної одиниці у системі лінгвостилістичних засобів художніх творів І. Я. Франка досліджувалося переважно літературознавцями, ця проблема у мовознавстві є актуальною. Особливий інтерес становить функція дериватемної (словотвірної) експреси, яка у системі Франкових експресем займає помітне місце.

Аналіз останніх досліджень. Останнім часом проблема експресивізації художнього тексту все частіше стає предметом дослідження у наукових студіях лінгвостилістів, хоча літературознавці традиційно залишаються тут більш продуктивними. Така ж тенденція зберігається загалом і у сучасному франкознавстві. У вивчення мови художніх творів І. Франка вагомий внесок раніше зробили І. Ковалик, М. Онишкевич, Т. Панько, Я. Закревська, І. Ощипко, І. Петличний, І. Чередниченко. Різні аспекти проблеми експресивізації висловлення перебувають у центрі досліджень сучасних українських мовознавців С. Єрмоленко, М. Плющ, А. Загнітка, С. Бирик, В. Чабаненко та ін. Лінгвостилістичний потенціал експресивних елементів у художньому тексті досліджували українські лінгвісти Л. Полюга, С. Єрмоленко, Н. Бойко, Л. Пустовіт, Н. Сологуб, Л. Ставицька, О. Сербенська та ін.

Більшість дослідників вважають, що «експресивність є однією з найскладніших лінгвістичних категорій, оскільки вона пов'язана з проявом суб'єктивного початку у мові, що супроводжує пізнання об'єктивної дійсності і відображає зміст індивідуальної свідомості носіїв тієї чи іншої мови», і розглядають експресивність як характеристику людського існування в світі, як спосіб онтологічного осмислення зв'язку «людина – світ» [9, 50].

Окремі аспекти проблеми словотвірних засобів мови І.Франка були в полі зору мовознавців І. Ковалика, В. Грещука, Л. Невідомської, Т. Космеди та ін., однак функція дериватемних експресем у творах письменника системно не досліджувалась.

Проблеми мовленнєвої експресії як складної лінгвістичної категорії, що «спирається на цілий комплекс внутрішньомовних, психічних та соціальних факторів і виявляється як інтенсифікація виразності повідомлюваного, як збільшення вражаючої сили вислову» [12, 33] є актуальними у руслі сучасного когнітивного мовознавства. У цьому контексті актуальними є дослідження, спрямовані на ґрунтовну лінгвістичну інтерпретацію експресивної словотвірної лексики І. Я. Франка.

Мета статті – окреслити проблему експресивності як культурологічної категорії, її світоглядного та лінгвістичного статусу та проблему функціонування експресеми як контекстуального засобу вираження виразності, зокрема розкрити питання художньої цінності дериватемних експресем Івана Франка у парадигмі сучасного мовознавчого спрямування франкознавства - у руслі когнітивної лінгвостилістики.

Виклад основного матеріалу. З 80-х років ХХ століття у мовознавстві відбулися кардинальні зміни щодо напрямків наукових досліджень у зв'язку із зародженням ідей когнітивного підходу до мови. Мова почала досліджуватись не тільки як унікальний об'єкт, що розглядається ізольовано (тобто в самій собі і для себе), але й значною мірою як засіб проникнення до всіх ментальних процесів, які відбуваються в голові у людини й визначають власне її існування та функціонування у суспільстві. Таке розуміння мови і мети теоретичного мовознавства лежить в основі когнітивного підходу до мови, що передбачає спробу розгляду усіх досліджуваних мовних явищ і процесів, одиниць і категорій за їхніми зв'язками з іншими когнітивними процесами – із сприйняттям і пам'яттю людини, її уявою і емоціями, мисленням [6, 9].

М. П. Кочерган зазначав, що когнітивна лінгвістика повертає дослідження мовних явищ «до тих парадигм, які розглядають мову як явище суспільне, тісно пов'язане з історією народу, його культурою. Іншими словами, на сучасному етапі відбувається гуманізація мовознавства» [5, 146]. «Гуманізації» сьогодні зазнають, зокрема, і лінгвостилістичні дослідження семантики художніх текстів, змісту мовної одиниці як елемента художньої форми. Цікавим з цього погляду об'єктом дослідження у художньому тексті є слово-експресема.

У художньому творі слово є основним засобом образотворення. Його лексико-семантична структура є смисловим підґрунтям, на яке спирається лінгвостилістична функція слова в художньому творі [5, 378]. Конотація слова у тексті художнього твору власне актуалізує додаткову стилістичну інформацію і тим самим сприяє створенню експресивності художнього тексту.

Експресивність, експресивне значення є категоріальними поняттями у метамові лінгвостилістичних досліджень. Експресивність у лінгвостилістиці розглядають як таке мовне явище, що породжується емоційністю, образністю, характерністю мовлення, як функціональну категорію, що завжди зорієнтована на людину, її емоційно-психічну та кваліфікативну сферу мовленнєво-розумової діяльності, сигналізують про інтенції суб'єкта мовлення, передають його ставлення до позначуваного об'єкта та впливають на адресат силою почуттів та афективних станів [9, 52]. У різних сучасних парадигмах наукової інтерпретації художнього тексту рівень його експресії визначають загалом як систему стилістичних чи риторичних фігур або як систему образних засобів у ньому.

Безперечно, найвиразнішим засобом експресивізації мовлення є експресивна лексика. У літературній мові її послідовно зараховують до периферійної сфери словникового запасу,

натомість у художньому тексті експресивна лексика є надзвичайно виразним засобом образотворення.

Експресивність як мовне явище є наслідком відхилення від стереотипів у використанні мовних одиниць, а засобом її реалізації є експресема. Експресивність притаманна одиницям усіх мовних рівнів: графічного, фонетико-фонологічного, лексичного, словотвірного, фразеологічного, граматичного, синтаксичного, текстуального. Відповідно, експресеми бувають просодемі, фонемні (фонетичні), графемні (морфемні, синтаксемні), дериватемні, лексемні, фраземні та ін., а класи їх є архіекспресемами. Експресема як елементарна одиниця словесно-художньої дійсності є компонентом відповідних мікросистем, які входять у систему всіх словесно-художніх засобів [7, 378].

Експресема містить у собі "лінгвістичне" та "естетичне", оскільки є тим мовним засобом, що творить красу твору, увиразнює мову письменника, а отже, дарує естетичну насолоду.

Досліджуючи мовне багатство і багатогранність Франкового слова, науковці завжди акцентували на вимогливості письменника до власного слова, відповідальному ставленні Каменяря до слова як мовно-естетичного знака національної культури

Л. М. Полюга з цього приводу писав: «Кожне слово мало значення в творах поета, і саме тому він уважно ставився до мови, яка, на його думку, належить до тих прикмет, що відповідають складові душі письменника» [7, 136]. І. Франко глибоко відчуває природу живої мови, її стосунків з людиною, «живе в ній» (О. Потебня), заряджає її особливою енергетикою, притаманною лише його мові. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує розкриття художньої функції дериватемна (словотвірна) експресема у творах І. Франка.

Найменування, яке здійснюється у лексичній формі, а особливо похідним словом, представляє собою не тільки процес позначення денотата, але водночас процес пізнання і комунікації. Смислова функція похідного слова як одиниці інформації включає формування поняття і передавання певного мислинневого образу у процесі комунікації. У художньому тексті смислова функція похідного слова як засобу образотворення виявляється особливо промовисто.

У статті, з огляду на її обсяг, ми обмежимо завдання аналізу Франкових дериватемних експресем спостереженнями над їх вкрапленням у новелу «Мій злочин». Це за жанром новела-спомин, у якій письменник у високохудожній формі з проникливим психологізмом намагається заглибитися у таку складну морально-етичну проблему, як дитяча жорстокість. Оскільки новела автобіографічна, її можна сприймати як своєрідну сповідь-каяття автора за вчинений ним у ранньому дитинстві, як пише сам Франко, злочин – вбивство маленької пташки.

У творчості І. Франка мотив повернення у дитинство, його глибоко емоційні спогади з минулого посідають особливе місце. Складні життєві випробування часто повертають письменника до днів минулих, тіні яких ненастанно тривожать його душу, спогади про які, як писав про себе Франко, «ворушать моє серце, і витискають сльози на очі. Чи маю вас ловити, тіні, сіттю слова?» [11, 318]. У ту Франкову «сіть слова», зважаючи на особливий психологічний стан автора, його душевні муки і переживання власної безпомічності якось зарадити своїм болям, потрапляло багато неперевершених за своєю художньо-зображальною силою різнорівневих експресивних одиниць. Помітне місце і роль для розкриття образу «мук сімління» автора від важкого спогаду з дитинства про «одну незвичайну подію» займають у новелі «Мій злочин» дериватемні (словотвірні) експресеми (у тексті статті виділяються курсивом).

Уже сам заголовок новели містить промовисте слово-експресему, яке налаштовує читача на якісь драматичні події. *Злочин* - саме так, відверто, з оголеним відчуттям власного гріха називає автор свій вчинок нехай навіть і в далекому дитинстві. І вже в перших рядках твору цей злочин отримує свою назву: «Так, у мене на сумлінні *зabійство*» [10, 62]. На полонізм *зabійство* (діал., далі зустрічаємо ще й *убійство*) часто натрапляємо у творах тогочасних галицьких письменників. Конотація цього деривата у тексті твору набуває

відтінку особливого трагізму у медитативних роздумах Франка про тваринну поведінку людини на Землі, про її атавістичні інстинкти. Власне після короткого вступу, у якому автор зізнається у своєму злочині, письменник дає неприкриту, відверту характеристику людини-вбивці: «...чоловік – великий, *систематичний, рафінований* убійця між божими сотворіннями...» [10, 62]. Прикметникові означення *систематичний, рафінований* підсилюють трагізм ситуації. Перше вказує на вияви людської жорстокості як такі, що вже втратили, на думку письменника, ознаки випадковості, спонтанності, а чиняться повсякчас, стали нормою людського буття. Друге – *рафінований* – має особливо відчутне іронічне звучання, яке підсилюється іншомовним походженням твірного слова. Творює образ людської жорстокості як такої, що є осмисленим вибором людини і найчастіше виявляється нею з особливим цинізмом. Людини-звіра. Саме з цим образом С. Черкасенка в поезії «Людина» асоціюється Франковий *убійця*: «Людина ж – звір... Вінок любові Звива отрутою зневір, І топить все у ріках крові Людина – бог, людина – звір!...» У цьому контексті епітети «великий, *систематичний, рафінований*» набувають градаційного значення.

Аналіз прикметникових означень у тексті засвідчив, що майже усі вони є похідними одиницями. Експресивність прикметникових дериватів виявляється у творі з особливою силою у зображенні головних героїв – самого оповідача і маленької пташки-жертви. Образи Франка-автора і головного персонажа-оповідача взаємовідображаються аж до ототожнення. Начебто намагаючись якось виправдати власну дитячу жорстокість, автор на початку оповіді скупко характеризує маленького убивцю, акцентуючи головню на малому віці: «Я був тоді *невеличкий сільський* хлопчина і бігав, граючись, по лісах і полях мого рідного села» [10, 63]. Почуття провини за безвинно загублену пташку виявляється натомість у цілому ряді означень в описі маленького бранця. Франко добирає їх майстерно, щоб не тільки змалювати пташку, але й викликати у читача співчуття до неї, заставити співпереживати з автором. Вживанням ряду деривативних прикметникових експресем, зокрема і з демінутивними суфіксами, передається підкреслена незахищеність пташки: «Се був *маленький болотяний* пташок, які в нашій підгірській околиці показуються дуже рідко. Пір'я на нім було *попелясто-сіре з легеньким перловим* полиском, дзьобик *тоненький, темно-зеленкуватий* і такі ж самі довгі *тонесенькі* ноги» [10, 64]. У короткому, але детальному описі автор насамперед акцентує нашу увагу на колоративах. Він хоче, щоб читач побачив красу пташки так, як і він це свого часу спостеріг, ще не знаючи, яка доля спіткає це маленьке створіннячко з його ж вини. Прикметникові словотвірні експресеми у тексті якраз передають нам усю глибину внутрішніх переживань оповідача за долю маленького безневинного бранця. У повторенні окремих прикметників-експресем прочитується жаль за скоєним, віддалене у часі каяття: *гарненький* пташок, *тоненька* шийка, *тоненькі* ніжки, *м'яченьке* пір'ячко. В середині подвійного вікна, куди посадив пташка хлопчик, маленький бранець сидів *ослаблений і втомлений, з сумними оченятами*. У новелі весь час підкреслюється, що пташок був гарний, навіть незвичний у своїй красі.

Після епізоду вбивства пташки, який виписаний автором дуже коротко і майже беземоційно, зі скупкою констатацією факту, тональність оповіді різко змінюється. Хлопчик тримав у руці «*холодний бездушний труп*». Цей тактильний образ мертвого пташка сприймається майже фізично. І вже у наступних рядках оповідач з відчуттям болісного психологічного зриву вдається до самоаналізу свого вчинку: «Я почув виразно, що я отсе зробив щось *безглузде, огидливе*, що я допустився *безсердечного* вбивства... Адже ж я знівечив зовсім безцільно таке гарне *невинне* життя!... Я випустив неживого пташка з руки і, *засоромлений, стурбований, пригноблений і змішаний*, я побіг геть, геть від нього, щоб не бачити його, щоб затерти в душі навіть споминку про нього» [10, 67]. І вже закінчуючи свою сповідь перед читачем (а можливо, навіть швидше перед самим собою), як після надзвичайно важкого і водночас вкрай необхідного для збольеної душі катарсису автор зізнається: «... і мені здається, що все дурне, *безцільне*, жорстоке і погане, що я тільки коли зробив у своїм житті, скристалізувалося в конкретний образ отсього малого, невинно *замордованого* пташка ... мені здається, що я сам той *маленький, слабосилий, голодний* пташок» [10, 68]. Шалене

сум'яття думок, почуття страху і водночас невимовної розпуки підсилюються тут насамперед прикметниковими дериватемними експресемами.

В описі ранньої весни, який відзначається багатством колоритних, точно підмічених оповідачем характерних деталей, емоційно-експресивне навантаження теж припадає насамперед на прикметникові дериватемні експресеми. Спостережливість і залюбленість малого героя у свою малу батьківщину вражає. Дитячим допитливим оком він підмічає, що сіножать ще «гола і сіра від *скиненої* недавно *зимової* перини», але вже «десь-не-десь прокльовувалася з землі свіжа зелень: *сквапливі* ostrі листки тростини, ще *позвивані* в ostrі шила листки хрину та лопухів над потоком», а «на далеких вершках Карпат блискотіли ще *здорові* снігові шапки, мов *іскристі діамантові* корони» [10, 63]. Експресема *сквапливі* передає якнайточніше і найобразніше відчуття того, що природа квапиться скинути зимові пута. В одну хвилю оповідач різко змінює тональність: від споглядання спокійного ліризованого пейзажу сіножаті, лісу, гір читач разом з хлопчиком переводить свій зір на річку, яка, ще ясна і чиста до сходу сонця, тепер «клекотіла гнівно в своїх тісних берегах і протискала вниз своїми *жовтаво-брудними розбурханими* водами: се були якраз оті *блискучі* діаманти, розтоплені весняним сонцем» [10, 63].

Зауважимо, що у мовній канві новели мало зустрічаємо складних лексем: окрім декількох прислівників (густо-часто, тихо-тихо, тихо-тихесенько, ось-ось), лише три прикметники - «*темно-синє* склепіння неба», «*попелясто-сіре*» пір'я пташка і, власне, *жовтаво-брудні* води річки. Якщо перші два є просто колоративами, то в описі річкової стихії означення *жовтаво-брудні, розбурхані* (води) виконують, окрім номінативно-інформаційної функції, виразну емоційно-експресивну - є засобом експресивізації, забезпечують свіжість, жвавість, картинність викладу. У читача образ брудної стрімкої води (*розбурхані* води) викликає відчуття подальшого драматичного напруження внутрішнього сюжету новели – має трапитись щось недобре.

На особливу увагу в лінгвостилістичному аналізі новели заслуговують похідні емоційно-оцінні іменники та дієслова. Вони, як і емоційно-оцінні слова інших лексико-граматичних класів слів, передають у художньому тексті суб'єктивну оцінку мовцем певного об'єкта, всієї повідомлюваної інформації або адресата повідомлення, можуть виражати схвалення чи осуд, погорду або критику, прояв симпатії чи антипатії, любов чи ненависть, тобто емоції людини.

Напруженість розкриття образу оповідача з особливою силою стає відчутною у епізоді, коли він в один момент усвідомив усю жорстокість і безцільність свого вчинку: «І нараз зломилася, розвіялася вся моя *впертість*, моя *завзятість*, моє *самолюбство*». Переживання оповідача-автора (тут особливо відчутним є їхнє абсолютне злиття) досягають кульмінації. Усього двома дієслівними експресемами автор дає відчути читачеві трагізм дитячого каяття і страшного усвідомлення причини власної жорстокості - *впертість, завзятість, самолюбство*. Тут іменникові дериватемні експресеми творять образ майже персоніфікований: автор підкреслює якусь начебто відособленість від цих нехай навіть ще дитячих рис характеру. Як наслідок, винесення оповідачем самому собі міри покарання: «...я допустився безсердечного вбивства, *навалив* на себе провину, якої *не відпокутую* і *не відмолю* ніколи» [10, 67]. Дериватемні дієслівні експресеми *навалив, не відпокутую, не відмолю* підкреслюють усвідомлення незворотності скоєного.

В останніх рядках новели психологічний паралелізм подій – муки безневинно замордованої пташки і самого автора у час перебування в тюрмі - конденсується в мові письменника у блискучо дібраних ним різночастиномовних дериватемних експресемах: «А в хвилях *тривоги* і *розпуки*, коли лютий біль *запускає* кігті в моє серце і грозить ось-ось *зламати* силу моєї волі, мені здається, що я сам той *маленький, слабосилий голодний* пташок. Я чую, що якась *уперта* і *нерозумна* сила держить мене в жмені, показує мені *невловимі привиди* свободи і щастя, та може в найближчій хвилі без причини і без цілі *скрутить* мені голову» [10, 68]. І в той момент, коли, як пише автор, «... *шпигонали* мене в саме серце його [пташка – О.С.] сумні, повні тихої *резигнації* оченята...», сталося те, що Франко передав

знаковим словом для розуміння описаних у новелі явищ екзистенційного характеру – дієслівною дериватемною експресею «*скристалізувалося*»: «... все дурне, безцільне, жорстоке і погане, що я тільки коли зробив у своїм житті, *скристалізувалося* в конкретний образ отсього малого, невинно замордованого пташка» [10, 68].

Дериватемні експресеми як одиниці лексичної мікросистеми у складі системи всіх словесно-художніх засобів письменника у аналізованій новелі поза контекстом є в основному стилістично нейтральними словами. Однак у творі вони мають вагоме стилістичне навантаження. Їх експресивність зумовлена змістом і жанром твору (новела-сповідь). Франко-мовотворець розкриє нам секрети досягнення чіткості думки і виявлення усієї глибини переживань свого героя лише тоді, коли ми будемо вдумливо і глибоко проникати у світ його слова. А він безмежний і за формою, і за духом.

Висновки. У сучасному мовознавстві проблема експресивності мовлення, зокрема художнього, становить особливий інтерес у когнітивно спрямованих дослідженнях, що пов'язано з осмисленням різноманітності культурних форм діяльності людини та виявлення глибинних основ людського буття.

Авторська мова Івана Франка як об'єкт наукового аналізу була і залишається актуальною лінгвістичною проблемою, хоча на сьогодні ми все ще не маємо комплексних монографічних досліджень системи лінгвостилістичних засобів художніх творів Івана Франка. У статті здійснено лінгвостилістичний аналіз мови новели І. Франка «Мій злочин» щодо використання характерних для емоційно експресивної мови письменника словотвірних моделей – дериватемних експресем.

У свій час Іван Ковалик об'єктивно висловився про цінність напрацювань самого Івана Франка у ділянці лінгвостилістичної думки для сучасної лінгвостилістики: «Лінгвостилістичне проникнення І. Франка у секрети поетичної мови повинно стати для сучасних лінгвостилістів цінним зразком вивчення функції художнього слова в усій його складній комплексній багатогранній структурі: звуковій, фонемній, графемній, граматичній семантичній, стилістичній, лінгвостилістичній. Своїми глибокими, багатогранними лінгвостилістичними розвідками Франко заклав тривкі наукові основи теорії сучасного лінгвостилістичного вчення про систему мовностилістичних експресем художнього словесного твору, збагативши мовознавчу скарбницю лінгвостилістичної думки» [2, 492]. Ці слова вченого спонукають до нових досліджень мовного багатства невичерпної художньої спадщини великого Каменяра.

Література

1. Єрмоленко С. Я. Експресивність / С. Я. Єрмоленко // Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В. М., Тараненко О. О. та ін. – К.: Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана, 2000. – С.156 – 157.
2. Ковалик І. І. Питання лінгвостилістики у працях Івана Франка / І. І. Ковалик // Ковалик І. І. Питання українського і слов'янського мовознавства : вибрані праці / І. І. Ковалик. – Львів – Івано-Франківськ, 2008. – Ч. II. – С. 485 – 492.
3. Ковалик І. І. Про типологічну інтерпретацію художнього слова та вияв майстерності у Словнику мови творів І. Франка / І. І. Ковалик // Ковалик І. І. Питання українського і слов'янського мовознавства : вибрані праці / І. І. Ковалик. – Львів – Івано-Франківськ, 2008. – Ч. II. – С. 271 – 281.
4. Космеда Т. А. Комунікативна компетенція Івана Франка : міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри : [монографія] / Т. А. Космеда. – Л. : ПАІС, 2006. – 328 с.
5. Кочерган М. П. Загальне мовознавство. – Київ: Академія, 2006. – 464 с.
6. Кубрякова Е. С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
7. Полюга Л.М. Слово у поетичному тексті Івана Франка. – К.: Наукова думка, 1977. – 167 с.

8. Сербенська О. Мовний світ Івана Франка: Статті, роздуми, матеріали. - Львів, 2006. – 372 с.
9. Стегер Л.В., Киселева В.В. Экспрессивность как лингвостилистическая категория // Вопросы функциональной лексикологии. – М., 1987. – С. 50 – 54.
10. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976 – 1986. – Т. 20.
11. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976 – 1986. – Т. 22.
12. Чабаненко В. А. Основи мовної експресії / В. А. Чабаненко. – К.: Вища школа, 1984. – 165 с.
13. Чабаненко В.А. Стилїстика експресивних засобів української мови: монографія / В.А.Чабаненко. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с.
14. Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности / Под ред. В.Н.Телия. – М.: Наука, 1991. – 214 с.

Розділ 2. Педагогіка: методика та методологія навчання

УДК 37

Олег Кекош, кандидат педагогічних наук, викладач
кафедри культурології та українознавства
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ХРИСТИЯНСЬКА ПЕДАГОГІКА ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ У ПРОСВІТНИЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

Досліджено головні ідеї просвітницької діяльності митрополита Андрея Шептицького та обґрунтовано їх актуальність у діяльності сучасних душпастирів. Застосовано синтетично-аналітичний метод і розкрито методологію виховання у творах митрополита Андрея Шептицького. Проаналізовано актуальні питання виховання дітей та молоді на основі християнських цінностей. Запропоновано ідеї, які сприятимуть подоланню стереотипів педагогічного мислення, творчому використанню історичного вітчизняного освітнього досвіду в сучасних умовах перебудови українського шкільництва, зокрема, у вирішенні окремих соціальних проблем й організації позаурочної та позашкільної виховної роботи в середніх школах, спрямованої на моральне виховання учнів.

Ключові слова: *Андрей Шептицький; християнське виховання; цінності виховання; українська школа; діти; молодь.*

Літ.9.

Oleh Kekosh, Ph.D.(Pedagogy), Lecturer
of Cultural studies and Art education
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

CHRISTIAN PEDAGOGY IN CHILDREN AND YOUTH EDUCATION IN THE ACTIVITY OF ANDREY SHEPTYTSKYI

In the article the main educational ideas of Mepropolitan Andrey Sheptytskyi are explored. The purpose of the article is to research the influence of Christian pedagogy on moral education of children and youth. The current state of education is characterized by an active search for ways of improving the effectiveness of the process of moral and patriotic education at school. Nowadays the study of historical pedagogical heritage has become one of the priority directions in the implementation of patriotic education in our country, which is reflected in the introduction of

Christian values in the educational process at school. The main forms of Sheptytskyi's educational activity are explored. The ideas of Metropolitan Andrey concerning the Christian education of children and youth are characterized and their significance in modern educational reality is shown. The moral and pastoral messages of Metropolitan Andrey Sheptytskyi are analysed and the ideals of Christian education are offered for children and youth.

A variety of methods of moral and patriotic education for all participants of the educational process at school are presented. The importance of school and family partnership in education is described. Mutual work of church and school contributes to the success of pupils, prevents problems, resolves misunderstandings that arise in the process of moral education. The educational and cultural activity of Metropolitan Andrey Sheptytskyi has been highlighted. Sheptytkkyi's activity in the spread of professional, craft, agricultural and technical education among all young people is depicted. The moral and patriotic education has been analysed in many Christian magazines and books.

Keywords: *Andrey Sheptytskyi; Christian education; educational values; Ukrainian school; children; youth.*

Постановка проблеми. В умовах сучасної моральної кризи, про яку говорять багато дослідників, питання виховання стає другорядним. Це і є причиною того, що виростають несформовані і незрілі особистості, від яких згодом залежатиме доля Української Держави і нації. Українська педагогіка перебуває у пошуку орієнтирів для формування успішної виховної системи. У цьому процесі дуже важливо почути голос Церкви, яка на основі Божественного Одкровення та багатовікового досвіду пропонує свою допомогу і участь у такій важливій справі, як виховання. На нашу думку, надзвичайно цінні вказівки та ретельно продумані і представлені виховні методологічні принципи можемо почерпнути з морально-пастирських послань митрополита Андрея Шептицького. Він глибоко розумів значення виховання і звертав на нього свою постійну увагу як у ділянці теоретичного обґрунтування, так і в царині практичного здійснення через мережу різних виховних установ та засобів.

Аналіз досліджень. До проблеми вивчення аспектів християнського виховання зверталися такі відомі дослідники історії школи, освіти і педагогічної думки: Л. Вовк, В. Галузинський, М. Євтух, С. Золотухіна, В. Кемінь, І. Курляк, В. Лозова, В. Майборода, В. Мовчан, Н. Ничкало, О. Плахотнік, І. Прокопенко, Г. Пустовіт, Г. Сагач, М. Сметанський, М. Стельмахови,. Християнство як світоглядна основа європейського суспільства та головний рушій освітньо-виховного процесу трактується у працях І. Андрухива, Г. Васяновича, М. Вачевського, П. Вергуна, А. Вихруща, О. Вишневського, О. Волинця, М. Євтуха, В. Жуковського, В. Карагодіна, В. Кеміня, В. Майбороди, В. Мадзігона, В. Мовчан, О. Огірко, О. Плахотнік, Т. Тхоржевської, М. Савчина, В. Скотного. Ретроспективну оцінку проблеми релігійного виховання уможливорює аналіз праць таких педагогів минулого, як Г. Ващенко, Т. Голик, О. Духнович, В. Зеньковський, С. Знаменський, І. Огієнко, К. Ушинський, І. Филипчак, П. Юркевич. Педагогічні ідеї християнства активно обговорюються на сторінках освітянської преси та наукових конференціях.

Радянська виховна система відводила головну роль в справі виховання школі, яка мала поступово і наполегливо підготувати будівників нового соціального ладу. Роль сім'ї і батьків при такому підході була другорядною. Зовсім іншу модель представляє у своїх творах митрополит Шептицький. Він наголошує на відповідальності батьків за виховання своїх дітей та представляє родину як найуспішніше виховне середовище. Погоджуючись із думкою митрополита, прагнемо підкреслити, що виховання дітей і молоді – це, насамперед, відповідальність батьків, яким допомагають різноманітні виховні та освітні установи. Цілісне виховання не може не включати релігійного аспекту. Це твердження митрополита Андрея добре представлене та пояснене в його творах.

Вибравши дану тему, хочемо вказати, що в Україні існував самобутній християнський погляд на виховання дітей і молоді, який ми можемо простежити у пастирських посланнях

митрополита Андрея Шептицького. У них він закрив своє розуміння виховання дітей і поклав багато праці та сил для розв'язання цього питання, яке залишається актуальним і надалі. Ми будемо досліджувати його послання, які мають велике значення для християнської педагогіки.

Метою даної статті буде розкрити та осмислити думки митрополита Андрея стосовно християнського виховання дітей, молоді та показати їх актуальність та значимість у сучасній виховній дійсності, яка характерна невизначеністю та надмірною експериментальністю.

Джерельною літературою для цього дослідження слугували морально-пастирські послання митрополита Андрея Шептицького. Питання виховання, до якого звертається автор, становить великий інтерес для кожного мирянина. У своїх посланнях митрополит неодноразово акцентує на потребі виховання молоді. Першенство виховання перед іншими життєвими турботами – це тема, яка неодноразово наголошується у посланнях митрополита, де він твердить, що потрібно беззаперечно утверджувати у молоді ідеали християнського життя [1, 48].

У нашому дослідженні використовуватимемо серію книг “Церква і суспільне питання” за редакцією А. Кравчука, які є історично-пізнавальним викладом пастирського вчення та діяльності митрополита Андрея Шептицького. Також будемо посилалися на постанови Львівських архиєпархіальних синодів 1940-41-42-43 років, які відбувалися під проводом слуги Божого митрополита Андрея Шептицького. Вони містять практичні вказівки щодо виховання дітей та молоді. У цих постановах наголошується, що метою освіти є всесторонній розвиток особистості як найвищої цінності суспільства, вдосконалення її талантів, розумових і фізичних здібностей, виховання громадян, здатних до свідомого суспільного вибору.

Окрім вищезгаданих праць, ми послуговуватимемося документами II Ватиканського Собору, зокрема «Декларацією про християнське виховання», а також педагогічними творами вже згаданих Г. Ващенка та В. Зеньковського.

Об'єм даного дослідження не дає можливості детальніше розглянути всі аспекти християнського виховання у посланнях митрополита, тому певні аспекти даної проблематики потребують більш конкретного дослідження.

Галицький митрополит Андрей Шептицький, який впродовж 1901 – 1944 років очолював Українську Церкву, доклав чимало зусиль, аби поліпшити освітній та виховний рівень духовенства. Від першої хвилини свого митрополитування Владика звернув свою особливу увагу на Львівську Духовну Семінарію, в якій виховувалися майбутні богослови, провідники та вчителі народу. Митрополит часто відвідував семінарію, спілкувався з настоятелями, провадив конференції з вихованцями, цікавився їх життям, шукав талановитих поміж ними і посилав на вищі студії до Рима, Відня, Інсбрука або до Фрайбурга. Уже через десять років митрополит мав молодих, вишколених у західних університетах священників, котрим міг доручити важливі місця в архиєпархії. За увесь час свого митрополичого служіння владика Андрей виховав близько двох сотень священників із вищою освітою, переважно з науковими титулами. Це був резерв, із якого він міг добирати собі помічників для керівництва архиєпархією, владик-помічників, радників, добрих настоятелів Духовної Семінарії, катехитів середніх шкіл, а також забезпечувати українські катедри на Богословському Факультеті Львівського Університету, а опісля скласти колегію професорів Богословського Факультету й урешті, що найважливіше, професорів Богословської Академії. Митрополит Андрей прагнув підняти моральний та інтелектуальний рівень душпастирів. Часті конференції, реколекції, різноманітні друковані видання – це ті засоби, які дали їм змогу розвиватися та вдосконалюватися.

Покидаючи Станіславівську єпархію, крп Андрей залишив по собі чудовий слід – заснував бібліотеку для єпархіального духовенства, якій подарував велику кількість своїх книжок та цінних стародруків [2, 140].

У 1906 році він фінансував жіночу гімназію, а згодом і вчительську семінарію під проводом сестер василіянок та подарував їм чудовий будинок із великим наділом землі [3, 37].

Через тринадцять років, у 1919 році, митрополит заснував хлоп'ячу гімназію класичного типу “мала семінарія” з інтернатом, де виховували у християнському дусі майбутніх студентів теології. Багато її випускників, однак, обирало подальші світські студії, часто за кордоном на стипендії самого митрополита, бо польська влада не визнавала подібного навчання. Під час пацифікації у 1930 році поляки закрили сьомий і восьмий класи у кількох гімназіях і кир Андрей створив навчальні класи для них, а також заснував другу “малу семінарію” в Рогатині. Там знаходили притулок також усі вигнані з державних шкіл із політичних мотивів, особливо за членство в ОУН. До тих “малих семінарій” приймали також православних із Волині, до яких ставилися з великою толерантністю.

Постійним і неперервним було піклування великого митрополита про сиріт. Особливо він опікувався тисячами знедолених дітей, що втратили батьків у Першій світовій війні. З нагоди повернення митрополита з російського ув'язнення у 1917 році галицька громада збрала т. зв. “пожертву любові”, назвавши її “фондом імені Андрея Шептицького”. Невдовзі митрополит уп'ятеро збільшив його власною щедрою жертвою та заснував притулок для сиріт у Львові, названий його іменем. Згодом кир Андрей подарував для цього притулку велику посілість у Зарваниці, віддавши її під провід отців студитів, котрі мали там також сільськогосподарську школу. Під час поїздок до Північної Америки у 1920-1922 роках митрополит інтенсивно збирав кошти для воєнних сиріт. Із цією метою сам постійно заощаджував власні видатки [3, 42].

Андрей Шептицький також щедро допомагав сестрам василіянкам у фінансуванні їхнього сиротинця, особливо дбав про добре харчування сиріт.

У 1925 році отці студити побудували з його допомогою новий центр на Кайзервальді у Львові (Кривчиці), де відкрили сиротинець.

Митрополит заснував також перший монастир сестер Студиток у Якторові коло Унева, де відкрили також притулок і сиротинець для дітей віком до семи років.

В інституті св. Йосафата у Львові теж жили сироти, котрим щедро допомагав кир Андрей. На утримання сиротинців митрополит подарував майно Посічі-Майдану. Загальна сума його власних жертв для сиріт перевищувала півмільйона тодішніх доларів.

Як добрий пастир, митрополит Андрей ревно дбає про своє стадо заздалегідь, засновує “Порадню матерів” на Янівському передмісті у Львові, яку очолює жіноче “Товариство Опіки над молоддю” у купленому та подарованому митрополитом будинку, а також відкриває “Українську лічницю” на Городоцькій, де найбідніші заробітчани та їхні діти отримували безкоштовну медичну опіку, а часто – і допомогу на прожиття [3, 43].

Із метою запобігти денаціоналізації та деморалізації впливу вулиці, митрополит організовує притулки та дитячі садки для дошкільнят, батьки яких важко працювали. Тут сестри та світські виховательки прищеплювали дітям моральні та патріотичні ідеали. Відвідуючи ці заклади, діти утверджувалися у любові до своєї батьківщини, до всього українського [7,48]. Водночас Андрей Шептицький щедро допомагав приватному народному семикласовому шкільництву, яке провадили сестри василіянки і товариство “Рідна школа”. Владика подарував йому чотири будинки у Львові: “Рідній школі” ім. князя Льва – на Личакові, де була також читальня “Просвіти”, а школу ім. Бориса Грінченка розмістив на Святоюрській горі. Ці приватні українські школи були також надійним захистом перед денаціоналізацією: за їх відсутності єдина міська українська школа ім. Маркіяна Шашкевича просто не змогла б умістити всіх українських дітей Львова, тому решта просто ополучилася б. Саме товариство “Рідна школа” не змогло б утримувати українську молодь, бо більшість учнів походила з українських родин, які не лише не могли платити за навчання дітей, а й часто не мали навіть за що придбати дітям елементарного шкільного приладдя, а то й теплого одягу. Там молоді українці здобували ґрунтовне релігійне та патріотичне виховання

від щиро відданих учителів, нерідко навіть висококваліфікованих. Тож не дивно, що шкільна дітвора Львова на щорічних святах молоді сердечно вітала свого опікуна [8, 33].

Спеціально дбав великий архипастир і про подальшу долю бідної молоді й уможлилював їй фахову ремісничу освіту, щоби вона в недалекому майбутньому могла себе утримати. І так він заснував і утримував у Львові ремісничу школу на Городоцькій вулиці, дівчачу кравецьку школу “Труд”, хлоп’ячу ремісничу бурсу на Пасіках, дяківську школу з бурсою, в якій учили диригентської майстерності, а також книгознавства, засад ремесла, кооперації та управління громадським майном. Шептицький був фундатором першої української сільськогосподарської школи товариства “Просвіта” в Миловані коло Галича з відділами молочарським, садівничо-городничим і господарським, а також першої сільськогосподарської школи для сільських господинь у Коршеві Коломийського повіту, де діяла і садівнича школа [9,57].

Кир Андрей подарував отцям студитам маєток у Зарваниці для функціонування великого сиротинця та ремісничої школи, а опісля в Уневі коло Перемишлян зробив можливим отцям студитам вести шевську, різьбярську та гарбарську школи, далі – у Дорі – навчати гуцульську молодь столярства, кравецтва, шевства. Ті школи були переважно і бурсами (училищами), де учні жили [4, 172]. У Львові митрополит також заснував велику бурсу “Рідної школи” для молоді, яка відвідувала гімназії чи інші школи, а крім того, інститут ім. св. Йосафата.

У той час багато українських дівчат працювали служницями в польських та єврейських помешканнях. Аби вберегти їх від релігійних, національних, економічних і моральних збитків, Шептицький купує у Львові приміщення для їхнього товариства “Будучність”, що опікується ними. Кир Андрей хотів відродити колись численний і знаний стан українських ремісників та вишколити новітніх працівників сільського господарства, що, своєю чергою, підвищило б соціальний рівень життя народу. Зазвичай він дарував ремісничим школам маєтки, щоби їх вихованці були самодостатніми, водночас навчаючи їх азам самоуправління. Не занедбував митрополит і виховання провідної верстви українства і в середніх школах.

У 1919 році митрополит Андрей відкрив у Львівській Духовній Семінарії богословський факультет, який пізніше перейменував у Богословську Академію з двома факультетами – філософським і богословським.

У 1923 році архипастир заснував Богословське Наукове Товариство, яке видавало свій журнал “Богослов’я” та “Праці Богословського Наукового Товариства”. У той час головою цього товариства був о. д-р Йосиф Сліпий [2, 15]. Започаткування Богословського Наукового Товариства і Богословської Академії засвідчували, що рівень освіти українського духовенства невпинно зростатиме. Ці важливі навчальні заклади митрополит Андрей щедро фінансував не лише грошми, а й обдаровував книжками. Усі науковці, які хотіли працювати у богословській царині, мали нагоду користуватися бібліотечними фондами Студіону у Львівській Студитській Лаврі, книгозбірнею та архівом митрополита, бібліотекою й архівом Василянських монастирів, а також матеріалами львівських бібліотек [4, 34].

У 1902 році у Палаті Панів митрополит Андрей Шептицький кілька разів акцентував увагу присутніх на заснуванні університету у Львові:

“Хоч питання створення самостійного університету у Львові є вже від років предметом переговорів і найбільш наполегливих бажань та намагань руської нації, в цій справі все таки до тепер не підпринято нічого позитивного. А проте ця справа, високі панове, є з багатьох причин важливішою, як це могло б видаватись в першому моменті. Що заснування руського університету у Львові є потрібне, вважаю доказаним і більше як доказаним, незаперечним” [5, 510].

Митрополит Андрей твердив: український народ, його національний і культурний розвиток постійно потребує все більшої кількості священиків, учителів середніх шкіл, суддів та інших академічно освічених фахівців. І тому першорядним завданням українських освітян та духовництва має стати заснування університету [5,588]. Владика вважав створення такого

ЗВО у Львові не лише потрібною, а й життєво необхідною подією на шляху розвитку українського народу, тому просив Палату Панів присвятити цій справі особливо пильну увагу. Коли ж було втрачено всі реальні шанси на заснування українського університету у Львові, митрополит купив землю при вулиці Шептицьких, що межувала з площею митрополії, та планував самотужки заснувати там український університет.

Після повернення із заслання у 1917 році Андрей Шептицький фінансував видавництво цілої низки часописів, журналів, книжок на релігійно-християнську тематику для різноманітних верств населення, тому що чудово розумів українське значення друкованого українського слова. Серед видань – література для дітей, а саме: “Наш приятель” і книги бібліотеки “Нашого приятеля”; для молоді – часопис “Поступ” (згодом він став журналом українського католицького студентства) і журнал “Українське Юнацтво”. За сприяння кир Андрея виходили друком тижневики для інтелігенції та народу “Христос наша Сила”, “Мета”, а також літературно-науковий місячник “Дзвони” (до речі, при ньому існувала і спеціальна бібліотека “Дзвонів”, яка випустила понад тридцять томів наукових творів). Для видання книг та іншої літератури митрополит купив окрему друкарню “Бібльос”. Митрополит також фінансував молодіжну організацію “Орли”, яка видавала журнал для молоді “Українське юнацтво”.

Вимагаючи від усіх самовідданої, жертвенної праці, великий Пастир розумів також важливе значення здорового відпочинку серед чудової природи у рідному докiллі, серед вихователів, котрі посилюють релігійно-патріотичне виховання молоді на дозвіллі. Тож він зобов’язує товариство “Просвіта”, передаючи йому маєток у Миловані над Дністром, приймати бідних дітей на літній відпочинок. Зазвичай їздили туди зі своїми вчителями двома заїздами по п’ятдесят школярів. Хворих учнів посилали до Підлютого в Карпатах, а дошкільнят – до Унева, до монастиря сестер василян, або до Ворохти в Карпатах. Займалося відпочинком та оздоровленням дітей Українське товариство вакаційних осель [7, 48].

Особливу увагу митрополит Андрей звертав на дітей, батьки яких були найбільшньою верствою населення. Ці школярі погано харчувалися і часто хворіли; у міських школах та на вулиці вони, не чувши української мови, масово ополячувалися. А їхні батьки, постійно тяжко працюючи, не мали ані часу, ані сили займатися вихованням своїх дітей. Саме для таких хлопців і дівчат митрополит заснував спочатку у Милованю коло Товмача так звану “Вакаційну Оселю” для сотень дітей, а пізніше – велике Літнице, тобто місце, де можна влітку відпочити, у митрополичих лісах (Підлюте у Карпатах). Там одразу можна було розмістити кілька тисяч дітей віком від чотирьох до чотирнадцяти років. Із цією метою було побудовано просторі будинки. Міська хвороблива дітвора групами приїжджала туди на кілька тижнів подихати чистим гірським повітрям, погуляти, піти у гори, вживати здорову їжу. Учителі та настоятелі у цих літніх таборах вчили школярів молитви, української пісні, історії та взагалі любові до своєї Церкви, народу і мови, а також християнської поведінки, умінь розрізняти добро і зло, заповідей Божих тощо. І все це утримував своїм коштом їх добрий батько – митрополит Андрей [3, 41].

Окрім цього, митрополит Шептицький був ще великим благодійником “Пласту”. Частину своїх маєтків у Карпатах він подарував на пластові табори: гору Сокіл – на юнацький табір, якому подарував дерево на будівництво колиб, а площу коло своєї літньої резиденції в Підлютому – на табір Остодір, названий його іменем. Часто митрополит любив перебувати серед пластунів, спілкувався з ними, вислуховував їх проблеми. Коли польська влада заборонила “Пласт”, кир Андрей ініціював Католицьку Асоціацію Української Молоді “Орли”, що продовжувала працю з молоддю наближеними до пластових методами та проводила літні табори у Крилосі коло Галича, на Соколі, у Страдчі коло Янова й у Михайлівцях коло Рогатина. Табір Остодір продовжував свою діяльність під опікою Українського товариства вакаційних осель [6, 83]. Тож не дивно, що часто бачимо митрополита на фотографіях серед пластунів, “соколів” і дітвори загалом.

У 1933 році у Львові з ініціативи митрополита Андрея Шептицького відбувся багатотисячний здиґ “Українська Молодь Христові”. Подібної маніфестації у Львові не пам’ятали починаючи з 1914 року [2, 59]. Програма цього здиґу молоді охоплювала польову Службу Божу на площі Сокола-Батька з присягою на вірність Христові та похід на Святоюрську гору. На площі св. Юра, на окремій трибуні, сидів великий Пастир Церкви та уділяв архиєрейське благословення усім учасникам походу [6, 94].

Підсумовуючи багатогранну діяльність Слуги Божого митрополита Андрея Шептицького, необхідно визнати, що велику частину її займала праця над вихованням майбутнього українського народу – нашої молоді. Особливу увагу він спеціально присвячував найбільш покривдженим – сиротам і злиденним. Кир Андрей прагнув до поступу свого народу не лише шляхом виховання провідної його верстви, а й через поширення фахової, ремісничої, сільськогосподарської та технічної освіти серед усієї молоді. Релігійно-патріотичне виховання митрополит заохочував посилювати під час літнього відпочинку в таборах молоді серед чудової природи, забезпечуючи головно найбідніших. Дбав невтомно, аби відповідні християнські журнали та книжки також забезпечували духовний ріст молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ващенко Г. Виховний ідеал: підручник для педагогів, виховників, молоді і батьків: Т.1 / Г. Ващенко. – Полтава: “Полтавський вісник”, 1994. – 191 с.
2. Зеньковский В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. – Москва: Изд-во Свято-Владимир. братства, 1993. – 224 с.
3. Лаба В. Митрополит Андрей Шептицкий. Його життя і заслуги. – Люблін: Свічадо, 1990. – 62 с.
4. Ленчик В. Визначні постаті Української Церкви: Митрополит Андрей Шептицкий і Патріарх Йосиф Сліпий. – Львів: Свічадо, 2010. – 608 с.
5. Митрополит Андрей Шептицкий: життя і діяльність: Документи і матеріали 1899-1944. Церква і суспільне питання/ За ред. А. Кравчук. – Львів: Місіонер. – 1999. – 571 с.
6. Синиця П. У 50-ліття великого Здиґу Молоді // Церковний Календар-Альманах. – Чикаго, 1983. – С.776–782
7. Цегельський Л. Митрополит Андрей Шептицкий. – Львів: Місіонар, 1995. – 77 с.
8. Шептицкий А. Пастырські Послання 1899-1914 рр., т. 1. – Львів: Видавництво “АРТОС”, 2007. – 1014 с.
9. Ярмусь С. До проблеми християнського виховання молоді / Виховання молодого покоління на принципах християнської моралі в процесі духовного відродження України [Текст]: зб. наук. пр. : матеріали III Міжнарод. наук.-практ. конф., [м. Острог, 16-18 травня 1997 р.] / Нац. акад. наук України, Острозька Акад. Нац. ун-ту “Києво-Могилянська акад”. – Острог: Острозька академія, 1998. – С. 227–244.

REFERENCES

1. Vashchenko, H. (1994). *Vykhovnyi ideal: pidruchnyk dlia pedahohiv, vykhovnykiv, molodi i batkiv* [Educational ideal: textbook for educators, pupils, youth and parents]. Poltava: “Poltavskyi visnyk”, 191 p. [in Ukrainian].
2. Zenkovskiy, V. (1993). *Problemy vospitaniya v svete khristianskoy antropologii* [Problems of education in the light of Christian anthropology]. Moskva: Svyato-Vladimir. Bratstvo Publ., 224 p. [in Russian].
3. Laba, V. (1990). *Mytropolyt Andrei Sheptytskyi. Yoho zhyttia i zasluhy* [Metropolitan Andrei Sheptytskyi. His life and merits]. Liublin: Svichado Publ., 62 p. [in Ukrainian].
4. Lentsyk, V. (2010). *Vyznachni postati Ukrainskoi Tserkvy: Mytropolyt Andrei Sheptytskyi i Patriarkh Yosyf Slipyi* [Outstanding figures of Ukrainian church: Metropolitan Andrei Sheptytskyi and Patriarch Joseph Slipyi]. Lviv: Svichado Publ., 608 p. [in Ukrainian].

5. *Mytropolyt Andrei Sheptytskyi: zhyttia i diialnist: Dokumenty i materialy 1899-1944. Tserkva i suspilne pytannia* (1999). [Metropolitan Andrey Sheptytskyi: life and activity: Documents and materials 1899-1944]. (Ed.). A. Kravchuk. Lviv: Misioner Publ., 571 p. [in Ukrainian].
6. Synytsia, P. (1983). *U 50-littia velykoho Zdvyhu Molodi* [Fifty years of great Youth Meeting]. *Tserkovnyi Kalendar-Almanakh*. Chykhov Publ., pp. 776–782. [in Ukrainian].
7. Tsehelskyi, L. (1995). *Mytropolyt Andrei Sheptytskyi* [Metropolitan Andrey Sheptytskyi]. Lviv: Misionar Publ., 77 p. [in Ukrainian].
8. Sheptytskyi, A. (2007). *Pastyrski Poslannia 1899-1914 rr.* [Pastoral epistles 1899-1914]. Vol. 1. Lviv: "ARTOS" Publ., 1014 p. [in Ukrainian].
9. Yarmus, S. (1998). *Do problemy khrystyianskoho vykhovannia molodi* [Problem of Christian education of youth]. *Vykhovannia molodoho pokolinnia na pryntsypakh khrystyianskoi morali v protsesi dukhovnoho vidrodzhennia Ukrainy: zb. nauk. pr.: materialy III Mizhnarod. nauk.-prakt. konf., (m. Ostroh, 16-18 travnia 1997 r.).* – The upbringing of the younger generation on the principles of Christian morality in the process of spiritual revival of Ukraine. A collection of scientific works.: the materials of the 3rd International Science-Practice Conference. (Ostroh, May 16-18, 1997). National Academy of Sciences of Ukraine, Ostroh Academy. National University "Kyiv-Mohyla Academy" (pp.227– 244). Ostroh: Ostrozka akademiia Publ.[in Ukrainian].

УДК 741.02:75.071.1(092)

Михайло Сидор, кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
Володимир Жишкович, кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО МИТЦЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО РИСУНКА

Подається загальний аналіз сучасних реформ у царині мистецької освіти, її векторності, моделі, змісту, окреслюються засади актуалізації та ступінь значимості рисунка як важливої компоненти формування фахової компетентності майбутнього художника, визначаються й обґрунтовуються ключові позиції та формат безпосередньої дієвості художнього рисунка, принципів і механізмів освоєння його як на теоретичному, так і практичному рівні. Доводиться, що успішність досягнень в оволодінні художнім рисунком визначається максимальним інтегруванням набутої бази рисунку як такого у власну художньо-творчу діяльність, формуванням на цій основі високого мистецького потенціалу, синтезом у ньому усіх можливих різновидів художньо-творчого прояву.

Ключові слова: *освіта, мистецтво, компетентність, художній рисунок, пізнання, оволодіння, творчість.*

Літ.12.

Mykhailo Sydor, Candidate of Art, Associate Professor
of Cultural studies and Art education
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University
Volodymyr Zhyshkovych, Candidate of Art, Associate Professor
of Cultural studies and Art education
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

FORMATION OF THE PROFESSIONAL COMPETENCE OF THE FUTURE ARTIST THROUGH THE PRISM OF ARTISTIC DRAWING

The article deals with a general analysis of reformation of modern art education, its course, models, content outlines the principles of updating and the degree of importance of drawing as an important component of the formation of professional competence of the future artist, defined and justified a key position and format the immediate effectiveness of artistic drawing, principles and mechanisms of development of its both at the theoretical and practical levels. Disclosure of this is permeated by the characterization of the drawing as one of the basic components and fundamental educational components of the modern training of the first (Bachelor) and second (Master) higher education levels of the field of knowledge 02 "Culture and Art" of specialty 023 "Fine art, decorative art, restoration". In the specified context, the emphasis is placed primarily on adhering to the actual principles of constructing an educational process, forming an aesthetic-creative microclimate on the classes itself and actually implementing creative tasks through the format of direct imaging activities. In addition, bachelors and masters in the classroom drawing must necessarily be implemented through art and philosophical awareness of the educational and professional issues, curriculum learning objectives, general trends and culture-art processes, flashy results and high artistic achievements in various fields of plastic arts.

The illuminated materials also show that the success of achievements in mastering the artistic pattern is determined by the maximum integration of the acquired drawing base as such in its own artistic and creative activity, the formation on this basis of high artistic potential, the synthesis of all possible varieties of artistic and creative manifestation in it. In this regard, a special place is given to the ability to create an artistic image, to transmit in it both objective and sensual, emotional, associative. The disclosure of the indicated issues was carried out through the vision of the drawing and as a type of figurative art, the sphere of artistic and creative manifestation of man, and as the actual science, which teaches to think in form, line, tone, volume, to understand the constructive and plastic basis of the depicted, and hence to express it for all this purpose demonstration of his individual artistic-figurative vision of the world, his creative, extraordinary and certainly interesting view to the audience.

Key words: education, art, competence, artistic drawing, cognition, mastery, creativity.

Постановка проблеми. Взявши курс на багатопланове реформування, сучасна мистецька освіта почала набувати якісно нових змістових характеристик. Паралельно до її сутнісного декларування у різних сферах здобуття освіти як такої чи безпосередньо у відповідних професійних напрямках навчання актуалізувалася ціла низка важливих освітянських проблем. Провідними серед таких є модернізація художньої освіти у сфері подальшої розробки її методологічних засад, створення нової моделі цілісного художньо-освітнього простору, пошуку інноваційних технологій формування художньої культури особистості.

Щораз частіше розставляються акценти на доцільності повноцінної реалізації розвивальної художньої освіти. Потребують упорядкування і такі принципи мистецької дидактики, як небуденність, нетривіальність, спільність пріоритетів творчого розвитку, поліфонізм діяльних засобів втілення творчих пошуків та рішень, які в цілому спрямовують творчі заняття здобувачів мистецької освіти на дослідницький пошук яскравих життєвих подій, створюючи в такий спосіб емоційний мотив для інтенсивної рефлексії кожним здобувачем освіти власних творчих можливостей. Канва означеного неодмінно пронизується потребою набуття відповідної професійної грамоти, умінь і навичок правильно й творчо виконувати зображуване, без чого немислиме ні якісне вираження задуманого, ні повноцінна фахова його презентація у соціумі. Базовими у набутті художньої грамоти, формуванні вмінь успішно реалізовувати її на практиці є теорія і практика рисунку. Без цієї компоненти пізнання світу образотворчого мистецтва неможливе.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Торкаючись безпосередньо аспектів освоєння рисунку як однієї із ключових ділянок набуття професійної грамоти майбутніми

художниками, скульпторами, дизайнерами, сучасні вітчизняні науковці і теоретики образотворчого мистецтва висувують чимало неординарних підходів і концепцій реконструювання цієї сфери мистецької освіти, доведення її відповідності до сучасних стандартів підготовки фахівців художнього профілю. За останнє десятиліття особливо актуальними й суттєвими у цьому плані постали науково-методичні доробки О. Антонюка, Ю. Дворника, О. Карпенко, В. Кошака, П. Кузенка, В. Луканя, Ю. Макушина, М. Опанащука, Н. Прохорової, В. Сандюка, Л. Сотника, В. Сухенка, І. Туманова, В. Шпортька та ін. У них об'єктивно проаналізовані зміст освітніх процесів на різних рівнях здобування грамоти рисунку, технології оволодіння складовими його фахового практичного вираження. Проте, окрім розглянутих цими авторами станів і шляхів навчання рисунку, які безумовно “по-часточці” заповнюють розв'язки усіх тих проблем, що назріли сьогодні у царині вітчизняної мистецької освіти, процесами реального освітнього життя породжуються щораз нові питання, які також потребують нагального й об'єктивного вирішення. Важливими серед таких виступають аспекти підняття й оволодіння художнім рисунком.

Мета статті – актуалізувати значення рисунку як важливої складової у формуванні фахової компетентності майбутнього художника, окреслити й обґрунтувати аспекти пізнання та оволодіння художнім рисунком як виразною формою професійного поступу рисувальника.

Виклад основного матеріалу. Рисунок – одна з фундаментальних освітніх складових сучасної підготовки фахівців з образотворчого та декоративного мистецтва, галузей їх безпосереднього прояву і втілення. Ця сфера теорії і практики зображувального мистецтва є системою, яка дає змогу створити гармонійну, естетично розвинену особистість, здатну відтворювати власні емоції, емоції та ритм життя суспільства усіма можливими графічними засобами [11, 139]. Зважаючи на означене, процес освоєння рисунку, його технічно-технологічних особливостей є складним освітнім механізмом й, водночас, основною ланкою формування мистецької компетентності. Завдяки цьому набуття знань із теорії рисунку та досконале відточення практичної підготовки є умовою номер один для становлення високопрофесійного художника-педагога.

Розглядаючи суть сказаного через призму підготовки фахівців першого (бакалаврського) і другого (магістерського) рівнів вищої освіти галузі знань 02 “Культура і мистецтво” спеціальності 023 “Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація”, насамперед звертаємося до завдань навчальних дисциплін “Рисунок” та, відповідно, “Теорія і практика рисунку”, змісту і технологій їх успішної реалізації. Контекст такого зумовлює передусім підкреслити, що оволодіння майбутніми бакалаврами і магістрами програмовими базами означених курсів, відповідними теоретичними матеріалами та практичними аспектами зображувальної діяльності має здійснюватися з дотриманням актуальних принципів побудови освітнього процесу, формування естетично-творчого мікроклімату на самих заняттях та власне творчої реалізації навчальних завдань через формат зображувальної діяльності. Окрім того, підготовка бакалаврів і магістрів на заняттях з рисунку має неодмінно реалізовуватися через мистецтвознавче, а відтак і філософське усвідомлення ними освітньо-професійних проблем, навчальних задач, тенденцій мистецьких і культуротворчих процесів, результатів художньої творчості в галузі пластичних мистецтв тощо.

В історичному контексті мистецтвотворчих процесів рисунок постає одним із найдавніших видів образотворчого мистецтва, маючи виняткове значення у пізнанні навколишньої дійсності. Це основа образності всіх видів образотворчих мистецтв.

У сучасних наукових працях, довідкових матеріалах термін “рисунок” отримав чітке й вичерпне трактування. Теоретики образотворчого мистецтва розглядають його як структурну основу зорового сприйняття форми. Така основа за змістом близька до понять “абрис”, “контур”, проте порівняно з ними значно ширша й всеохопна, тому й виступає базисом, первинним контекстом будь-якого зображення [10, 55].

Загалом терміном “рисунок” прийнято означувати найдревніший спосіб графічної передачі образу. Слово “рисунок” співзвучне зі словами “рису”, “риска”. Однак, часто можна почути, що термін “рисунок” – це русизм, калька з російської. Насправді, це не так. На відміну від малюнків, що створені живописно, рисунок насамперед асоціюється зі штриховим зображенням [7, 101]. Ця норма відображена у словнику О. Ізюмова, виданому ще у 1926 році, де, зокрема, зазначено: “...кресляр креслить, а художник пише – рисувальник рисує, а маляр малює, ...креслити олівцем – рисувати олівцем” [3, 509].

Рисунок є самостійним видом та формою художньо-творчої діяльності. Він може виконуватися з натури, з пам’яті, за уявою, у формі швидкого начерку, замальовки або тривалого студіювання. На відміну від живопису, рисунок виконується переважно твердим художнім матеріалом (олівцем, вуглиною, сангвіном, соусом тощо), зазвичай, засобом штриха та лінії, з допоміжною роллю кольору. В окремих випадках, наприкладу техніці акварелі та пастелі, рисунок наближається до малярства і може різнитися від нього лише загальним характером виконання. В ньому можуть бути застосовані різноманітні способи (об’ємний, площинний), засоби (лінія, штрих, пляма), прийоми та матеріали.

У сучасних положеннях теорії рисунку ствердно доведено, що сам рисунок, як продукт графічного мистецтва, плід зображувальної діяльності, виникає в результаті творчого процесу, який завершується перетворенням задуму в художній текст. Останній є системою певних образних знаків, що кодують художню інформацію, візуалізуючи її перед реципієнтом [2, 39].

Кожна така система зумовлює вироблення (диференціювання) окремих напрямів безпосереднього застосування рисунків, адже та чи та застосована група графічних кодів унаочнює зображене на свою манеру, свій стиль та загалом структурний лад. Завдяки цьому прийнято розрізняти такі види рисунка, як: художній, науково-пізнавальний, технічний.

У контексті зазначеного художній рисунок постає особливим. Він не лише є основою образотворчого мистецтва, мета якого – образний і емоційний показ об’єктів та явищ дійсності. У ньому митець має змогу передавати своє особливе ставлення до зображуваного, підкреслювати в ньому основне, характерне, зберігаючи живе сприйняття натури та виражаючи на творчий лад її індивідуальний контекст [9, 12].

За характером виконання та засобами вираження образності художні рисунки прийнято поділяти на лінійні і тонові (тональні).

Лінійний рисунок завжди більш емоційний та художній, якщо він виконаний “живою” просторовою лінією різної товщини, насиченості та довжини. Вдалий добір ліній завжди краще виявляє характер натури, розкриває її особливі ознаки з позиції динаміки, пластики, граціозності. До того ж лінією можна передавати не тільки зовнішні обриси предметів, а й їхній об’єм, положення у просторі. Щоб показати об’ємність та простір зображуваного на площині паперу, лінії на передньому плані передають більш чітко за тоном, ніж на задньому плані. Слід пам’ятати, що контурна лінія однакової товщини часто надає зображенню сухості, маловиразності, рисунок тоді більше нагадує креслення [9, 20] й перестає бути «художньою оповіддю» про зображуване. Із зазначеного видно, що вибір видів ліній для виконання лінійних рисунків завжди і насамперед залежить від призначення утворюваного зображення, а манера оперування ними вже у самому процесі малювання наповнює тою чи тою мірою відтворюване життям [2, 39].

Тоновий (тональний) рисунок має чимало спільного з лінійним рисунком. Його також виконують просторовими лініями. Однак, основним засобом вираження тут постає світлотінь, яка допомагає достатньо правдоподібно показати пластичну форму предмета, його рельєф, об’ємність, а відтак і положення у просторі, розташування у просторових планах [4, 16].

Усі означені вище критерії та загалом категорії образотворчої матеріалізації у царині рисунку прийнято розглядати за допомогою методу структурно-семіотичного аналізу, що отримав визнання в науковому світі ще у 40-х роках минулого століття [12, 67].

Становлення рисунку саме як форми зображення навколишнього світу відбувалося упродовж тисячоліть. У такому контексті рисунок почав служити людству з основною мотивацією – фіксувати зримо те, що вражає, заворює, милує око, постає ціллю і засобом життя, єднання з природою, її благами, виживання в її суворих умовах тощо. Плинність відповідних процесів була різною: іноді динамічною, сповненою актуальністю і прогресивністю мови рисунка; іноді посередньою і навіть тяглою, зі зведеними нанівець потребами виражати у такий спосіб ставлення до світу, оспівувати красу природи та творіння людства, аналізувати суспільні устрої, людські взаємини, демонструвати характери і норми провадження життя.

Разом з тим, рисунок – не тільки мистецтво, галузь художнього прояву людини, а й, певною мірою, наука, яка вчить мислити формою, розуміти конструктивну та пластичну основу зображуваних об'єктів. У такій іпостасі він об'єднав навколо себе різні види образотворчої діяльності, став для них середовищем формування відповідних знань, умінь і навичок [4, 12] та власне осередком грамоти у творчих поступках, у механізмах творення художніх образів.

У цьому плані важливо підкреслити, що кожен художній твір – це світ образів, що символізують, презентують, декларують багатство виявлень ідеальної життєвості у формах досконалості. У цьому контексті художній образ виступає не лише особливою формою художньо-естетичного освоєння світу, за якої зберігається чи моделюється його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність. Художній образ постає і як форма мислення у мистецтві. Окрім того, він завжди є основою будь-якого виду мистецтва, й передусім образотворчого, а сам спосіб творення художнього образу – головним критерієм приналежності продукованого до певного виду мистецької творчості [5, 63].

Отож, художній образ у зображувальному мистецтві – це відображення всезагально цінного у змісті досвіду через особливе, індивідуальне, типове, характерне, тобто через індивідуалізований образ життєвості, в якому водночас відбито всезагальне. В особливостях художньо-образної мови розкривається специфіка відношення мистецтва до дійсності: невідчуженість від свого предмета. Саме тому воно є незамінним джерелом формування цілісності й повноти духовного досвіду в єдності логічного і чуттєвого. Якісна визначеність відношення, що розгортається у творі як рівень доцільності його внутрішньої життєвості, визначає ступінь його переконливості як художнього цілого. Тому твором мистецтва є не будь-яке формування, а саме такий його спосіб та такі засоби, завдяки яким образ говорить “сам від себе”, вводить суб'єкт сприймання у свій світ, переконує у власній доцільній життєвості та спонукає до співпереживання і хвилювання. Інакше кажучи – це неодмінно результат творчості [8, 60].

Науковцями доведено, що мистецький рівень будь-якого твору, у тому числі й рисунку, пропорційно пов'язаний із потенціалом викладу в ньому художньої образності. Еквівалент сили художньої образності визначається тим, що ідея твору постає не випадковою умоглядною сутністю, а набуває життєвої повноти та переконливості у чуттєво сприйманих художніх образах. Саме тому художньо-образна мова графічного, живописного, скульптурного мистецтва відображає такий рівень естетичного відношення до світу, який розгортає буття у внутрішньо доцільні вияви. Оформляючись ідеєю, вона повертає світу його буття, але тепер уже не як певну невизначеність, а як його довершеність, конкретику у всіх аспектах і контекстах.

Розглядаючи суть художнього образу через призму рисунку, маємо передусім розуміти, що це форма віддзеркалення дійсності, яка створюється засобами рисунку за допомогою відповідних їм технік у процесі художньо-творчої діяльності. Процес формування графічного художнього образу співпадає з напрямом розвитку процесу пізнання: від почуттєво-конкретного переживання, абстрагування, сприйняття через узагальнення до розуміння суті зображуваного явища, його природного начала.

Своєрідністю графічного художнього образу є його тісний зв'язок з образним мисленням як особливим почуттєво-емоційним, асоціативним, що дає змогу розглядати його

через конкретні психологічні характеристики. Зображаючи людей, предмети, явища природи, графічне просто робить їх об'єктом свого пізнання. У цьому контексті темою вивчення є вся навколишня дійсність, увесь матеріальний світ.

Необхідність пізнання зовнішніх явищ через мову рисунку зумовлена завданнями відповідної художньої практики. Її оскільки ціннісна значимість предметів чи об'єктів рисування не вичерпується їх утилітарно-практичною цінністю, вони стають значущими власне як джерела художньо-образного пізнання довкілля, естетичного сприйняття і формування творчого начала.

Пізнання і освоєння засобів “рисункового” вираження сприйнятого чи задуманого відбувається у взаємодії з вдосконаленням мисленого образу [12, 50]. Таке є не що інше, як процес поступового наближення рисувальника до графічного розкриття суті того, що зображується лініями, крапками, пламами [6, 64]. Водночас, образ того чи того предмету, вибраний для зображення, виникає в свідомості не одразу. За твердженням М. Бірюкова, він формується у результаті складної аналітико-синтетичної роботи мозку. У процесі поступового формування образу спочатку виявляються найбільш істотні ознаки зображуваного об'єкта і трохи пізніше – окремі деталі, які виявляються з різним ступенем інтенсивності та ясності [1, 96].

Важливим є й розуміння того, що логіка формування графічного образу диктується логікою спостереження, порівняння, узагальнення сприйнятої інформації про натуру на засадах графічних інтерпретаторів. У цьому плані базовим виступає те, як і наскільки художник (студент) володіє відповідними знаннями, вміння оперує техніками рисунку, загалом навичками графічної діяльності. Безпосереднє значення має ступінь володіння рисувальником мовою графічного мистецтва. У цьому плані, як уже зазначалося вище, базу знань формує теорія графічної виразності зображуваного.

Як бачимо, художні образи у рисунках формуються на основі взаємодії різних зображувальних засобів. Які провідні серед них, а які другорядні – визначити складно і не завжди є потреба у такому порівнянні. Адже усе те розмаїття графічної презентації сприйнятого із навколишнього світу чи відтвореного, придуманого уявою та фантазією й зумовлює безліч поєднань усіляких нюансів розмаїтої графічної промовистості.

Висновки. Як художньо-естетичний, так і загалом творчий розвиток особистості майбутнього художника, скульптора, дизайнера, мистця-прикладника, педагога відповідних мистецьких сфер тісно пов'язаний з прив'язкою набутих художніх знань, умінь і навичок до потреб реального життєвого середовища. Успішність досягнень у цьому плані безпосередньо визначається й максимальним інтегруванням набутої бази рисунку у власну художньо-творчу роботу, формуванням на основі відповідної графічної діяльності продуктивної мистецької творчості, синтезом у ній усіх можливих різновидів творчого прояву.

Професійно виконаний рисунок, як особлива якісна форма графічного відтворення зображуваного, має поставати для майбутнього, а відтак уже сформованого мистця характерним індивідуальним художньо-образним трактуванням існуючої матерії, художнім втіленням її змісту і станів у певних мистецьких формах. Однак, щоб у свідомості рисувальника сформувався образ саме для втілення засобами художнього рисунку, недостатньо дії лише об'єкта (натури) на органи його чуття. У цьому плані необхідна наявність цілеспрямованої діяльності з боку самого суб'єкта творчого процесу, безпосереднє усвідомлення й розуміння ним самим усього того, що породжується чи зумовлюється його діяльністю.

У цьому плані будь-яке пізнання має починатися зі сприйняття предметів або їх сукупності, які представляють певні явища чи процеси. Далі має здійснюватися пізнання суті наступної ланки: виділення структури предмета, визначення та аналіз критеріїв єднання й цілісності звучання між складовими його елементами, деталями, частинами, усвідомлення його безпосереднього зв'язку з іншими явищами та процесами. І від того, що рисувальник виділить у зображуваному предметі як основне, ключове, залежить і сама можливість якнайповніших його художнього пізнання та творчого поступу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бірюков М. Ю. Графічний художній образ як процес пізнання навколишньої дійсності / М. Ю. Бірюков // Вісник ХДАДМ. – 2011. – № 5. – С. 95–97.
2. Демченко І. Творчий розвиток учнів початкової школи засобами образотворчого мистецтва / І. Демченко, М. Пічкур, Т. Близнюк. – Київ : Оміда, 2009. – 218 с.
3. Ізюмов О. Російсько-український словник / О. Ізюмов. – Київ : Книгоспілка, 1926. – 656 с.
4. Кириченко М. А. Основи образотворчої грамоти / М. А. Кириченко, І. М. Кириченко. – Київ : Вища школа, 2002. – 190 с.
5. Лосев А. Ф. Філософія. Мифологія. Культура / А. Ф. Лосев. – Москва : Политиздат, 1991. – 525 с.
6. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво : словник-довідник / А. М. Пасічний. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. – 216 с.
7. Прохорова Н. А. Академічний рисунок як фундамент творчої грамотності для формування творчої особистості / Н. А. Прохорова // АРТ-ПРОСТІР : науковий журнал. – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. – Вип. 2. – С. 99–102.
8. Сидор М. Б. Основи грамоти з образотворчого мистецтва. Словник термінів / М. Б. Сидор, М. Й. Федів, Ж. В. Ясеницька. – Дрогобич : РВВ ДДПУ імені Івана Франка, 2006. – 78 с.
9. Сидор М. Б. Рисунок : Частина 1 / М. Б. Сидор. – Дрогобич : РВВ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. – 132 с.
10. Словник художника [Електронний ресурс] // Освітній сайт для сучасних педагогів. – 2008. – 116 с. – Режим доступу : <http://shcool24.at.ua/load/0-0-0-166-20>
11. Сотник Л. І. Історія методів викладання рисунка / Л. І. Сотник // Вісник ХДАДМ. – 2015. – № 7. – С. 138–142.
12. Туманов І. М. Рисунок. Живопис. Скульптура : Теоретико-методологічні основи комплексного навчання / І. М. Туманов. – Львів : Аверс, 2010. – 496 с.

REFERENCES

1. Biryukov, M. Yu. (2011). Grafichnyj xudozhnij obraz yak proces piznannya navkolyshnoyi dijsnosti [Graphic artistic image as a process of knowledge of the surrounding reality]. Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, No. 5, pp. 95–97. [in Ukrainian].
2. Demchenko, I., Pichkur, M. & Blyznyuk, T. (2009). Tvorchyj rozvytok uchniv pochatkovoyi shkoly zasobamy obrazotvorchogo mystecztva [Creative development of elementary school students through fine arts]. Kyiv : Omid, 218 h. [in Ukrainian].
3. Izyumov, O. (1926). Rosijsko-ukrayinstkyj slovnyk [Russian-Ukrainian dictionary]. Kyiv : Knygospilka, 656 p. [in Ukrainian].
4. Kyrychenko, M. A. & Kyrychenko, I. M. (2002). Osnovy obrazotvorchoyi gramoty [Fundamentals of Fine Arts]. Kyiv : Vyshha shkola, 190 p. [in Ukrainian].
5. Losev, A. F. (1991). Filosofiya. Mifologiya. Kultura [Philosophy. Mythology. Culture]. Moskva : Politizdat, 1991. 525 p. [in Russian].
6. Pasichnyj, A. M. (2008). Obrazotvorche mystecztvo : slovnyk-dovidnyk [Fine Arts : dictionary-directory]. Ternopil` : Navchalna knyga – Bogdan, 216 p. [in Ukrainian].
7. Proxorova, N. A. (2016). Akademichnyj rysunok yak fundament tvorchoyi gramotnosti dlya formuvannya tvorchoyi osobystosti [Academic figure as the foundation of creative literacy for the formation of a creative person]. ART-SPACE : Scientific Journal. Kyiv : Kyivs`kyj universytet imeni B. Grinchenka, vol. 2, pp. 99–102. [in Ukrainian].
8. Sydor, M. B., Fediv, M. J. & Yasenycz`ka, Zh. V. (2006). Osnovy gramoty z obrazotvorchogo mystecztva. Slovnyk terminiv [Fundamentals of Fine Arts. Glossary of terms]. Drogobych : RVV DDPU imeni Ivana Franka, 78 p. [in Ukrainian]

9. Sydor, M. B. (2017). Rysunok : Chastyna 1 [Drawing : Part 1]. Drohobych : RVV DDPU imeni Ivana Franka, 132 p. [in Ukrainian].
10. Slovnyk xudozhnyka (2008). [Dictionary of the artist]. Educational site for modern teachers, 116 p. DOI : <http://shcool24.at.ua/load/0-0-0-166-20> [in Ukrainian]
11. Sotnyk, L. I. (2015). Istoriya metodiv vykladannya rysunka [History of teaching methods of drawing]. Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, No. 7, pp. 138–142. [in Ukrainian].
12. Tumanov, I. M. (2010). Rysunok. Zhyvopys. Skul`ptura : Teoretyko-metodologichni osnovy kompleksnogo navchannya [Drawing. Painting. Sculpture : Theoretical and Methodological Foundations of Integrated Learning]. L`viv : Avers, 496 p. [in Ukrainian].

УДК 7.03(477)

Жанна Ясеницька, старший викладач кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
Галина Савчин, старший викладач кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ОСНОВИ ДИЗАЙНУ В ЗМІСТІ ПІДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

У статті окреслено проблему становлення та розвитку дизайн-освіти в Україні, розкрито значення дизайну в сучасному культурологічному просторі та освітньому процесі, висвітлено роль, місце та актуальність впровадження основ дизайну в змісті підготовки майбутніх художників-педагогів, акцентовано значимість професійного становлення художника-педагога з метою реалізації основ дизайнерської освіти у процесі безперервного навчання. Впровадження дизайну як напрямку підготовки майбутніх художників-педагогів у вищих навчальних закладах потребує теоретичного осмислення і практичної реалізації, адже дизайн як засіб формування проектної художньо-естетичної культури, національної самосвідомості майбутніх фахівців має стати складовою їхньої професійної підготовки.

Ключові слова: вища освіта; мистецька освіта; дизайн-освіта; художник-педагог; художня культура; духовна культура; дизайн.

Літ.9.

Zhanna Yasenitska, Senior Lecturer Department of Culturology and Art Education
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
Galina Savchin, Senior Lecturer Department of Culturology and Art Education
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

BASIS OF DESIGN IN CONTENT OF PREPARATION ARTIST OF PEDAGOGUE

The article outlines the problem of the formation and development of design education in Ukraine, reveals the importance of design in the contemporary cultural space, highlights the role, place and relevance of the implementation of the foundations of design in the content of the training of future artists-teachers, emphasizes the importance of training the artist-teacher in order to implement the foundations of design education in the process of continuous learning. The design is considered as a specific type of aesthetic activity associated with cultural, socio-cultural and personal transformations. The regularities of the process of structural changes in the system of education in the modern Ukrainian society, the theoretical and methodological and conceptual foundations of the use of the system of design education at different levels of the educational process are revealed.

The article covers the actual design problems as one of the types of creative artistic and design activities, which is based on the cultural and artistic principles of fine arts and decorative

arts and the latest design technologies, has unlimited educational and creative development opportunities. Artistic and pedagogical education provides the opportunity to prepare specialists in the direction of modern design, synthesis of educational artistic and pedagogical disciplines directed at realization of contemporary cultural and artistic demands of society. In contemporary art there is a large number of specialties of design, united by its three main branches – industrial design, graphic design, environment design, as well as specialized areas: interior design, industrial design, decorative design, ethnodizayn. Design education is a time consuming process and this trend will continue in the 21st century. The introduction of design as a direction for the training of future artist-educators in higher education institutions requires theoretical reflection and practical implementation, since design as a means of forming a design art-aesthetic culture, national consciousness of future specialists should become an integral part of their professional training.

Keywords: higher education; artistic education; design education; художник-педагог; художня культура; духовна культура; дизайн.

Постановка проблеми. Художник-дизайнер працює для величезного кола споживачів, репрезентує та практично втілює власні мистецькі проекти у різні сфери життя: побут, відпочинок, промисловість тощо. Звідси виникає потреба формування у “споживача” естетичних цінностей дизайнерської роботи, адже митець творить для глядача. Отже, постає актуальна потреба підготовки художників-педагогів, котрі володіють основами дизайну. Змістом їх подальшої професійної сфери діяльності, пріоритетним напрямом виступає навчання та виховання молоді, котра буде цінувати і використовувати дизайнерський арсенал у різних сферах сучасного життя.

Мистецтво дизайну, як домінуючий напрям формування естетичного, мистецького, полікультурного світогляду юної особистості – одна з найважливіших сфер сучасної художньої культури. Дизайн, у всіх своїх багатогалузевих проявах – це специфічна форма художнього відображення й пізнання світу. Мистецтво дизайну поєднує споживачькі та естетичні якості предметів і об’єктів, призначених для безпосереднього використання людиною, з їх оптимальною структурою, технологією виготовлення, активно впливають на вирішення таких проблем як функціонування виробництва й споживання, комфортне існування людей у предметному середовищі, відображає матеріальну й духовну діяльність людини, політичні, економічні, соціальні та науково-технічні умови цієї діяльності [2, 80].

Дизайн сьогодні – це невід’ємна частина розвитку суспільства ХХІ століття, а також одна з найважливіших сфер сучасної художньої культури, яка, безперечно, є необхідною для забезпечення життєдіяльності людини, відображення її духовних і матеріальних потреб, зокрема, спонукає до створення нових форм, образів та просторів, розвиває та підносить саму суб’єктивність особистості, естетизує та покращує різні сфери людської діяльності [9, 86]. Тож і професійна підготовка майбутніх фахівців з дизайну та художників-педагогів, котрі формують споживчі та естетичні духовно-матеріальні цінності мистецтва та орієнтири в сучасному соціокультурному просторі, повинна охоплювати ряд навчальних дисциплін, котрі формують не тільки дизайнера у певній галузі, а й педагога, котрий сформує мистецьку особистість для “споживання”, використання дизайну у всіх необхідних життєвих та мистецьких потребах сучасної людини.

Мета статті – висвітлення актуальної проблеми розуміння дизайну в аспекті мистецтва, художньої культури та “споживання” дизайнерської “продукції” на сучасному етапі розвитку та євроінтеграції України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження проблеми дизайну у змісті підготовки художника педагога є складовою частиною науково-дослідної теми кафедри культурології та мистецької освіти Дрогобицького ДПУ імені Івана Франка “Українська художня культура 20 – 21 ст. в мистецько-освітньому просторі”. Зокрема, працюючи над темою “Дизайн як складова художньої культури”, вивчено та проаналізовано сучасні напрацювання науковців з порушеної проблеми.

Питання розвитку та становлення дизайн-освіти в останні десятиріччя розглядали мистецтвознавці та науковці різних сфер сучасного культурологічного процесу, зокрема питання історичного і сучасного досвіду освіти дизайнерів в Україні та за кордоном досліджували Є. Антонович, В. Глазичев, І. Голод, Г. Гребенюк, В. Даниленко, Є. Лазарєв, С. Мигаль, В. Радкевич, В. Сидоренко, П. Татіївський, В. Тименко, О. Фурса, О. Хмельовський, А. Чебикін, В. Шимко, М. Яковлев, В. Аронов, О. Боднар, О. Бойчук та інші.

Час показав, що дизайн як художньо-творча і наукова галузь потребує дослідження ролі всіх його видів у сучасному культурному просторі України, яка прагне зайняти свою нішу в світовому культурному просторі[4, 82].

Аналізування інформаційних джерел виявило, що питання підготовки дизайнера як викладача недостатньо напрацьовано та висвітлено у наукових дослідженнях. Окремі аспекти освіти фахівців-дизайнерів у художньо-педагогічному напрямі частково презентовані у низці публікацій вітчизняних учених (Є. Антонович, О. Боднар, М. Близнюк, С. Денисенко, І. Нагаєва, В. Прусак, В. Сидоренко, А. Терешкун, Б. Тимків, А. Шпільчак, О. Фурса, В. Яблонський, А. Шевченко та ін.). Теоретичні основи мистецької, дизайнерської і, зокрема, художньо-педагогічної освіти висвітлені в працях Г. Гребенюка, В. Даниленка, О. Олексюк, О. Отич, В. Прусака, О. Рудницької, В. Тименка та ін.

Однак, питанню наповненості змісту та підвищення якості професійної педагогічної освіти майбутніх художників-педагогів, дизайнерів приділено недостатньо уваги. Ця проблема потребує наукового дослідження і саме важливе – реалізації на практиці в освітній та мистецькій галузях.

Виклад основного матеріалу. Зміст сучасної художньої освіти в Україні одна з найбільш обговорюваних проблем в колі педагогів та мистецтвознавців. З плином часу педагогічна освіта потребує синтезу мистецьких дисциплін, котрі допоможуть готувати викладача, здатного працювати за потребами мистецького середовища, виховувати на навчати молодь у руслі естетико-культурологічних потреб сьогодення.

Розглядаючи доволі складні протиріччя, що виникають у навчальному процесі мистецьких закладів, слід вказати та виокремити специфіку художньо-педагогічної освіти. Важлива сторона практики навчання – це формування сучасного фахівця у сфері образотворчого мистецтва, педагога, котрий здатний виховувати естетично розвинену юну особистість з урахуванням мистецьких потреб у найрізноманітніших сферах діяльності [1, 82].

Художньо-педагогічній освіті в Україні відведений особливий статус. Саме через неї реалізується державна політика, спрямована на формування інтелекту нації, розвиток науки і техніки, збереження і примноження культурної спадщини. Вона є однією з найскладніших та специфічних сфер людської діяльності [6, 79 – 80].

В останні десятиріччя в мистецьку освіту увійшов дизайн. Коло діяльності дизайну набуває усе більшого розмаїття, торкається усіх сфер життя в сучасному соціокультурному просторі. Люди найрізноманітніших професій починають називати себе дизайнерами. Декоратори перетворилися у дизайнерів інтер'єрів, садівники – у ландшафтних дизайнерів. [6, 81]. Ми ведемо мову про індустріальний та графічний дизайн, фітодизайн і фотодизайн, вебдизайн, коучинг (управлінський дизайн) тощо.

Професія дизайнера набуває все більшої популярності й затребуваності. Ця тенденція зростала протягом усього минулого століття, що вимагає аналізу ситуації як з точки зору історії цього виду діяльності новітнього часу, так і з огляду на майбутнє дизайну [3, 61– 64].

Сучасний дизайн – творча діяльність людей різних професій та сфер зайнятості, проте, об'єднаних спільною, навіть глобальною метою – створення гармонійних якостей предметно-просторового середовища життєдіяльності людини та цілісного предметного світу. Дизайнерська художньо-виробнича робота у сукупності всіх її видів та форм пронизує

різні сфери людської діяльності, естетизує їх, спонукає до створення нових форм, образів та просторів, розвиває та підносить саму суб'єктивність особистості.

Так, дизайн на теренах України рік за роком формується, вдосконалюється та виокремлюється в одну з найвпливовіших сучасних мистецьких галузей. За плином часу споживча функція дизайну стрімко зростає, що в свою чергу потребує як кваліфікованого дизайнера, так і естетично сформованого споживача. Саме художньо-педагогічній освіті відведена пріоритетна функція – підготувати, сформувати фахівця, котрий володіє основами сучасної дизайнерської роботи та художника-педагога, котрий буде навчати та формувати культуру та естетику сучасного споживача у процесі безперервного навчання починаючи з дошкільного віку дитини. З огляду на таку проблему, сучасний педагог у сфері художньої образотворчої діяльності, повинен володіти знаннями та вміннями з основ дизайну, специфікою різноманітних напрямів дизайнерської роботи, формувати естетику світосприйняття, орієнтири у мистецькому просторі сьогодення [7].

Таке скерування підготовки художника-педагога вимагає внесення у зміст професійної освіти навчальні дисципліни, що дають можливість сформуватися фахівцю як дизайнеру та оволодіти методикою навчання основ дизайну для майбутньої педагогічної та творчої діяльності. Адже саме педагог повинен виховати та сформувати “споживача” культурних та мистецьких цінностей.

Важливе значення в процесі опанування основами дизайну у всіх його напрямках відведено композиції, технічній естетиці, художньому проектуванню, конструюванню, моделюванню та технології матеріалів. Саме ці навчальні дисципліни формують базу для дизайнерської роботи у всіх її проявах. Доцільно зазначити, що новітні напрями сучасного дизайну вимагають знання та вміння інноваційних технологій зображальної та проектної діяльності. Графічний та комп'ютерний дизайн вимагає професійного володіння мультимедійними засобами. Безперечно, що базовими навчальними дисциплінами залишаються композиція, кольорознавство, рисунок, живопис. Подальше розгалуження дизайнерської роботи за більш вузькими напрямками вимагає професійної обізнаності в інших сферах. До прикладу: етнодизайн опирається на багатовікову історію художньої культури, ремісництво, народне та професійне декоративно-прикладне мистецтво, фольклор, релігію тощо.

Дизайн набуває особливого соціокультурного значення. Сучасний фахівець з дизайну повинен мати широкий світогляд, високий інтелектуальний потенціал і рівень культури, здатність до самовдосконалення, вміння творчо підходити до вирішення проблем та обирати оптимальні варіанти рішень, здатність до аналізу, вміння орієнтуватись в умовах швидко змінюваних дизайн-тенденцій ринкового середовища [8, 112–114].

Порушена проблема вимагає практичної реалізації у навчальному процесі художньо-педагогічних спеціальностей, необхідно внести, долучити у зміст навчально-виховного процесу дисципліни, котрі формують дизайнера-педагога із урахування сучасних інноваційних процесів та вимог естетики середовища [6, 81]. Адже, відмітною рисою часу є затребуваність роботи дизайнера й на вітчизняному ринку праці, проте розвиток дизайн-освіти не розглядається в Україні як необхідна складова загальної багатоступеневої освіти. Існує певна необхідність перегляду концепції освіти загалом, що суттєво розширює і поглиблює розуміння сутності дизайну та вимагає створення державної програми розвитку цієї дисципліни.

Сучасний дизайн доцільно розглядати як цілісну систему мислення і саме тому велика відповідальність відводиться педагогу, котрий повинен сформувати сучасного “споживача” і поціновувача мистецьких творів, гармонійного предметного середовища тощо.

Дизайн потрібно розглядати як складову системи загальної освіти саме через те, що він максимально охоплює функціональні методи пізнання у будь-якій діяльності і є потужним інструментом інтелектуального розвитку. Тому на цьому етапі впровадження дизайн-освіти в Україні доцільно використовувати заняття з образотворчого мистецтва як форму реалізації цієї проблеми. Формування естетичних творчих якостей та вмінь у процесі

художньо-педагогічної освіти має за мету розвиток творчих здібностей та естетичних потреб шляхом набуття практичних умінь у процесі навчальної творчої роботи на заняттях з художніх дисциплін. Важливий напрямок художньо-педагогічної освіти пов'язаний з питаннями виховного характеру і вимагає формування творчих якостей особистості, зокрема, творчого складу мислення [8, 120].

Сучасне суспільство потребує підготовки конкурентоспроможного випускника, готового до роботи в умовах конкуренції на ринку праці в Україні та враховуючи нові зарубіжні тенденції, від якого залежить економічна могутність держави та добробут нації. Необхідна подальша розробка змісту українського дизайну, організаційних форм його реалізації. Важливо продумати й експериментально апробувати методично-процесуальне забезпечення дизайноsvітнього процесу, а також сприятливе предметно-розвивальне середовище у професійних закладах дизайн-освіти та художньо-педагогічного спрямування. Все це ефективні педагогічні умови, які є необхідними й достатніми для формування сучасних українських дизайнерів в освітній сфері.

Висновки. Сучасний процес навчання та виховання, реалії сьогодення потребують професійної підготовки студентів вищих мистецьких та педагогічних навчальних закладів, творчі якості яких необхідно розкривати саме в процесі навчально-виховної діяльності на засадах різногалузевого дизайну.

Активізація дизайнерської освіти є потребою часу і ця тенденція продовжуватиметься у XXI столітті, роблячи свій непосильний внесок у культуру суспільства України. Упровадження дизайну як напрямку підготовки майбутніх художників-педагогів у ВНЗ потребує теоретичного осмислення і практичної реалізації. Дизайн як засіб формування проектної художньо-естетичної культури, національної самосвідомості майбутніх фахівців має стати складовою їхньої професійної підготовки. Саме дизайн у змісті художньо-педагогічної освіти та дизайнерська діяльність, як засіб творчого художнього розвитку майбутніх учителів розширить межі їхньої професійної художньо-естетичної, проектної й мистецької компетентності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Близнюк М. М. Педагогічний дизайн як сучасний дидактичний напрям у підготовці майбутніх художників / М. М. Близнюк // Науковий огляд. – № 4(47). – 2018. – С. 77–89.
2. Денисенко С. М. Педагогічний дизайн у сучасному освітньому процесі / С. М. Денисенко // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2015. – Вип. 3. – С. 79–83.
3. Нагаева И. А. Педагогический дизайн и педагогическое проектирование: проблемы и перспективы / И. А. Нагаева // Информатизация и связь. – 2012. – № 4. – С. 61–64.
4. Прусак В. Ф. Становлення дизайн-освіти в Україні / В. Ф. Прусак // Вісник Львівського університету. Серія педагогічна. – 2002. – Вип. 16.4.1. – С. 80–87.
5. Сидоренко В. Ф. Дизайнерские методы познания [Електронний ресурс] / В. Ф. Сидоренко. – Режим доступу: http://www.rosdesign.com/design_materials/2/diz_metod.htm.
6. Терешкун А. В. До питання дизайн-освіти в Україні: культурологічний аспект / А. В. Терешкун // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 3. – С. 79–81.
7. Фурса О. О. Основні напрями і чинники становлення дизайн-освіти / О. О. Фурса // Науковий вісник НЛТУ України. – 2013. – Вип. 23.18. – С. 392–398.
8. Фурса О. О. Розвиток дизайн-освіти в Україні і зарубіжжі: історико-порівняльний аспект / О. О. Фурса // Порівняльна професійна педагогіка. – 2011. – Вип. 2. – С. 112–124.
9. Шевченко А. І. Методика навчання художнього проектування майбутніх фахівців з дизайну: дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.02 / Шевченко Анна Ігорівна. – Київ, 2017. – 351 с.

REFERENCES

1. Blyzniuk, M. M. (2018). Pedagogichnyi dyzain yak suchasnyi dydaktychnyi napriam u pidhotovtsi maibutnikh khudozhnykiv [Pedagogical design as a modern didactic direction in the preparation of future artists]. *Naukovyi ohliad*, no. 4(47), pp. 77–89. [in Ukrainian].
2. Denysenko, S. M. (2015). Pedagogichnyi dyzain u suchasnomu osvithnomu protsesi [Pedagogical design in the modern educational process]. *Journal of the Zhytomyr Ivan Franko State University*. Vol. 3, pp. 79–83. [in Ukrainian].
3. Nagayeva, I. A. (2012). Pedagogicheskii dizayn i pedagogicheskoye proyektirovaniye: problemy i perspektivy [Pedagogical design and pedagogical design: problems and perspectives]. *Informatizatsiya i svyaz*, no. 4, pp. 61–64. [in Russian].
4. Prusak, V. F. (2002). Stanovlennia dyzain-osvity v Ukraini [Becoming a design education in Ukraine]. *Journal of the University of Lviv. The series is pedagogical*. Vol. 16.4.1, pp. 80–87. [in Ukrainian].
5. Sidorenko, V. F. Dizaynerskie metody poznaniya [Design methods knowledge]. Available at: http://www.rosdesign.com/design_materials/2/diz_metod.htm. [in Russian].
6. Tereshkun, A. V. (2011). Do pytannia dyzain-osvity v Ukraini: kulturolohichnyi aspekt [The issue of design education in Ukraine: the cultural aspect]. *Journal of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture*, no. 3, pp. 79–81. [in Ukrainian].
7. Fursa, O. O. (2013). Osnovni napriamy i chynnyky stanovlennia dyzain-osvity [The main directions and factors of formation of design education]. *Scientific Bulletin of UNFU*. Vol. 23.18, pp. 392–398. [in Ukrainian].
8. Fursa, O. O. (2011). Rozvytok dyzain-osvity v Ukraini i zarubizhzi: istoryko-porivnialnyi aspekt [Development of design education in Ukraine and abroad: historical and comparative aspect]. *Porivnialna profesiina pedahohika*. Vol. 2, pp. 112–124. [in Ukrainian].
9. Shevchenko, A. I. (2017). Metodyka navchannia khudozhnoho proektuvannia maibutnikh fakhivtsiv z dyzainu [Methodology for teaching artistic designing of future design specialists]. *Candidate's thesis*. Kyiv, 351 p. [in Ukrainian].

УДК 37.7

Олександра Кирилова,
аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

Поняття «арт-педагогіка» у контексті науково-термінологічного апарату професійної педагогіки

У статті розглядається визначення та зміст арт-педагогіки у контексті науково-термінологічного апарату професійної педагогіки як складової мистецької освіти. Визначено арт-педагогіку як систему супроводу процесу професійної підготовки майбутніх дизайнерів, результатом якої є створення культурно-мистецького продукту в процесі професійного навчання, що залучає студентів до проектної, науково-творчої діяльності та сприяє формуванню сталих професійних знань, дизайнерських умінь і навичок, забезпечує розвиток психічних, фізіологічних процесів та особистісних рис майбутніх дизайнерів. Доведено, що арт-педагогіка являє собою комплексне, міждисциплінарне поняття, що зумовлює його тлумачення в різних галузях наукових знань. Виокремлено аспекти арт-педагогіки: педагогічний, психологічний, фізіологічний, культурологічний, мистецтвознавчий та подано їх характеристику.

Ключові слова: арт-педагогіка; підготовка фахівців з дизайну; мистецька освіта; науково-творчої діяльності; дизайнерських умінь і навичок.

***The notion "art pedagogy" in the context of the science-based terminological apparatus
of professional pedagogy***

The publication deals with the definition and content of art-pedagogy in the context of the scientific-terminology apparatus of professional pedagogy as a component of artistic education. Art pedagogy is defined as a system of support for the process of professional training of future designers, the result of which is the creation of a cultural and artistic product in the process of professional training, which attracts students to the design, scientific and creative activities and promotes the formation of sustainable professional knowledge, design skills and development, provides development psychological, physiological processes and personality traits of future designers. It is proved that art-pedagogy is a complex, interdisciplinary concept that determines its interpretation in various branches of scientific knowledge. The aspects of art-pedagogy are singled out: pedagogical, psychological, physiological, cultural, art studies and their characteristics are presented. The article reveals the necessity for the application of art-pedagogy in professional design education in the process of project activity on the basis of interdisciplinary ligaments and represent as the synthesis of arts and the combination of educational disciplines: drawing, painting, sculpture, study of art history, architecture, design, calligraphy, photography, music and dance. At the same time, presentations of their own creative, artistic projects, video tapes direct to the art house, visits to virtual museums and international, domestic exhibitions and design salons are important. Innovative technology, the application of art-pedagogy in the professional activities of future designers requires a special study.

Key words: art-pedagogy; training specialists in design; artistic education; scientific and creative activities, design skills and development, interdisciplinary ligaments, synthesis of arts, the combination of educational disciplines.

Постановка проблеми. У новій редакції «Закону про вищу освіту» акцентовано увагу, що «мистецька діяльність є невід'ємною складовою освітньої діяльності закладів вищої освіти, культурологічного та мистецького спрямування і провадиться з метою поглиблення професійних компетентностей, інноваційної діяльності в мистецтві, що сприяє створенню нового культурно-мистецького продукту» [1].

З огляду на окреслене вище, актуальною проблемою в організації дизайн-освіти закладів вищої мистецької освіти є застосування арт-педагогіки, оскільки вона сприяє формуванню професійної компетентності майбутнього дизайнера різних спеціалізацій: дизайн середовища (ландшафту та інтер'єру), графічний дизайн (web-дизайн), промисловий дизайн та створенню інноваційного мистецького продукту.

Аналіз основних досліджень та публікацій. У працях В. Анісімова, А. Байєре, О. Булатової, В. Гришиної, А. Козир, Л. Лебедєвої, Д. Мерфі, Н. Миропольської, О. Сороки, О. Хаустової викладено педагогічні засади арт-терапії, зокрема йдеться про форми організації та інклюзивну освіту. У науковому доробку зарубіжних науковців розглянуто проблему арт-терапії (О. Дьюхерст-Меддок, С. Дженнінгс, К. Роджерс та ін.). Теоретичні, методичні та методологічні засади арт-педагогіки викладено у наукових працях Р. Верховодової, Л. Волкової, Т. Добровольської, А. Козир, В. Кокоренко, Л. Комісарової, І. Левченко, Н. Миськової, Н. Сергєєвої, Т. Руденської тощо.

Незважаючи на наявність численних наукових досліджень з проблем висвітлення окремих питань арт-педагогіки, слід зазначити, що здебільшого ці наукові розвідки не висвітлюють підготовку майбутніх дизайнерів, а виокремлюють її форми, принципи та методи, як корекційні соціально-педагогічними технології, техніки та тренінги. Нами не виявлено самостійних наукових досліджень комплексного характеру у контексті порушеної нами проблеми.

Мета статті – визначити зміст, сутність та аспекти арт-педагогіки у контексті науково-термінологічного апарату професійної педагогіки як складової мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу. Насамперед вважаємо за доцільне конкретизувати поняття «арт-педагогіки» з метою уточнення його сутності, змісту, оскільки здебільшого ця дефініція розглядається та ототожнюється з арт-терапією, у психолого-педагогічній літературі висвітлюється у «вузькому» розумінні цього поняття як розвиток творчих здібностей, креативності, потенціалу. Так, нами виокремлено праці в яких арт-педагогіка розглядається як соціально-педагогічна діяльність з дітьми і особами з особливими потребами; в системі технологій професійної підготовки фахівців (О. Булатова, Ж. Валєєва, М. Гузєва, М. Катренко, Л. Лебєдєва, В. Соколова).

Цінним для нашого дослідження є визначення «арт-педагогіки», запропоноване Т. Руденькою. Розглядаючи формування професійної компетентності майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей у закладах професійно-технічної освіти засобами арт-педагогіки, науковець визначає арт-педагогіку як практико-орієнтований напрям педагогічної науки, предметом дослідження якої є природа, закономірності, принципи, форми і методи залучення мистецтва і художньо-творчої діяльності для вирішення завдань професійної підготовки фахівців [3, 7].

Водночас Т. Руденькою схарактеризовано основні методи арт-педагогіки: роз'яснення, аналіз творів мистецтва, тематичний відбір художніх творів, метод контрадикторних переконань, аналіз проблемних ситуацій, художнє відтворення мистецької ідеї. Розкрито їх аксіологічний потенціал у професійній підготовці фахівців [3, 8].

На наше переконання, застосування арт-педагогіки у професійній дизайн-освіті має відбуватися у процесі проектної діяльності на основі міжпредметних зав'язків та являти собою синтез мистецтв та поєднання навчальних дисциплін: рисунок, живопис, скульптура, вивчення історії мистецтва, архітектури, дизайну, каліграфії, фотографії, музики, танцю. Разом з тим, важливе значення мають презентації власних творчих, мистецьких проектів, перегляд відеострічок напряму арт-хаус, відвідування віртуальних музеїв та міжнародних, вітчизняних виставок та салонів-дизайну.

Водночас теоретико-методологічний, технологічний інструментарій мистецтва, що ґрунтується, перш за все, на специфіці видів мистецтва (музико-терапія; образотворче мистецтво – образ-терапія; театр, образ – імаго-терапія; література, книга – бібліо-терапія; танець, рух – кінезітерапія), педагогіки, психології, соціології, філософії, естетики і забезпечує інтеграцію гуманітарних знань з метою поліпшення професійної підготовки майбутніх дизайнерів різних спеціалізацій. Інноваційна технологія, застосування арт-педагогіки у професійній діяльності майбутніх дизайнерів вимагає спеціального дослідження.

У ході дослідження ми дійшли висновку, що аналізовані нами літературні джерела не містять усталеного, загальноприйнятого визначення дефініції «арт-педагогіка» у професійній дизайн-освіті. З огляду на це, метою нашої публікації є конкретизація визначення цієї терміносполуки. Результати наукового пошуку свідчать, що дефініцію «арт-педагогіка» слід розглядати на основі міждисциплінарного підходу, оскільки вона ґрунтується на досягненнях багатьох галузей знань: педагогіки; психології; фізіології; культурології;

- мистецтвознавства.

Розглянемо окреслені аспекти більш детально.

Педагогічний аспект передбачає єдність таких заходів:

- розробку комплексу навчально-методичних та навчальних програм («Синтез художнього проектування та образотворчого мистецтва», «Комплекс інноваційних технологій застосування арт-педагогіки у професійній підготовці майбутніх дизайнерів», «Методичні рекомендації застосування арт-педагогіки для підготовки майбутніх дизайнерів» тощо;
- розробка документації з урахуванням та дотриманням дидактичних принципів і вимог професійної педагогіки;

- добір спеціальних форм, методів, організації мистецької діяльності (пленери, етюди, замальовки, копіювання у музеях, відвідування сучасних виробництв із метою поглибленого вивчення досягнень промислового дизайну тощо; важливо застосувати інноваційний метод поєднання класичних вправ з рисунку, живопису, композиції із проектно-творчими ідеями студентів. Такий підхід дає можливість розвивати творчу уяву студентів, використовуючи фундамент художньої майстерності, зокрема, грамотне володіння закономірностями зображення форм, пропорцій і композицій);
- забезпечення міжпредметних зв'язків між фаховими і теоретичними дисциплінами (живопис із історією мистецтва; web-дизайн із каліграфією; вивчення комп'ютерних програм із основами кольорознавства та композицією і архітектонічною творчістю (архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн).

Психологічний аспект. Арт-педагогіка сприяє забезпеченню тривалості навчально-творчої діяльності. Так, йдеться про такі психологічні умови:

- соціальні умови (згуртованість колективу, зниження рівню напруженості і конфліктності, підвищення рівня комунікаційних навичок тощо);
- психолого-фізіологічні умови (врахування індивідуально-психологічних особливостей студентів, забезпечення психологічного комфорту в колективі, формування особистісних моральних якостей);
- психолого-корекційні (уникнення стресів, психологічних травм, застосування арт-терапевтичних вправ, технік, технологій, застосування різноманітних художніх матеріалів з метою забезпечення психологічного здоров'я);
- фізіологічні умови (розвиток розумової працездатності, дрібної моторики, впровадження здоров'язберігаючих технологій тощо).

Культурологічний аспект передбачає вивчення і усвідомлення матеріальних і духовних цінностей, спосіб буття і організації повсякденного життя, етносів, націй на різних історичних етапах з метою компіляції здобутків світової культури в створенні сучасного культурно-мистецького продукту в інтер'єрі, ландшафтному дизайні, web-дизайні, костюмі тощо.

Р. Павлюк вбачає обумовленість культурологічної функції в об'єктивному зв'язку особистості з культурою та її цінностями, у розвитку особистості дизайнера шляхом оволодіння художньою культурою та проектною творчістю [2].

Таким чином, культурологічний аспект освітньої функції арт-педагогіки скеровує розвиток особистості засобами мистецтва, спонукає її засвоювати дійсність, забезпечувати взаємодоповнення з дисциплінами естетики інших наукових галузей. Так, у новітній технології STIAM освіти взаємопідсилюється S – природничі науки, T – технології, I – інжиніринг, A – арт, M – математика. Тобто арт є важливим компонентом змісту навчальних дисциплін з різних галузей науки.

Мистецтвознавчий аспект передбачає вивчення закономірностей функціонування мистецтва, єдність історії і теорії мистецтва. Йдеться про: міжпредметні зв'язки між фаховими і теоретичними дисциплінами (живопис із історією мистецтва, архітектурою; web-дизайн із каліграфією; вивчення комп'ютерних програм із основами кольорознавства та композицією тощо); професійну підготовку майбутніх дизайнерів на основі вивчення українських народних традицій, з урахуванням регіональних, етнічних особливостей та культурних художніх традицій.

Висновки та перспективи подальшого розвитку. Отже, арт-педагогіка у професійній дизайн-освіті – це складова мистецької освіти. Це система арт-педагогічного супроводу процесу професійної підготовки майбутніх дизайнерів, результатом якої є створення культурно-мистецького продукту у процесі професійного навчання. Застосування арт-педагогіки у професійній підготовці майбутніх дизайнерів сприятиме залученню студентів до пошуково-творчої, проектної діяльності на засадах синтезу мистецтв, сприяння

формуванню сталих професійних знань, дизайнерських умінь і навичок; забезпечує розвиток психічних, фізіологічних процесів, особистісних рис майбутнього дизайнера. Арт-педагогіка у професійній підготовці майбутніх дизайнерів є міждисциплінарним, комплексним поняттям, що зумовлює нагальність його тлумачення у контексті різних галузей знань: педагогіки (загальної, мистецької, професійної), психології (вікової, творчості), фізіології, культурології, мистецтвознавства.

Література

1. Закон України «Про вищу освіту» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
2. Павлюк Р. О. Артпедагогіка як наука: зміст, суть, значення та форми впровадження // Педагогічний альманах : зб. наук. пр. / [редкол. В.В. Кульменко (голова) та ін.]. – (17), 2013. – С. 67 – 73.
3. Руденька Т. М. Формування професійної компетентності майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей засобами арт-педагогіки : автореф. канд. пед. наук: 13.00.04 / Тетяна Миколаївна Руденька. – Житомир, 2017 – 20 с.
4. Тименко В. П. Підготовка майбутніх дизайнерів у вищих навчальних закладах. // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. – Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. – Вип. 26. – 2011. – С.148 – 151.
5. Хлебнік С. Р. Арт-педагогіка в підготовці соціального гувернера до соціалізації дітей з вадами розвитку / С. Р. Хлебнік // Вісник Запорізького національного університету. – № 1 (14). – 2011. – С. 104 – 107. – (Серія «Педагогічні науки»).
6. Hjelde Katrine. Theory and practice between art and pedagogy in the art school / Journal Journal of Visual Art Practice Volume 15, 2016. – Issue 1. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14702029.2016.1141581?journalCode=rjvp20>

References

1. Zakon Ukrainy «Pro vyshchu osvitu» [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
2. Pavliuk, Roman Oleksandrovych (2013) Artpedahohika yak nauka: zmist, sut, znachennia ta formy vprovadzhennia. // Pedahohichniy almanakh : zb. nauk. pr. / [redkol. V.V. Kulmenko (holova) ta in.] (17). pp. 67-73. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://elibrary.kubg.edu.ua/943/1/Roman_Pavlyuk_PA_17_FLMD_PL.pdf
3. Rudenka T. M. Art-pedahohika yak innovatsiia suchasnoi profesiino-pedahohichnoi teorii i praktyky [Elektronnyi resurs] / T. M. Rudenka // Naukovi zapysky [Nizhynskoho derzhavnoho universytetu im. Mykoly Hoholia]. Ser. : Psykholohopedahohichni nauky. - 2012. - № 4. - S. 59-63. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp_2012_4_14
4. Tymenko V. P. Pidhotovka maibutnikh dyzaineriv u vyshchych navchalnykh zakladakh. // Naukovyi chasopys NPU im. M. P. Drahomanova. – Serii 5. Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy. – Vypusk 26. – 2011. – S.148-151.
5. Khliebnik S. R. Art-pedahohika v pidhotovtsi sotsialnoho huvernera do sotsializatsii ditei z vadamy rozvytku / S. R. Khliebnik // Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. – № 1 (14). – 2011. – S. 104 – 107. – (Serii «Pedahohichni nauky»).
6. Katrine Hjelde. Theory and practice between art and pedagogy in the art school. / Journal Journal of Visual Art Practice Volume 15, 2016 - Issue 1. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14702029.2016.1141581?journalCode=rjvp20>

УДК 793.31.077

Магдалина Марушка, здобувач кафедри загальної та дошкільної освіти,
викладач кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ШКІЛ НА ГАЛИЧИНІ У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД

Стаття присвячена розгляду особливостей створення хореографічних шкіл на Галичині у міжвоєнний час (1919 – 1939 рр.). Хореографічні школи Галичини досліджуваного періоду були репрезентовані у всіх тогочасних стилях, формах та видах танцю (українському народно-сценічному, класичному, модерному). Між ними існували взаємовпливи, простежувалась синхронність у розробці тематики й образності, спостерігалось збагачення виразових засобів. Розвиток хореографії на Галичині відображав загальні закономірності поступу європейської танцювальної культури.

Ключові слова: хореографічна школа; хореографічна освіта; народно-сценічна хореографія; хореографічне мистецтво; міжвоєнний період.

Літ.5.

Magdalene Marushka, postgraduate student of the department of
the general and preschool education of the
Drohobych Ivan Franco State Pedagogical University

FEATURES OF THE FORMATION OF THE CHOREOGRAPHIC SCHOOLS IN GALYCHINA IN THE INTERMILITARY PERIOD

Halychyna's choreographic schools of the studied period were represented in all the contemporary styles, forms and types of dance (Ukrainian folk-stage, classical, modern). There was an interplay between them, synchronicity was traced in the development of the topics and the imagery, there was an enrichment of expressive means.

In the interwar period, the classic dance in Galicia was represented by artists whose names were known in the ballet world of Eastern Europe. The rich artistic experience of choreographers and leading performers of the ballet troupe of the theater made it possible to significantly increase the achievements of the pre-war stage in this sphere, and their creative activity helped to establish the status of Lviv as one of the ballet centers of Poland.

The process of development of the stage choreographic culture in Galicia at the beginning of the 20th century was significantly revitalized by the influences of European modernism. The growing popularity of modern choreographic currents in Galicia has actualized the organization of dance education in the respective direction. Significant role in mastering the basics of technics and stylistics of the modern dance was played by special courses created during the interwar period at secondary and higher musical and drama educational institutions, as well as courses organized by Ukrainian and Polish cultural and educational societies.

The scene of the Ukrainian folk dance in Galicia was closely associated with the formation of the national musical and drama theater. The use of folk dance in musical drama and opera performances has created a favorable ground for the further development of theatrical forms of this type of choreography and its gradual affirmation as a self-sufficient stage genre. A characteristic feature of this process in Galicia was an active appeal to samples of regional dance.

The development of choreography in Galicia reflected the general patterns of progress of the European dance culture.

Galicia's choreographers have widely used the rich experience of the European countries in the field of theory and practice of learning preserving national educational traditions.

Keywords: *choreographic school; choreographic education; folk-stage choreography; choreographic art; interwar period.*

Постановка проблеми. Культурно-мистецькі традиції України і сьогодні залишаються об'єктом уваги сучасних науковців. Адже одним із основних компонентів у системі професійної підготовки учителя хореографа є принцип взаємозв'язку загальної та професійної освіти майбутніх фахівців з погляду історичної ретроспективи. Відомо, що 1919 - 1939 рр. позначені пошуками нового змісту, методів, форм і засобів навчання та освіти. Науковці Галичини широко використовували багатий досвід європейських країн у галузі теорії та практики навчання, зберігаючи національні виховні традиції.

На становлення хореографічної освіти зазначеного періоду впливали загальноісторичні чинники та суспільно-історичними реалії (приналежність території до складу Польщі), тому розвиток хореографічної освіти відбувався у співвідношенні українсько-польських традицій. Саме у період “міжвоєнного двадцятиріччя” (1919-1939), в культурі зростає потреба у національній самоідентифікації духовного життя і, водночас, докорінно змінюються уявлення про засоби художнього відтворення, відбувається перегляд усталених класичних канонів танцю, оновлення жанрових та стильових систем, розширення їхньої виражальної палітри завдяки діяльності відомих реформаторів хореографів: В.Авраменка, В.Верховинця, П.Вірського, К.Голейзовського, М.Мордкіна, Б.Ніжинської та ін. Творчо опановуючи новітні ідеї, в яких прокладала свій шлях історія європейської культури ХХ століття, кожен з них прагнув у своєму мистецтві зберегти найкращі здобутки вітчизняної школи танцю.

Таким чином актуальність дослідження визначається потребою обґрунтування особливостей розвитку хореографічної освіти на Галичині у міжвоєнний період у зв'язку з європейськими мистецькими процесами цього часу та українськими народно-танцювальними традиціями.

Мета статті – окреслити засади становлення хореографічних шкіл на Галичині у 1919 - 1939 рр.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія становлення хореографічної освіти в Україні досліджена фрагментарно. Тільки тепер з'являються праці, опосередковано пов'язані із розвитком хореографічної освіти в Україні. Це дисертаційні дослідження С. Забрєдовського “Педагогічні мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової умови розвитку підготовки у вузі культури”, О. Цвігун “Розвиток музичної освіти в навчальних закладах Києва (друга пол. ХІХ – поч. ХХ ст.)” та ін. Загалом література з питань історії хореографічної освіти в Україні є здебільшого навчальною і, як правило, не містить науково-пізнавальних даних. На сьогодні практично відсутнє цілісне, узагальнююче наукове дослідження хореографічної освіти в Україні, його виникнення, становлення, еволюції тощо.

У історико-педагогічній літературі розробка проблеми розвитку хореографічних шкіл в Україні здійснювалась за декількома напрямками: українська балетна творчість і генеза балетного жанру (М. Загайкевич, В. Пасютинська, Ю. Станішевський), історія вітчизняного балетного театру (М.Загайкевич, М. Пастернакова, Ю. Станішевський), становлення школи української народно-сценічної хореографії (Г. Боримська, О. Поясик, М. Загайкевич, В. Купленник, Ю. Станішевський), розвиток техніки та лексики українського народного танцю (В. Авраменко, К. Василенко, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк), школи новітніх танцювальних течій (М. Пастернакова).

Окрему групу складають праці, присвячені творчості видатних балетмейстерів В. Авраменка, В. Верховинця, М. Соболя (Л. Барабан, П. Білаш, В. Коломієць, І. Книш, М. Коць, Р. Пилипчук, Ф. Погребенник, Ю. Станішевський).

Проте хореографічна культура Галичини у міжвоєнний період до цього часу не була предметом комплексного дослідження. В існуючих роботах фрагментарно висвітлені лише деякі аспекти її генези (М. Пастернакова, Н.Горбатова, І. Книш, В. Пастух та ін.).

Виклад основного матеріалу. Розвиток хореографічного мистецтва Європи на початку ХХ століття позначений істотними зрушеннями, зумовленими вимогами часу: руйнуванням традиційних світоглядних пріоритетів, взаємодією художніх напрямів.

Новації в хореографії того часу великою мірою асоціюються й з іменами А. Дункан, Е. Жак-Далькроза, М. Вігман, Р. Лабана та інших митців, з ідеями котрих пов'язане становлення так званого “танцю модерн” на теренах Європи та Америки. Цим поняттям охоплено різноманітні течії – від ритмопластики до “виразового” танцю. Діяльність adeptів “модерну”, як і представників класичного балету, була спрямована на збагачення та оновлення танцювального мистецтва. “Однак модерні хореографи повністю або частково відкидали класичні танцювальні традиції, що зумовило концептуальні зміни творчих підходів і виявилось у трансформації хореографічної лексики, розробці елементів символіки та специфічному музичному оформленні постановок” [4].

Кожен із хореографів розробляв ідею оновлення танцювального мистецтва відповідно до власного бачення шляхів її реалізації. А. Дункан для танцювальних композицій використовувала твори камерної музики, здійснила модернізацію пластичної мови і реформу традиційного костюму. Р. Лабан, спираючись на основні положення теорії сценічного руху Ф. Дельсарта, втілював у хореографічних постановках засади експресіонізму. Його послідовниця М. Вігман поглибила експресіоністичні знахідки Р. Лабана в напрямку максимального розширення виразових можливостей танцю [4]. Суттєвими художніми досягненнями була позначена й творчість інших представників експресіоністичного танцю – німецьких хореографів Г. Кройцберга, К. Йосса, Г. Палукки.

Дотриманням класичних танцювальних традицій характеризувався розвиток польської хореографічної школи наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Високим рівнем викладання відзначалась Варшавська балетна школа, що в цей період майже не поступалась петербурзькій та московській. Масштабні й помпезні класичні постановки здійснювались у Варшавському театрі, що посідав позиції одного з провідних в Європі. Проте усталеність його традиційного репертуару, зниження художнього рівня спектаклів й зростаюча еміграція кращих артистів свідчили про застійні явища у польському балеті. “Необхідність оновлення хореографічного мистецтва поступово усвідомлювалась польськими митцями, котрі намагались здійснювати його, насамперед, шляхом переосмислення естетики виконавства, протиставляючи самодостатньо акробатичній віртуозності внутрішню змістовність та виразність танцю” [4].

Істотними позитивними зрушеннями позначений початок 20-х років ХХ ст. Балетмейстер Варшавського театру П. Зайліх створив нову трупі і провів реорганізацію балетної школи при театрі. Він сформував різноманітний репертуар, що складався з відновлених й нових редакцій старих балетів, спектаклів з репертуару антрепризи С. Дягілева, власних версій балетів польських композиторів. У поставлених П. Зайліхом спектаклях широко використовувалися елементи національного танцювального фольклору, що в подальшому отримало продовження у польському балеті.

20-30-ті роки ХХ століття – якісно вищий етап розвитку вітчизняної хореографічної школи. Саме в цей період створювався і формувався балетний театр України як складова національної музично-театральної культури. Із становленням класичного танцювального мистецтва у 20-30-ті роки українська хореографія набула нових форм і пластичних барв: урізноманітнилася лексика як народного, так і класичного танцю, почався процес зростання технічної майстерності виконавців та професіоналізму балетмейстерів [2].

На початку ХХ ст. розвиток різних жанрів інструментальної музики спричинив народження на українській сцені симфонічних безсюжетних класичних балетів, в яких балетмейстери М. Дисковський, О. Горський, Л. Жуков, П. Вірський прагнули передавати високий поетичний і філософський зміст. Мистецькі шукання у зазначений період в усій їх різноманітності тяжіли до двох полюсів – традиціоналізму й новаторства. Формуючись у контексті світових культурних процесів, враховуючи нові віяння в сценічному мистецтві, український класичний балет 20-30-х років ХХ ст. йшов шляхом нововведень: переглядалися

традиційні балетні форми, образи, техніка; вносився новий зміст (“Коппелія” Л.Деліба, “Дон Кіхот” Л.Мінкуса, “Червоний мак” Р.Глієра, “Блазень” С.Прокоф’єва, “Футболіст” В.Оранського тощо). “Злам старих форм, тимчасова відмова від виворітності, пальцевої техніки, використання танцювальної техніки на балетній сцені – це був етап закономірний, необхідний” [1].

Українська національна школа хореографії і система класичної хореографічної професійної освіти почала формуватися ще у ХІХ ст. Визначальний вплив на її розвиток мали, з одного боку – російська (петербурзька та московська) хореографічна школа, з іншого – західноєвропейська (французька й італійська, а також їх своєрідне поєднання - польська). Перші балетні студії та школи класичного танцю були створені С.Ленчевським у 1894 р. при Київській опері, що працювала до 1909 р., Н.Тальоні-Дудинською в 1915 р. при Харківській опері, Р.Баланотті в 1916 р. при Одеському оперному театрі. В 1915 р. велику школу в Києві заснувала головний балетмейстер опери Б.Ніжинська, вихованка Петербурзького хореографічного училища і учениця М.Фокіна, яка розгорнула підготовку професійних артистів. За радянської влади, а на Україні – з 1919 р., було започатковано систему закладів підготовки фахівців – танцівників і балетмейстерів, засновану на класичній хореографії. Враховуючи перебування України у складі Російської імперії, її освітня сфера розвивалася як складова російської хореографічної освіти.

Так, наприкінці ХІХ ст. в Україні діяло 40 прогімназій, 43 чоловічих і 76 жіночих гімназій під патронажем Міністерства народної освіти, 4 гімназії відомства Імператриці Марії, 5 інститутів шляхетних дівчат, а також численні приватні заклади, програми яких дорівнювалися гімназійним і в яких викладалися уроки класичного і бального танців з гімнастикою. Активний розвиток української класичної хореографії й професійної освіти, що почався з 1925 р. з відкриттям театрів опери та балету в Харкові 1925 р., Києві та Одесі з 1926 р., а потім у Полтаві, Вінниці, припадає на 30-ті роки. У цей період формується єдина радянська система хореографічної освіти з централізованим управлінням у Москві, розгалуженою системою підвідомчих крайових, регіональних, обласних, міських органів управління освітою на основі єдиної методики школи класичного танцю.

У міжвоєнний період класичний танець на Галичині репрезентований митцями, імена яких були відомі у балетному світі Східної Європи. Постановницька діяльність С. Фалішевського, О. Фортунато, Н. Кірсанової, А. Романовського, М. Статкевича, які працювали в цей період у Львівському Великому театрі, була позначена суттєвим впливом російського хореографічного мистецтва, зокрема, творчості М. Фокіна. “Це виявилось не тільки у прагненні до драматизації спектаклів, розробки характерів, посилення психологічної місткості й змістовності танцю, розширення його лексичного спектру” [3]. Багатий художній досвід згаданих хореографів та провідних виконавців балетної трупи театру (М. Вінтера, Е. Добецької, П. Добецького, З. Патковського та ін.) дозволив значно примножити надбання довоєнного етапу у цій сфері, а їх творча діяльність сприяла утвердженню статусу Львова як одного з балетних центрів Польщі.

На засадах класичної хореографії, крім балетних вистав, створювалися танцювальні сцени у суто розважальних театральних постановках – опереті та ревю. Популярність цих “легких” жанрів у міжвоєнні роки як у Європі, так і у Галичині, відчутно зростала, що було зумовлено їх демократичністю і яскравістю. Постановку хореографічних фрагментів у них, з врахуванням специфіки жанру, здійснювали провідні балетмейстери класичної школи С. Фалішевський, Й. Цесельський, Я. Цесарський та ін.

Завдання професійної підготовки танцюристів класичного профілю в міжвоєнний час виконували балетні школи-студії, що діяли при театрах (Великому й Театрі Новини у Львові, Театрі ім. С. Монюшка та українському Театрі ім. І. Тобілевича у Станіславі); танцювальні школи при деяких навчальних закладах (наприклад, при Львівському музичному інституті); приватні хореографічні студії (С. Фалішевського і Т. Бурки, Л. Валіцької-Цесельської та ін.). Однак здобуття найвищої фахової кваліфікації на той час було можливе лише у Варшаві.

Процес розвитку сценічної хореографічної культури в Галичині на початку ХХ століття був значно пожвавлений впливами європейського модернізму. Нові танцювальні течії, що народжувались здебільшого в Німеччині та Австрії, захоплювали молодих прихильниць хореографії своєю оригінальністю, багатством художніх ідей та новою, цілком відмінною від класичної технікою. Яскравими творчими індивідуальностями серед плеяди визначних представників танцю “модерн” були українські хореографи О. Гургула-Щуратова, О. Гердан-Заклинська, Г. Голубовська-Балтарович, Д. Кравців-Смець, Д. Нижанківська-Снігурович, О. Федак-Дрогомирецька та ін. “Самобутність їх творчо-виконавського стилю полягала у розробці новаційних ідей провідних зарубіжних митців з опорою на український танцювальний і музичний матеріал; нетрадиційна хореографічна образність здійснюваних постановок вимагали застосування оригінальних засобів пластичної виразності” [1].

Важливу роль у поширенні новітніх ідей відіграла діяльність М. Пастернакової. У її численних статтях та рецензійних матеріалах, присвячених проблемам розвитку танцю “модерн”, аналізувалась творча діяльність, нововведення та здобутки провідних представників цього хореографічного напрямку та їх послідовників, висвітлювались характерні риси та особливості окремих танцювальних шкіл і течій, подавались відомості про досягнення українських хореографів у даній галузі.

Основною формою прилучення галицьких мистецьких й глядацьких кіл до надбань модерної хореографії в досліджуваній період були різноманітні показові виступи (хореографічні та пластичні імпрези; вечори танцю, музики і співу; дитячі хореографічні програми). Вони відзначались широким спектром представлених течій модерного танцю, що включав ритмопластику, експресіоністичний і виразовий танець, різноманітні стилізації. Участь у таких заходах брали не лише провідні галицькі виконавці, але й молодь – переважно, вихованці місцевих хореографічних шкіл та студій. Кількість такого роду імпрез постійно зростала, їх характер урізноманітнювався. В 20-х роках серед них домінували заходи, в котрих поєднувались вокальні, інструментальні і танцювальні номери, в наступне десятиліття – спеціальні хореографічні програми, розраховані на певну глядацьку аудиторію. Особливою популярністю користувались серед глядачів хореографічні мініатюри на музику українських авторів та європейських композиторів, модерні композиції на народно-танцювальній основі.

Зростаюча популярність модерних хореографічних течій у Галичині актуалізувала організацію танцювальної освіти відповідного спрямування. Значну роль в оволодінні основами техніки та стилістики модерного танцю відіграли створені у міжвоєнний період спеціальні курси при середніх та вищих музичних і драматичних навчальних закладах (Драматичній школі Ф. Фрончовського, Музичному закладі М. Рейсс, Львівському музичному інституті А. Нементовської, Консерваторії Польського музичного товариства, Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у м. Львові та ін.), а також курси, організовані українськими і польськими культурно-освітніми товариствами. Функції ґрунтовної фахової підготовки модерних танцюристів покладались на спеціальні приватні школи. Першу українську школу ритмопластики було засновано у Львові 1930 року О. Федів-Суховерською. Навчання здійснювалось за своєрідною методикою на основі української тематики, культивувались технічні навички “вільного” танцю та еуритміки. Вігманівська стилістика вивчалась у польських закладах м. Львова – Школі модерного танцю М. Броневої, Школі артистичного танцю М. Ржечицької-Вайдової. На засадах методики своїх вчителів працювали Б. Кац (навчалась у Г. Боденвізер) та українка О. Федак-Дрогомирецька (учениця Е. Жак-Далькроза) – їх школи також функціонували у Львові. Організаційна структура подібних закладів була різноманітною і диференціювалась за предметом навчання, його професійним чи аматорським спрямуванням, віковими категоріями.

Отже, процес розвитку танцю “модерн” на Галичині в міжвоєнні роки був надзвичайно плідним і характеризувався висхідною динамікою. Оригінальний виконавський стиль українських представників модерного танцю формувався на ґрунті поєднання досвіду

західних хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва. Значний творчовиконавський потенціал українських хореографів розкрився у камерному жанрі, розвиток якого сприяв розширенню спектру національного і, водночас, збагаченню образнотематичних джерел європейського танцювального мистецтва. Активізація концертновиконавського життя в краї, гастролі відомих хореографів і труп, а також заходи по забезпеченню фахової освіти стимулювали творчо-професійне зростання українських постановників й виконавців.

Сценізація українського народного танцю в Галичині була щільно пов'язана із становленням національного музично-драматичного театру. Використання народного танцю в музично-драматичних і оперних виставах створило сприятливий ґрунт для подальшого розвитку театралізованих форм цього виду хореографії і його поступового утвердження як самодостатнього сценічного жанру. Характерною ознакою даного процесу у Галичині було активне звернення до зразків регіонального танцювального фольклору (зокрема гуцулки, аркана, коломийки) та введення їх в театральну практику. Найбільш виразно це демонструвала діяльність аматорського народного "Гуцульського театру" Г. Хоткевича (1909-1912), що в нових формах розвивав традиції народних видовищ. В постановках театру широко використовувався гуцульський танцювальний фольклор, дбайливо перенесений на сцену в майже незмінному вигляді.

Вагомий внесок у подальший розвиток народно-сценічної хореографії у Галичині зробив Василь Авраменко, учень і послідовник В. Верховинця. Творчість балетмейстера, котрий навесні 1922 р. прибув до Львова, репрезентувала тенденцію до яскравої театралізації українського народного танцю. Це виявилось у прагненні хореографа до технічного ускладнення й довільної сценічної інтерпретації фольклорних першоджерел з акцентуалізацією на героїко-патріотичні мотиви. В. Авраменко впритул підійшов до створення своєрідних балетних спектаклів на народно-танцювальній основі, тим самим сприяючи піднесенню української сценічної хореографічної культури на якісно вищий щабель [5].

Усвідомлення балетмейстером значного потенціалу хореографічного мистецтва як засобу художнього і національного виховання молоді спонукало В. Авраменка до активної діяльності по організації в Галичині шкіл українського народного танцю. Заснувавши першу з них 1922 року у Львові, він згодом відкрив такі навчальні заклади майже в усіх більших містах Східної Галичини (Дрогобичі, Станіславі, Стрию, Тернополі та ін.). Викладання ґрунтувалось на системі хореографічного навчання, розробленій В. Авраменком на засадах школи В. Верховинця, програма шкіл передбачала опанування як практичного, так і теоретичного матеріалу. Прищеплюючи своїм вихованцям любов і повагу до національних танцювальних традицій, балетмейстер водночас готував їх до продовження розпочатої ним справи.

Хоч перебування В. Авраменка в Галичині не було тривалим (до осені 1924 року), його художньо-творча діяльність істотно вплинула на подальший розвиток національної хореографічної школи і визначила регіональні особливості цього процесу.

Справу В. Авраменка продовжили його учні за підтримки численних українських громадських товариств Галичини. Духовно-виховний потенціал, притаманний українському народно-танцювальному мистецтву, осмислювався як відповідний головній меті цих інституцій – вихованню національної самосвідомості та піднесенню національної гідності українського громадянства. У зв'язку з цим товариства всіляко підтримували діяльність послідовників В. Авраменка, налагоджували тісну співпрацю з ними. Так Ф. Мацяк, Я. Булка, В. Тихоліз активізували у даному напрямку працю товариства "Сокіл", В. Терлецький, І. Магмет – "Просвіти", О. Бойчук, О. Заклинська, Р. Петріна – "Рідної школи" тощо. Крім постановки танців до різноманітних імпрез, хореографи проводили освітні курси та гуртки для бажаючих оволодіти мистецтвом народного танцю, публікували різноманітні фахові матеріали з даної проблематики у галицьких періодичних виданнях. В статтях В. Тихоліза, Я. Булки та інших авторів вміщувались відомості з історії українського

народно-танцювального мистецтва, подавались практичні рекомендації та описи танцювальних зразків.

Велику теоретичну і практичну цінність для розвитку вітчизняної танцювальної культури мали опубліковані в міжвоєнний період дослідження етнографічного характеру (“Ягільки” О. Баріяка, “Туцільські танці” Р.Гарасимчука), а також здійснені у цей період спроби українських хореографів узагальнити свій художній досвід у працях методично-репертуарного спрямування (“Рухові забави й гри з мелодіями і примівками” О. Суховерської, підготовані до друку рукописи “Матеріалів до вивчення українського національного танку” Р. Петріни та збірки танців і ритмічних забав для дітей “Молоданчик” О. Заклинської).

Великою заслугою українських постановників та педагогів було забезпечення основи для подальшого розвитку національного танцювального мистецтва як органічної частини вітчизняної культури.

Висновок. Хореографічне мистецтво Галичини у міжвоєнний період було самобутнім, багатограним й, водночас, цілісним явищем. Його розвиток відобразив загальні закономірності поступу європейської танцювальної культури. Суттєвий вплив художньо-творчих процесів, що мали місце у танцювальному мистецтві Європи в перші десятиліття ХХ століття, виявився у створенні авторських танцювальних шкіл. Хореографічні школи Галичини досліджуваного періоду була репрезентовані у всіх тогочасних стилях, формах та видах танцю (українському народно-сценічному, класичному, модерному). Між ними існували взаємовпливи, простежувалась синхронність у розробці тематики й образності, спостерігалось збагачення виразових засобів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білаш П.М. Імпресіонізм у європейському танцювальному мистецтві початку ХХ століття. / П.М. Білаш // Вісник Міжнародного слов'янського університету. – Харків, 2003. – Т. VI. – № 2. – С.25–28.
2. Горбатова Н.О. Європейська хореографічна культура першої половини ХХ століття (історіографічний аспект). / Н. Горбатова // Наукові записки. – К.: НПУ ім. Драгоманова, 2003. – Вип.54. – С. 234–243.
3. Горбатова Н.О. Розвиток хореографічної освіти в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). / Н. Горбатова // Питання культурології: міжвідомчий збірник наукових статей. Випуск 17 / КНУКіМ. – К., 2001. – С. 6–12.
4. Пастух В. В. Модерні хореографічні напрямки в Галичині (20-30-ті роки ХХ століття). / В. Пастух // – К.: Знання, 1999. – С. 38–41.
5. Поясик О. Фольклор в системі музичного виховання навчальних закладів Галичини (20–30-х рр. ХХ ст.). / О. Поясик // Актуальні проблеми української етнопедагогіки / За ред. чл.-кор. АПН України, проф. Скульського Р.П. – Івано-Франківськ, 2001. – С. 186–190.

REFERENCES

1. Bilash, P. M. (2003). *Impresionizm u yevropeiskomu tantsiuvvalnomu mystetstvi pochatku XX stolittia* [Impressionism of the European dance art at the beginning of the twentieth century. Herald of the International Slavic University]. Herald of the International Slavic University. Kharkiv, vol. 6, no.2, pp. 25–28.[in Ukrainian].
2. Horbatova, N.O. (2003). *Yevropeiska khoreohrafichna kultura pershoi polovyny XX stolittia (istoriografichnyi aspekt)* [European Choreographic Culture of the first half of the 20th Century (Historiographical Aspect)]. *Proceedings*. Kyiv: NPU im. Drahomanova, vol.54, pp. 234–243.[in Ukrainian].
3. Horbatova, N.O. (2001). *Rozvytok khoreohrafichnoi osvity v Ukraini (kinets XIX – pochatok XX st.)* [The development of choreographic education in Ukraine (at the end of the

nineteenth and early twentieth centuries)]. *The questions of cultural studies: interagency collection of scientific articles*. Vol. 17. Kyiv, pp. 6–12. [in Ukrainian].

4. Pastukh, V. V. (1999). *Moderni khoreohrafichni napriamky v Halychyni (20-30-ti roki XX stolittia)* [The modern choreographic directions in Galicia (20-30th years of the XXth century)]. Kyiv: Znannia, pp. 38–41. [in Ukrainian].

5. Poiasyk, O. (2001). *Folklor v systemi muzychnoho vykhovannia navchalnykh zakladiv Halychyny (20–30-kh rr. XX st.)* [Folklore in the system of musical education of educational institutions of Galicia (20-30's of the twentieth century)]. *The actual problems of Ukrainian ethnopedagogy*. (Ed.). Skulskyi R.P., Ivano-Frankivsk, pp. 186–190. [in Ukrainian].

УДК378.147

Юлія Роїк,

аспірант Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука

ЕТНОДИЗАЙН КЕРАМІКИ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто та проаналізовано проблему розвитку та подальшого дослідження етнодизайну кераміки. Підкреслено, що вивчення етнодизайну кераміки, як складової професійної підготовки майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва, з урахуванням особливостей та традицій регіонів, прискорить процес відродження осередків народної кераміки в Україні як сучасних центрів художньої культури. У праці виокремлено п'ять найважливіших аспектів етнодизайну кераміки: педагогічний, психологічний, історичний, культурологічний та фізіологічний. Подано визначення «етнодизайн кераміки».

Ключові слова: мистецька освіта; професійна освіта; етнодизайн; етнодизайн кераміки; художники-керамісти.

Yuliia Roik,

postgraduate of Kyiv State Institute of Decorative and Applied Art and Design named after Mykhailo Boychuk

ETHNODESIGN OF CERAMICS AS A PART OF OF PROFESSIONAL PREPARATION FOR FUTURE SPECIALISTS OF DECORATIVE APPLIED ART

In the publication the author analyzes the problem of the necessity of development and further research of ethnodeSIGN of ceramics. The algorithm of work on its solution is presented. In order to revive the economic potential in Ukraine, it is necessary to restore traditional industries. Therefore, the introduction ethnodeSIGN of ceramics as part of training future professionals of arts and crafts in every region of the country with the peculiarities and traditions accelerate the revival of folk pottery centers in Ukraine as a modern center of culture. The article raises the problem of improving the content of ethnodeSIGN of ceramics for future artists of decorative applied arts. The essence of the concept of ethnodeSIGN of ceramics, the state and directions of increasing readiness of future artists of decorative applied arts to use folk traditions in their own creative activity is determined. The importance of interaction of traditions and innovations in forming the foundations of the new ceramic vision is substantiated, directions of this interaction are revealed.

Keywords: artistic education; vocational education; ethnodeSIGN; ethnodeSIGN of ceramics; ceramic artist of ceramic.

Постановка проблеми. У закладах сучасної мистецької освіти ідея модернізації та націоналізації змісту фахових дисциплін набуває актуальності, адже глобалізаційні процеси, а саме прискорений розвиток науки, техніки, технологій, спричиняють занепад етнічних цінностей. Концептуальна ідея розвитку сучасної української мистецької освіти полягає у поєднанні національних традицій, народного досвіду з європейськими інноваціями. Усвідомлення важливості змін сприяє забезпеченню нової якості професійної підготовки фахівців декоративно-прикладного мистецтва. Саме це спонукає до послідовного та багатовекторного дослідження сутності понять пов'язаних із професійною підготовкою майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва.

У сучасних дослідженнях вітчизняних науковців з професійної педагогіки набула поширення терміносполука «етнодизайн кераміки». Адже, сучасна освіта у вищих мистецьких навчальних закладах, має ґрунтуватись на культурно-історичних цінностях українського народу, його традиціях і духовності. Ключовим аспектом системності змін в національній освіті має бути гармонійна єдність традицій та інновацій. На нашу думку, потрібно всебічно пропагувати український і світовий досвід викладання гончарної справи; визначити перспективні напрями розвитку мистецтва і технології етнодизайн у кераміки.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Народне мистецтво безперечно має вплив на розвиток свідомості особистості, її моральних цінностей. Окреслена тематика стала предметом наукових досліджень В. Бутенка, В. Татаренка та ін. Розробку теоретичних питань художньої підготовки в цілому та у зв'язку з її предметним декоративно-прикладним спрямуванням одними з перших започаткували М. Бернштейн, А. Пастухов, М. Тимоненко.

Сучасний стан професійної підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва ґрунтовно викладено в публікаціях О. Власюк, В. Шимко, Л. Корницької.

Для нашого дослідження цінними є праці В. Бутенка, А. Бровченка, В. Жлудько, Л. Корницької, А. Крижанівського, Е. Муртазаєвої, Л. Оршанського [3], А. Руденченко [5], В. Тименка, Б. Тимкова [6], Ю. Легенького, А. Іоннікова, в яких викладено формулювання сутності поняття «етнодизайн» у контексті різних спеціальностей.

Незважаючи на наявність численних наукових досліджень з проблем висвітлення окремих питань етнодизайну, слід зазначити, що самостійних наукових пошуків комплексного характеру щодо порушеної проблеми нами не виявлено.

Мета статті – розглянути етнодизайн кераміки як складову професійної підготовки фахівців декоративно-прикладного мистецтва, розкриваючи особливості її діяльнісних аспектів.

Виклад основного матеріалу. У Національній доктрині розвитку освіти в Україні передбачено українознавчу спрямованість освіти, осучаснення змісту освіти та інтеграцію української освіти в світовий простір. Особливий інтерес викликає питання підготовки майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва, зокрема з етнодизайну кераміки. Слід враховувати те, що розвинути у майбутніх художників декоративно-прикладного мистецтва риси справжнього професіонала можна спираючись на засади етнопедагогіки та етнодизайну.

Сучасна професійна мистецька освіта, зорієнтована на розвиток творчої особистості, має враховувати здобутки національної культури. А отже, професійна підготовка фахівців декоративно-прикладного мистецтва має здійснюватися на засадах етнодизайну кераміки, сутність поняття якого суттєво відрізняється за різними авторами.

Вважаємо за потрібне проаналізувати ці визначення із метою виокремлення авторського поняття та сутності дефініції «етнодизайн кераміки».

По-перше, слід зазначити, слово кераміка грецького походження. Так називають вироби з глини та її сумішами з іншими мінеральними додатками. Слово і поняття кераміка та похідні від них – кераміст, майстер керамічного виробництва, керамічний виріб тощо – широко відомі у світі. На жаль, менш відомі їхні українські аналоги – гончар, гончарство,

гончарний виріб, гончарний круг тощо. Поняття кераміки дуже широке і складається з багатьох складових.

Так, на основі вивчення довідкової, науково-педагогічної, психологічної та мистецтвознавчої літератури нами складено таблицю зміст якої висвітлює сутність поняття «етнодизайн» (Таблиця 1).

Автор	Визначення
А. Іонніков	<i>Етнодизайн</i> – виявлення особливостей організації функцій, специфічне поєднання матеріалів та особливих прийомів їх обробки, спосіб розкриття характерного для національної психології ставлення до ландшафту та організації штучного середовища.
Ю. Легенький	<i>Етнодизайн</i> – нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничої та професійної культури.
Л. Оршанський	Етнодизайн розглядається як проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу. <i>Етнічний дизайн</i> відповідає змістовим та естетичним характеристикам конкретної етнокультури, використовує національний колорит, характерний для традицій того чи іншого народу. Етнодизайн розглядається як проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу. <i>Етнічний дизайн</i> відповідає змістовим та естетичним характеристикам конкретної етнокультури, використовує національний колорит, характерний для традицій того чи іншого народу [3].
А. Руденченко	<i>Етнодизайн</i> – педагогічно доцільно організований процес передачі попередніми поколіннями наступним регіонального досвіду художнього проектування з урахуванням автентичних особливостей формотворення і декорування предметного довкілля [5].
В. Тименко	<i>Етнодизайн</i> – це напрям формотворення та фігуротворення навколишнього середовища в етнічному стилі.

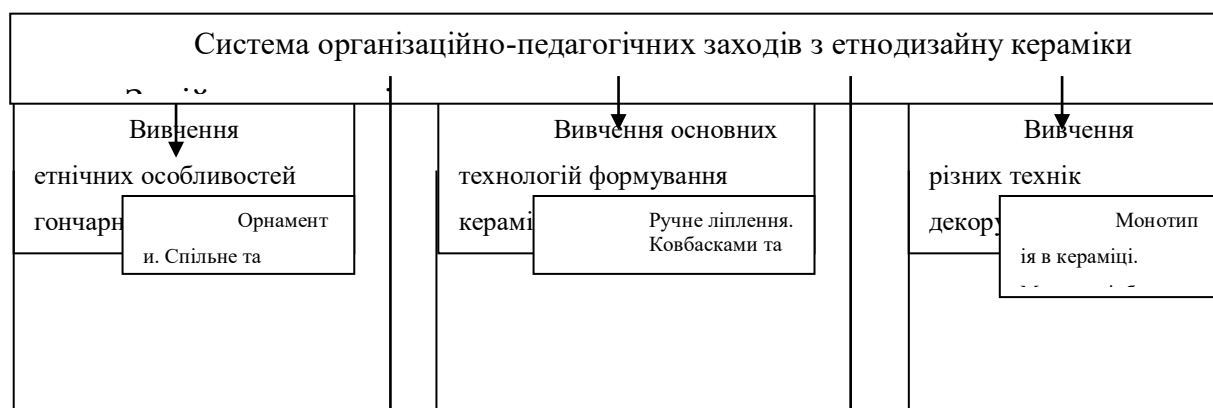
Таблиця 1. Сутність етнодизайну за авторами.

Таким чином, виходячи із сутності визначення поняття «етнодизайн», викладеної нами у відомостях Таблиці 1, ми дійшли висновку, що у професійній педагогіці не існує усталеного поняття «етнодизайн», сутність поняття істотно відрізняється за кожним автором. Отже, виходячи з відомостей, викладених у Таблиці 1 та на основі власного педагогічного досвіду, ми сформулювали власне визначення «етнодизайну кераміки».

Отже, етнодизайн кераміки – комплексне, багатоаспектне поняття, що являє собою:

- систему організаційно-педагогічних заходів (викладена нами у Схемі 1), зорієнтована на особистісний розвиток, метою і кінцевим результатом якого має стати готовність до виконання професійної діяльності;
- художнє проектування керамічних виробів на основі українських народних традицій, використання здобутків народних майстрів-гончарів кожного регіону України;
- методологічно обґрунтований процес передачі досвіду виробництва формотворення і декорування керамічних виробів з урахуванням інновацій та регіональних традицій.

Разом з тим, етнодизайн кераміки охоплює різні аспекти: педагогічний, психологічний, культурологічний, історичний та фізіологічний. Розглянемо їх детальніше.



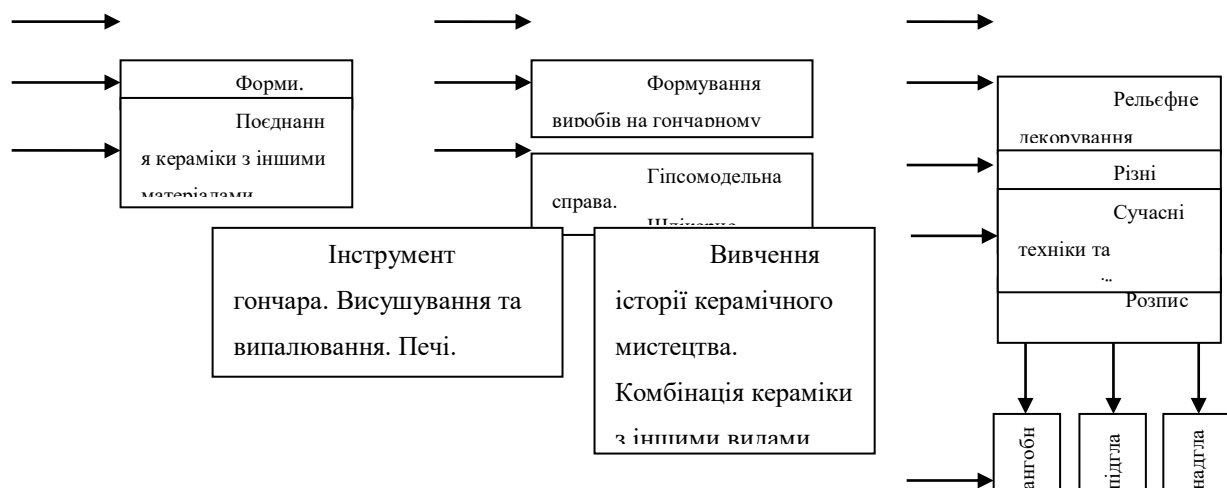


Схема 1. Система організаційно-педагогічних заходів з етнопед

Педагогічний аспект слід розглядати в єдності дидактичної та вих. Сутність *дидактичної складової* варто розглядати у реалізації дидактичної діяльності: організації теоретичного навчання і продуктивної праці у процесі практичної діяльності. Отже, педагогічна складова передбачає такі заходи:

- добір раціональних форм і методів професійного навчання й розробленої з урахуванням психофізіологічних особливостей учнів навчально-виробничих робіт з художньої кераміки;
- контроль за якістю виробів художньої кераміки;
- розробка комплексу навчально-методичного та матеріально-технічного забезпечення;
- розробка переліку конкретних видів трудової діяльності, які дають змогу набути навички роботи з матеріалами, інструментами, обладнанням при виготовленні робіт з художньої кераміки.

У процесі *теоретичного навчання* художники декоративно-прикладного мистецтва мають здобути знання про матеріали, які використовуються для виготовлення виробів, їх обробку і декорування, призначення, організацію праці. Особлива увага має приділятися засвоєнню знань і уявлень про мистецтво української регіональної художньої кераміки, його історію та роль у житті людей.

У процесі реалізації програми необхідно використовувати наступні *методи*: бесіда, демонстрація, вправи на закріплення прийомів, практичні роботи репродуктивного і творчого характеру, методи мотивації і стимулювання, навчального контролю, екскурсії в музеї, галереї, участь у виставках та фестивалях декоративно-прикладного мистецтва.

Історичний аспект. Проблема професійної підготовки фахівців декоративно-прикладного мистецтва, зокрема художників-керамістів, є однією з найактуальніших проблем сучасної освіти в Україні. Адже не даремно Україну називають «країною глини» і наприкінці XIX – початку XX ст. на наших землях існувало понад 700 осередків народної кераміки. Найвідоміші з них – Адамівка, Дубинці, Опішня, Косів, Ічня, та багато інших. На жаль, більшість із них припинили своє існування, проте здобутки і вміння народних умільців мають стати надбанням сучасного декоративно-прикладного мистецтва, предметом вивчення науковців.

Історія українського гончарства має глибоке коріння, але про діяльність гончарних цехів на території сучасної України, ми дізнаємось у XV ст., саме в цей час удосконалюються виробничі техніки, розповсюджуються посуд з поливою. У XVI ст. було запроваджено поетапну систему професійної підготовки майстрів, закріплену документально цеховими статутами. Зацікавлені подальшим розвитком гончарного промислу земства, громадські організації, приватні особи почали направляти найбільш здібних молодих гончарів на короткочасне стажування до відомих керамічних підприємств, в гончарні майстерні, показові пункти (Товсте, Берлінці-Лісові, Опішне, Глинськ, Постав-Мука, Нова

Водолага, Олешня, Дибинці). Вони мали навчально-виробничий характер: їхні майстри виготовляли кераміку й одночасно вчили цьому учнів із числа кустарів. Саме з випускниками цих шкіл пов'язане активне впровадження в українському гончарстві кінця XIX – першої чверті XX ст. нових форм посуду, нових орнаментальних систем, пошуки нових стильових змін і пристосування виробів до новітніх потреб часу. Проте, у 1920 – 1930-ті роки багато керамічних навчальних закладів припинили своє існування, українське гончарство поволі занепадає.

Отже, історичний аспект етнодизайну кераміки передбачає ґрунтовне вивчення становлення і розвитку гончарної справи на різних історичних її етапах з метою вивчення традиції створення гончарних виробів та вироблення свого власного особливого стилю їх декорування, а також із урахуванням особливостей та надбань кожного керамічного осередку України.

Культурологічний аспект передбачає збереження та примножування—традиційної ідентичності України, формування національного стилю мислення в молодого покоління фахівців декоративно-прикладного мистецтва, що є необхідною передумовою інтелектуального розквіту нації, відродження архаїчного, забутого. Завдяки керамічній образній мові, студенти мають можливість глибше пізнати історію рідного краю, свого народу, України.

Психологічний та фізіологічний аспекти. Декоративно-прикладне мистецтво, а отже і кераміка, є джерелом духовного розвитку особистості. Його дія на людину невичерпна за своїми можливостями, багатством та універсальністю, воно має вплив на психічну діяльність, формує та розвиває почуття, моральні та естетичні ідеали, творче мислення та науковий світогляд. Праця з природнім матеріалом добре впливає на здоров'я людини, на гармонізацію психологічного стану та самопочуття будь-якої особистості, на відновлення ДНК коду людини, її розуміння світу через глину.

Завдяки навчальній програмі з етнодизайну кераміки та створенню потрібного освітнього середовища, кожен студент-художник матиме можливість залучитись до матеріальної культури суспільства, сформувати естетичний смак, гармонізувати свій психологічний стан та емоційне сприйняття навколишньої дійсності, розвивати фантазію, творчу уяву, асоціативне мислення, образне мислення, зорову пам'ять, сенсорно-моторні якості. Будуть формуватись та удосконалюватись знання, уміння та навички з перетворення навколишнього світу та ґрунтовні теоретичні, практичні вміння з етнодизайну кераміки. Кераміка є чудовим підґрунтям для розвитку творчого потенціалу, для формування художнього та естетичного смаку.

У кераміці можливо виконувати як декоративні композиції, так і тематичні, сюжетні твори, поєднувати площинні та об'ємні форми, використовувати необмежену колірну гаму та різноманітні художні фактури.

Національний досвід, традиції народних майстрів, творчо перероблені в умовах професійного навчання, допоможуть майбутнім художникам-керамістам виготовляти неповторні, естетичні вироби та твори мистецтва, що матимуть не лише художню, а й національну цінність.

Етнодизайн кераміки стане «опорною точкою», «точкою відправлення» для новітніх тенденцій розвитку даного ремесла, сміливих та вдалих експериментів, нового бачення матеріалу.

Слід проводити ґрунтовне дослідження історії розвитку гончарного ремесла у тій чи іншій місцевості, здійснювати аналіз творів з виявленням формотворчих та художньо-стилістичних особливостей.

Викладене вище свідчить, що етнодизайн кераміки як складова професійної підготовки майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва в закладах вищої мистецької освіти з урахуванням *окреслених аспектів* у такий спосіб, щоб його результати стали не тільки метою для створення матеріальних і духовних цінностей, а й засобом освіти й виховання художників-керамістів, закріпленням, поглибленням і розширенням набутих

ними професійних знань.

Висновки та перспективи подальшого розвитку. Таким чином, нами розглянуто та визначено сутність дефініції «етнодизайн кераміки» як складової професійної підготовки фахівців декоративно-прикладного мистецтва, комплексне, багатоаспектне поняття, що являє собою: систему організаційно-педагогічних заходів; художнє проектування керамічних виробів на основі українських народних традицій, використання здобутків народних майстрів-гончарів кожного регіону України; методологічно обґрунтований процес передачі досвіду виробництва формотворення і декорування керамічних виробів з урахуванням інновацій та регіональних традицій.

Водночас етнодизайн кераміки як складова професійної підготовки майбутніх фахівців декоративно-прикладного мистецтва в закладах вищої мистецької освіти має враховувати такі *аспекти: педагогічний, психологічний, історичний, культурологічний, фізіологічний* з метою не тільки створення матеріальних і духовних цінностей, а й засобом освіти й виховання художників-керамістів, закріпленням, поглибленням і розширенням набутих ними професійних знань.

Проведений аналіз літературних та наукових джерел дає підстави для висновку про те, що новаторські напрями в роботі з традиційним матеріалом і експерименти в організації сучасного інтер'єрного та екстер'єрного середовищ спричинять появу цілого ряду цікавих творів художньої кераміки, що становитимуть вагоме надбання вітчизняного мистецтва ХХІ ст., а отже є актуальними для подальшого вивчення.

Література

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво: навч. посіб. для студ. пед. ін-тів / Є. А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М. С. Станкевич // – Львів : Світ, 1992. – 270 с.
2. Гончар К. Традиції і новації в сучасному декоративно-прикладному мистецтві України / Катерина Гончар // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. – Київ : Фенікс, 2013. – Вип. 13. – С. 62 – 68.
3. Оршанський Л. В. Декоративно-ужиткове мистецтво та етнодизайн – традиції і сучасність у художньо-трудовій підготовці майбутніх учителів трудового навчання / Л.В. Оршанський // Инновационные образовательные технологии. – 2000. – № 1. – С. 77–82.
4. Професійна освіта : словник : навч. посіб. / [уклад. С. У. Гончаренко, І. А. Зязюн, Н. Г. Ничкало, О. С. Дубинчук, Н. О. Талалуєва, А. О. Молчанова, Л. Б. Лук'янова; за ред. Н. Г. Ничкало] – К. : Вища шк., 2000. – 381 с.
5. Руденченко А. А. Теоретичні і методичні засади навчання етнодизайну студентів у вищих мистецьких навчальних закладах [Текст] : автореф. дис. д-р пед. наук спец. : 13.00.02 – теорія та методика навчання (технічні дисципліни) / А. А. Руденченко // Нац пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2017. – 42 с.
6. Тимків Б. М. Роль етнодизайну у підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва / Б. М. Тимків // Наукові записки Терн. нац. пед. у-ту ім. В. Гнатюка. – 2011. – №3 – С. 44 – 49.

REFERENCES

1. Antonovych Ye. A.(1992). Dekorativno-prykladne mystetstvo [Decorative Applied art]. Tutorial for students. Lviv : Svit, 270 p. [in Ukrainian].
2. Honchar K.(2013). Tradytsii i novatsii v suchasnomu dekorativno-prykladnomu mystetstvi Ukrainy[Traditions and innovations in modern decorative applied art of Ukraine]. Collection of scientific works. Kyiv: Feniks, pp. 62-68. [in Ukrainian].
3. Orshanskyi L. V.(2000) Dekorativno-uzhytkove mystetstvo ta etnodyzain – tradytsii i suchasnist u khudozhno-trudovii pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv trudovoho navchannia Journal, № 1. – pp. 77–82. [in Ukrainian].
4. S. U. Honcharenko, I. A. Ziazun, N. H. Nychkalo, O. S. Dubynchuk, N. O. Talaluieva, A. O. Molchanova, L. B. Lukianova; za red. N. H. Nychkalo. (2000). Profesiina osvita [Professional

education]. Dictionary, tutorial. Kyiv: Vyshcha shkola, 381 p. [in Ukrainian].

5. Rudenchenko A. A. (2017) *Teoretychni i metodychni zasady navchannia etnodyzainu studentiv u vyshchykh mystetskykh navchalnykh zakladakh* [Theoretical and methodological principles of teaching ethno-design students in higher educational institutions]. Thesis Doctor of Pedagogy .Kyiv, 42 p. [in Ukrainian].

6. Tymkiv B. M. (2011) *Rol etnodyzainu u pidhotovtsi khudozhnykiv dekoratyvno-prykladnoho mystetstva* [The role of ethno design in the preparation of artists of decorative and applied arts]. Scientific notes of V. Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University, №3, pp. 44-49. [in Ukrainian].

УДК 75.012:75.02

Наталія Дума, магістрант

факультету початкової та мистецької освіти

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

КОЛАЖНИЙ ПІДХІД У ПОБУДОВІ КОМПОЗИЦІЇ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ З АРХІТЕКТУРНИМИ СЮЖЕТАМИ

У статті розкриваються ключові засади роботи над живописним твором, складові творчої реалізації втілюваного у ньому сюжетного задуму. Подається короткий аналіз різних аспектів видової та стилістичної структури живописних робіт, відтак визначаються основні підходи у композиційних вираженнях їх сюжетних змістів. Основний акцент ставиться на колажну структуру композиційного укладу творів живопису, як одного із варіантів розкриття автором композиційного формату власної кваліфікаційної творчої роботи. Обґрунтовуючи доцільність такого рішення в рамках опрацьовуваної теми своєї творчої роботи, автор прагне подати колажну систему організації композиційної площини як доречну й актуальну для розкриття завдань такого плану.

Ключові слова: живопис, пейзаж, архітектура, композиція, колаж, підхід, процес, особливості.

Лім. 8.

Natalia Duma, Master

Faculty of Primary and Artistic Education

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

COLLAGE APPROACH IN BUILDING A COMPOSITION OF WORKS OF PAINTING WITH ARCHITECTURAL PLOTS

The article describes the general characteristic of fine arts as an important form of social consciousness, a kind of creative work and means of communication between people. Expanding the principles of work on paintings, the components of the creative realization of the plot ideas embodied in them, the author seeks to focus on the fact that each work performed, as a product of creative expression of the author's thoughts, differently reflects what we see or imagine. A brief analysis of various aspects of the species and stylistic structure of paintings. In this regard, the main focus is on the realm of realistic interpretation of reality, which is due to the nature of the author's performance of his qualifying creative work. The emphasis is on keeping or keeping the analogy with the real world around us. It is about the most complete or perfect, to some extent, a certain degree of correspondence between the image and the image itself. These are, in particular, plots built on: exclusively factual and really situational material; compositional context, the format of which somewhat reduces the role of the maximum identity of the image to the image; the collage principle of filling the plane of the picture with the represented objects and objects of reality. Among a number of arguments and explanations, the last author directly emphasizes one of the key factors of the effectiveness of the composition - the principles of the compositional solution of the

image. After all, a well-chosen approach to constructing an algorithm for expressing a conceived plot allows the composition to be made not merely content-rich, logical, clearly structured and well thought-out, but also understandable, open, readable, accessible to perception. The binding of the line of this article to the consideration of the collage structure of the compositional forms of works of painting is determined by the direct application of its author in his own creative work as a qualification in obtaining the chosen specialty. In substantiating the appropriateness of the decisions taken in the framework of the elaborated topic of his work, the author seeks to submit a collage system for the organization of the compositional plane as relevant and relevant for the disclosure of his tasks.

Key words: *painting, landscape, architecture, composition, collage, approach, process, features.*

Постановка проблеми. Образотворче мистецтво у різних видах та сферах свого прояву завжди поставало і постає важливою формою суспільної свідомості, різновидом творчої праці та засобом спілкування між людьми. Мистці, спостерігаючи і вивчаючи довкілля, втілюють у фарбах, глині, дереві, металі, камені побачене, відчуте, продумане. Так у загальних рисах народжується твір мистецтва [4, 181]. Кожна виконана робота, як продукт творчого вираження авторської думки, по-різному відображує те, що ми бачимо чи уявляємо. Цьому є чимало об'єктивних пояснень, проте одним із ключових чинників тут виступає сам принцип композиційного трактування зображуваного, підхід до побудови системи представлення задуманого сюжету. Окрім того, велику роль відіграє і сам різновид утворюваного “продукту мистецтва”, тобто твір того чи того виду зображального мистецтва – графіки, живопису, скульптури тощо.

В межах піднятої нами проблеми безпосередньо торкаємося сфери діяльності живописця, зокрема одного з підходів композиційного вираження живописного твору – так званої “колажної структури”. Таку систему ми використали у своїй творчій художній роботі – кваліфікаційній праці на здобуття магістерського рівня вищої освіти за спеціальністю “Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація”. Відповідно, у цьому напрямі є чимало питань, які ми прагнемо з'ясувати, визначити їх суть і роль у процесі роботи над живописним твором такого характеру. Це дає підстави говорити і про актуальність заявленої теми, і про безпосереднє значення розглядуваного для результативності виконуваної нами творчої роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж багатьох століть існування композиції як теоретичної науки про особливості побудови сюжетів у творах живопису напрацьовано чимало матеріалів. Починаючи, зокрема, від Леона Баттиста Альберті (1404–1472), італійського вченого, живописця і архітектора, теоретика мистецтва епохи Раннього Відродження [8, 17], і завершуючи науковцями другої половини XX – початку XXI століть у царині теорії і практики композиції у сфері образотворчого мистецтва (Г. Беда, М. Волков, В. Михайленко, М. Пічкур, М. Ростовцев, М. Станкевич, І. Туманов, О. Чернишов, Є. Шорохов, В. Щербина, М. Яковлев та ін.), важко віднайти щось таке, що було б недосліджене чи не опрацьоване належним чином. Проте у мистецькій діяльності завжди складається ситуація, коли в роботі над створюваним зображенням, пошуком варіантів і шляхів втілення задуманого художник немов заново відкриває те, що вже відоме та знане. Тут ту чи ту ділянку вже усталеної композиційної грамоти, відповідні закони і прийоми роботи митець не лише переосмислює, сприймає й диференціює в “свіжому” контексті. Він підлаштовує розроблюваний ним формат і концепт композиції під тенденції часу, власні уподобання і смаки, прагнучи віднайти нове рішення давно відомим образам чи формам.

Мета статті – висвітлити і проаналізувати сутнісну складову та чинники актуальності колажного вираження композиційних структур живописних творів з архітектурними сюжетами.

Виклад основного матеріалу. Робота над живописною картиною – процес творчий, сповнений різноманітних пошуків, відкриттів, осмислень, апробацій, експериментів. Усі ці

аспекти живописної діяльності є вкрай важливими для кінцевої мети в роботі художника над твором, оскільки у злагодженому синтезі здатні забезпечити наявність у майбутній картині тематичної доцільності, сюжетної актуальності та новизни, грамотного й безпосередньо цікавого композиційного рішення і т. ін. Не менш важливим є й рівень володіння мистцем живописної грамоти, через призму якої й вирішуються усі окреслені вище моменти. Як доводить практика, освоєння живописної грамоти – це шлях вивчення способів, прийомів і засобів побудови на площині живописної форми, її пропорцій, конструктивних, об'ємних, матеріальних і просторових властивостей та загалом образних характеристик. В зв'язку з цим кожний живописець повинен добре володіти рисунком, композицією, уміти конструктивно і перспективно будувати предмети, передавати їх пропорції, об'ємні, просторові властивості, безпосередню прив'язку до самого формату твору. Гармонійне злиття тону, кольору, ліній, плям, розміщення в єдине згармонізоване ціле – це і є справжній живопис [7, 18].

В цілому варто відзначити, що композиційних варіацій розв'язання тої чи тої тематики твору може бути безліч, причому у найрізноманітніших образно-стилістичних та технічних аспектах втілення задуманого. Тут і станковий живопис – живописні картини, які кріпляться під час роботи на спеціальному станку (мольберті). Сюди ж відносимо і декоративний живопис, покликаний прикрашати інтер'єри палаців, соборів, театрів, інших громадських споруд орнаментальними зображеннями, побутовими сценами, мотивами літературних творів тощо. Є й так званий декораційний живопис, яким постають театральні декорації (оформлення вистав, спектаклів, опер тощо), також оформлення вулиць, площ і т. ін. [1, 96]. До цього списку належить і абстрактний живопис – твори, виконані в абстрактній манері виразності, в яких, за суттю, нема жодних натяків на світ реальних предметів чи об'єктів. У мистецтвознавчій термінології слово “абстрактний” означає “безпредметний”, відповідно для робіт з абстрактною манерою виразності зображуваного властивою є принципова відмова від зображення реальних предметів і явищ [5, 5]. Технічні аспекти вираження задуманого прямо пов'язані із зображувальними властивостями використовуваних живописних матеріалів та технологій їх застосування. У цьому плані йдеться про широкий спектр виражальних та технічних можливостей олійного, темперного, акрилового, акварельного, гуашевого, пастельного живопису [1, 94].

Заглиблюючись безпосередньо у суть композиційних рішень творів живопису (для аналізу беремо сферу реалістичного трактування дійсності), зазначимо, що тут доволі поширеним підходом у рішенні композиційних зав'язок картин є дотримання або ж збереження аналогії з реальним навколишнім світом. Йдеться про максимально повну або ж довершену до якоїсь певної значної міри відповідність між зображуваним і самим зображенням. Це, як правило, сюжети, побудовані на винятково фактологічному та реально ситуативному матеріалі. Іншими словами, те, що відтворюється у картинах, максимально повно відповідає реаліям навколишнього середовища. Твори цієї групи вирізняються не стільки творчим рішенням сюжетних зав'язок, певних композиційних схем, як дотримання чи збереження ідентичності з реальною дійсністю.

В іншій концепції виступають твори, композиційний формат яких дещо нівелює роль максимальної ідентичності зображення до зображуваного. Тут також можна спостерігати уподібнені відтворення навколишнього світу, конкретних предметів, об'єктів, проте вже явно спостерігається “додавання” до композиції або “прибирання” (“віднімання”) з композиційного контексту окремих компонентів, їх оточення і навіть цілих середовищ, планів тощо. У разі наповнення композиції твору додатковими елементами отримуємо зображення, в якому зображуване середовище наповнюється не фактичним спостережуваним “матеріалом”, а уявними предметами, об'єктами, явищами, які зумисне додані до реальної дійсності. Якщо ж говоримо про принцип віднімання з композиції певних речей, то тут мається на увазі спрощення її фактичного контексту, прибирання з картинної площини так званих “зайвих”, “небажаних” для відтворюваної композиції елементів.

Ще одним підходом у композиційному вираженні зображуваного сюжету є колажний принцип наповнення площини картини зображуваними предметами та об'єктами дійсності.

Суть такого підходу отримала своє визнання на початку ХХ століття, коли поняття “колаж” стало складовою оригінальної художньої мови у сфері мистецького трактування зображуваного. Саме з цього часу колаж розпочав свій розвиток як один із оригінальних та виразних засобів організації простору та новою віхою у художньо-змістовному сенсі. Чинниками, які сприяли формуванню колажного мислення, були тодішні мистецькі тенденції та нові віяння художнього осмислення світу, породжувані реакцією на бурхливі ритми мегаполісів з одного боку та пошуками нових форм вираження за для створення принципово нового мистецтва з іншого [3, 153].

Термін “колаж” походить від французького “collage”, що в перекладі на українську мову означає “накладання”, “приклеювання”, “наклейка”. Це технічний прийом виконання художнього твору шляхом наклеювання на певну основу різних матеріалів, які відрізняються від неї кольором та фактурою [5, 26]. У такому різновиді образотворчої діяльності можуть бути використані: тканина, мотузка, мереживо, шкіра, намисто, дерево, кора, фольга, метал та інші, навіть “нехудожні матеріали” [6]. На відміну від аплікації колаж допускає можливість застосування об'ємних елементів у композиції, причому як цілих об'єктів, так і їх фрагментів посуду, спортивного інвентарю, годин, монет, платівок, взуття, рукавичок, віял, капелюхів тощо. Причому художник може комбінувати різноманітні художні техніки, поєднувати аплікацію і колаж, вводити колаж в барвистий шар живописного полотна і таке інше і все це за для того, щоб створити неповторний художній образ, знайти найбільш відповідні засоби для втілення задуму мистця [2].

Колаж використовують для досягнення ефекту несподіваності, парадоксальності, змістової та емоційної багатозначності, образності гостроти. Даючи аналіз колажу та загалом колажному підходу у формуванні композиційної структури художнього твору, мусимо неодмінно зауважити, що існує відмінність між колажем та аплікацією й інкрустацією. Для останніх характерними є фігуративні або ж орнаментальні зображення, зроблені з відмінних від основи матеріалів. Для створення цілісної картини їх складають (компонують) як ретельно підібрані за формою, кольором та фактурою елементи.

Використання колажного підходу у нашій творчій роботі дозволило досягнути певних результатів. Побудовуючи композицію картини через архітектурні мотиви міста Дрогобич, система колажного наповнення дала змогу не просто збагатити конкретні рамки зображуваного сюжету (вулиця Жупна з віллою колишнього дрогобицького пекаря Я. Невядомського на передньому плані) відомими та видатними місцинами. Через колажне наповнення наша композиція інтегрувала в собі дух двох крайніх століть, наче в калейдоскопі звела до єдиного цілісного сприйняття об'єкти, які розміщені на теренах міста у різних місцевостях. Окрім того, означений підхід до композиційного укладу нашого твору ми поєднали з історичним минулим Дрогобича, відтворюючи монохромно в доданих до основного сюжету експозиціях образи споруд і об'єктів у їх колишньому, давньому вигляді. Перекликаючись між собою, основний колорит композиції твору своїм насиченим різнобарв'ям, активністю, контрастами, реальною життєвою енергією немов розчиняється у “потускнілих” фрагментах життя давнього міста видатного Котермака, Каменяра, славетного Лицаря-охоронця, незрівнянних храмів та інших об'єктів.

Постаючи в такому контексті, колажна система організації композиції картини не лише заперечує пряме відображення реальності як основи мистецтва, а й створює особливі прийоми гри з різними мовами його художнього трактування, естетичної та культурної презентації, акцентує на багатоскладовості художнього простору, в якому співіснують зображення різних планів, стилістичного подання, різні фактури, текстури та загалом матеріали [6]. Окрім того, використаний у нашій роботі колажний підхід дозволяє розширити спектр відображення нових рис бачення світу і реальності, зокрема таких, як: фрагментарність, відсутність чіткої системи координат, розмивання кордонів між реальністю та ілюзією, між сучасністю та минулим.

Використання колажної системи у побудові композиції нашого твору з архітектурними сюжетами Дрогобича характеризується ще одним цікавим моментом. Розширюючи художній простір та урізноманітнюючи формально-пластичні засади візуальності, колажна система композиційного укладу зображуваного сюжету переносить нас водночас у різні часові виміри життя Дрогобича. Це дозволяє реконструювати відтак синтезувати в уяві глядача архітектурні образи міста різних історичних періодів, вибудовуючи єдину цілісну картину про неповторну красу цього прикарпатського культурно-історичного осередку.

Висновки. Будь-який композиційний формат мистецького твору, якщо він правильно укладений згідно усталених законів, прийомів і засобів побудови та вираження задуманого сюжету, неодмінно надає виконаній роботі глибокого мистецького змісту, виразного трактування та естетичної насолоди від її споглядання. Вибираючи той чи той підхід до вираження змісту задуманого, виявляючи повну свободу дій у творчому пориві, своє авторське бачення світу та розуміння опрацьовуваної проблеми, митець все ж повинен строго дотримуватися композиційних нормативів трактування втілюваної ідеї, контролювати послідовність ведення роботи, намагатися максимально досягнути цілісного унаочненого звучання всього зображення. Маємо переконання, що успішне досягнення означеного вище у нашій творчій роботі через призму колажного структурування композиційної площини дозволить глядачам глибоко й чуттєво проникнутися духом історії міста Дрогобич, його різнолікою культурою, життям, зримо синтезуючи неповторні образи його оригінальної архітектурної краси.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кириченко М. А. *Основи образотворчої грамоти* / М. А. Кириченко, І. М. Кириченко. – Київ : Вища школа, 2002. – 190 с.
2. Колаж [Електронний ресурс] // Живопис. Короткий словник термінів. – Режим доступу : <http://bibliograph.com.ua/slovarZhivopis/119.htm>
3. Колісниченко Г. В. *Колаж в образотворчому мистецтві : термінологія, класифікація та проблема вивчення* / Г. В. Колісниченко // Вісник ХДАДМ. – 2011. – № 6. – С. 153–155.
4. Максименко Ю. *Теоретичні засади пізнання художнього образу* / Ю. Максименко, Д. Синенький // Психологія і суспільство. – 2009. – № 4. – С. 181–185.
5. Сидор М. Б. *Основи грамоти з образотворчого мистецтва. Словник термінів* / М. Б. Сидор, М. Й. Федів, Ж. В. Ясеницька. – Дрогобич : РВВ ДДПУ імені Івана Франка, 2006. – 78 с.
6. Скляренко Г. Я. *Колаж [Електронний ресурс]* / Г. Я. Скляренко // Енциклопедія Сучасної України. – Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=4447
7. Беда Г. В. *Живопись* / Г. В. Беда. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.
8. Шорохов Е. В. *Основы композиции* / Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1979. – 303 с., ил.

REFERENCES

1. Kyrychenko, M. A. & Kyrychenko, I. M. (2002). *Osnovy obrazotvorchoyi gramoty* [Fundamentals of Fine Arts]. Kyiv : Vyshha shkola, 190 p. [in Ukrainian].
2. Kolazh [Collage]. Painting. Glossary of terms. DOI : <http://bibliograph.com.ua/slovarZhivopis/119.htm> [in Ukrainian].
3. Kolisnychenko, H. V. (2011). *Kolazh v obrazotvorchomu mystetstvi : terminolohiia, klasyfikatsiia ta problema vyvchennia* [Collage in fine arts: terminology, classification and problem of study]. Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, No. 6, pp. 153–155. [in Ukrainian].

4. Maksymenko, Yu. (2009). *Teoretychni zasady piznannia khudozhnoho obrazu* [Theoretical foundations of cognition of artistic image]. *Psychology and Society*, No. 4, pp. 181–185. [in Ukrainian].
5. Sydor, M. B., Fediv, M. J. & Yasyencyz`ka, Zh. V. (2006). *Osnovy gramoty z obrazotvorchogo mystecztva. Slovnyk terminiv* [Fundamentals of Fine Arts. Glossary of terms]. Drohobych : RVV DDPU imeni Ivana Franka, 78 p. [in Ukrainian].
6. Skliarenko, H. Ya. *Kolazh* [Collage]. *Encyclopedia of Contemporary Ukraine*. DOI : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=4447 [in Ukrainian].
7. Beda, G. V. (1986). *Zhivopis* [Painting]. Moskva : Prosveshcheniye, 192 p. [in Russian].
8. Shorokhov, E. V. (1979). *Osnovy kompozitsii* [Basics of composition]. Moskva : Prosveshcheniye, 303 p. [in Russian].

УДК 7.02-023.4

Уляна Курчик, магістрант
факультету початкової та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ПЛОЩИННІСТЬ ТА ОРНАМЕНТИКА ЯК ЗАСОБИ ДЕКОРАТИВНОГО ТРАКТУВАННЯ ЗОБРАЖУВАНОВОГО: ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗОТВОРЕННЯ РОСЛИННИХ МОТИВІВ

Розкриваються основи художньої виразності зображуваного, зокрема у творах живопису, втілюваних реалістичного, декоративно та абстрактно. Зосереджуючись на декоративному вираженні пейзажів, їх рослинних компонентів, автор окреслює суть і значимість таких виражальних засобів як площинність та орнаментика. Висвітлення побудоване на порівнянні їх як дієвості антагоністів і синергістів. Акцентуючи на узагальнюючій дії площинного трактування зображуваного та врівноваженні його у композиціях орнаментальними включеннями, визначаються закономірності досягнення цілісного звучання твору. Проводячи означене через призму української орнаментики, обґрунтовуються ключові функції народного мистецтва, його роль у культуротворчих процесах та власне творчих поступках мистців.

Ключові слова: декоративність, образ, рослинні мотиви, засоби трактування, площинність, орнаментика.

Лит. 7.

Ulyana Kurchyk, Master
Faculty of Primary and Artistic Education
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

FLATNESS AND ORNAMENTATION AS A MEANS OF DECORATIVE INTERPRETATION OF THE DEPICTED: PECULIARITIES OF THE FORMATION OF PLANT MOTIFS

The article describes the main components of artistic expression portrayed, especially in paintings, embodied via realistic, decorative and abstract interpretation. Focusing on the decorative expression of landscapes, their plant components (trees, bushes, flowers, herbs, etc.), the author outlines the essence and significance of such expressive means as flatness (flat form interpretation, presentation of them in generalized, typically "application" sound) and ornamentation (ornamental the filling of the represented forms, spatial zones or in general the plans of the reproduced composition, etc.). The format of this illumination is based on a comparison of the indicated means as the efficacy of antagonists and synergists in a certain conditioned environment. Paying to generalize the actions depicted planar interpretation and balancing it in a composite structure decorative landscape focused content detailed ornamental

inclusions defined patterns of achieving integrated sound work. Through appointed through the prism of Ukrainian ornaments characteristic for various decorative and applied activities of native people (Easter eggs, embroidery, pottery, carpet, wall painting, etc) actually reveals key features folk art and its important role in the culture-creative processes and progress directly to artists. Summing up the above, the author states that rethinking the artist of the surrounding reality, in accordance with her vegetative content on a special decorative system, leads to the realization of necessarily creative, extraordinary steps. In objects created by nature, it is important not only to see their unique expressiveness, to determine in each of them the most important, most typical and characteristic. By combining them in a joint composition, subjecting each depicted "element" of the landscape created some logical integrated system of its decorative expression, we must seek a unified algorithm of stylistic and artistic and imaginative interpretation. Here, a common denominator should be conveying and composing the interpretation of all spatial plans, placing emphasis on key compositional sites, their main components, controlling their correlations in forms, sizes, color, tonal and texture solutions. Only by following all these positions can you achieve the desired high result with an interesting creative incarnation of the intended.

Key words: decorative, image, vegetative motifs, means of interpretation, flatness, ornamentation.

Постановка проблеми. Образотворче мистецтво, зокрема такий його різновид як живопис, повниться багатством засобів художньої виразності зображуваного. У творах, виконаних у різних матеріалах і техніках, й особливо на живописних полотнах можемо бачити красу навколишнього світу, де краєвиди передані в реалістичному художньому ключі, різні семантичні образи, наповнені декоративізмом, стилізацією, узагальненням, монументальністю. Не менш цікаво, оригінально і виразно збагачують царину мистецтва твори абстрактні, покликані збуджувати й хвилювати нашу уяву різними асоціативними та алегоричними баченнями, порівняннями, умовностями тощо. Виокремлюючи серед усього цього розмаїття зображення рослинності, загалом пейзажних мотивів, трактовані у декоративній манері художнього вираження, піднімаємо чимало різних актуальних питань, пов'язаних зі сферами творення відповідних такому вираженню образів, трактування форм, пошуку пластики та кольорних рішень зображуваного. Від розуміння їх митцем, навіть почасти формального, загального, поверхового, формується ступінь втілення ним задуманого, вираження суті зображуваного через вдало підібрані художні засоби, прийоми, техніки і т. ін. Актуальність означених моментів зумовлена ще й тим, що виконувана нами творча робота як підсумкова, кваліфікаційна за спеціальністю "023. Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація" на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти, відноситься до сфери декоративних пейзажів і власне розглядувана тут проблема має прямий стосунок до декоративного трактування природного рослинного середовища як складової ландшафтного пейзажу як такого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У царині вітчизняної мистецтвознавчої науки сфера декоративного стилізованого трактування дійсності відображена чималою низкою наукових, глибоко дослідницьких праць. Художнє представлення світу предметів, речей, об'єктів, природних станів і явищ, сприйнятих реально чи сформованих уявленням мистців, отримало різноаспектне обговорення та об'єктивний аналіз у працях Л. Голембовської, О. Голубця, А. Горбенко, В. Жердзіцького, В. Жишківича, М. Кириченка, В. Михайленка, О. Никорак, В. Овсійчука, М. Селівачова, Л. Соколюк, Г. Стельмашук, М. Станкевича, І. Туманова, Р. Шмагала, М. Яковлєва та ін. Однак, кожен із доробків цих науковців і дослідників мистецтва, робіт інших вчених і навіть пошукачів лише аналітично та критично презентує нам те, що створено художниками, безпосередньо тими людьми, яких прийнято називати "практиками мистецької справи". Адже вони завжди посідають чільне місце у творенні мистецтва та впровадженні його у життя суспільства. Тому будь-які проблеми чи питання, які несуть у собі твори мистецтва, як продукти, результати художньо-творчої діяльності, початково актуалізуються, розкриваються та розглядаються авторами цих

творинь. Звідси й вивід, що шукаючи наукове обґрунтування тій чи іншій концепції, формату її вираження і таке інше, до вивчення й аналізу мають потрапляти самі артефакти мистецтва, роботи, споріднені із досліджуваними питаннями за видовою чи жанровою структурою, манерою і стилістикою письма, характером та способами трактування тощо. У цьому плані наша увага зосереджувалася на творчих доробках вітчизняних живописців, зокрема: М. Андрущенка, Ю. Боднара, Б. Бойчука, І. Гавришкевича, М. Демцю, М. Деяка, А. Ерделі, К. Звіринського, А. Кашшай, І. Марчука, Л. Медвідя, В. Микити, Л. Микитича, В. Москалюка, О. Новаківського, В. Патики, В. Сандюка, Р. Свередюка, Б. Ткачика, М. Фіголя, М. Шимчука та ін.

Мета статті – розкрити особливості декоративного трактування рослинних мотивів як складових пейзажів, відтворюваних живописно у декоративному художньому ключі, через такі засоби їх образотворення як площинність та орнаментика.

Виклад основного матеріалу. Живописна практика доводить, що процес створення картини з трактуванням відтворюваного сюжету у декоративному художньому ключі вимагає від мистця неабияких знань у багатьох аспектах образотворення зображуваного. В одній із наших праць, яка побачила світ під темою “Стилізація природних форм як ключ до декоративного вираження краєвиду” [2], ми вже аналізували ключові засади декоративного трактування пейзажів, де безпосередньо окреслили місце і роль стилізації природних форм у цій сфері живописної творчості, визначили й обґрунтували основні критерії та вимоги щодо самого процесу обробки природних аналогів через узагальнення їх сутнісних ознак з виокремленням найважливішого. Однак, це лише одна сторона розкриття зображуваного сюжету через призму декоративного художнього ключа.

Намагаючись представити підняту проблему як важливу ділянку загального механізму побудови декоративної композиції в контексті пейзажу, подання зображуваних сюжетів з рослинними мотивами у відповідних їм середовищах, хочемо безпосередньо виділити роль таких виражальних засобів як площинність та орнаментика. Ці два аспекти декоративного образотворення взаємодіють між собою як антагоністи і синергісти. Контекст першого прикладу розкриває їх стосунок як співставлення радикальних протилежностей: площинність (площинне вираження) узагальнює й синтезує зображувані форми, наділяє їх цілісним, типово “аплікаційним” звучанням; натомість орнаментика (орнаментация, наповнення семантичним змістом) цілеспрямовано розподіляє заданий формат площини на конкретні дрібні ділянки, розбиває її цілісне звучання на окремі сегменти, кожен з яких отримує свою власну мову художньо-сміслового вираження. Розглядаючи означені аспекти у зовсім іншій варіації, через призму синергізму, бачитимемо так званий сумарний ефект їхньої безпосередньої дії. Суть такого полягає передусім у тому, що при взаємодії цих двох факторів результат їхньої спільної узгодженої дії суттєво переважає ефект кожного із них, як окремих компонентів, у вигляді простої їхньої суми.

Застосування у написанні природних пейзажів, образному вирішенні кожного композиційного компонента відтворюваного сюжету цих двох чинників декоративного трактування зображуваного дозволяє отримувати цікаві й водночас оригінальні вираження по всій картинній площині. Звісно, що алгоритм наповнення формату картини такими складовими зумовлює врахування різних композиційних закономірностей побудови живописного твору. Тут і дотримання основних законів композиції (взаємовідношення форми і змісту зображуваного, співставлення контрастів та нюансних відношень, дотримання єдиного стилістичного трактування, досягнення цілісності зображення, зокрема через збереження відповідності другорядного до основного) [7, 65–115], і вибір найбільш доцільних дієвих художніх засобів для декоративно-стилізованого вираження втілюваної ідеї (ліній, плям, форм, кольорів тощо, спрямованих на стилістичне узагальнення відтворюваного) [6, 142–163].

Аналізуючи спектр безпосередньої дієвості площинного трактування зображуваного, важливо відмітити, що такий підхід дозволяє автору вести свою “живописну розповідь” узагальнюючим, всеохоплюючим контекстом, наповненим рисами цілісності,

синтезованості, монументальності. Остання із них, що ототожнює велич та піднесеність зображуваного, характеризується переважаючим співвідношенням великих мас, об'ємів, форм над дрібними деталями, елементами тощо [3, 121]. Внаслідок цього посилюється враження масштабності усього зображуваного.

Задля уникнення надмірного акцентного звучання великих загальних площин ефектним композиційним прийомом виступає власне цілеспрямоване їх розбиття – наповнення відповідною до їхнього “змісту” орнаментикою. В контексті означеного площинності, як засіб узагальненого трактування, не втрачає своєї виразності та функціональності, оскільки орнаментальне наповнення загальних мас чи форм на засадах нюансних відношень своїм відповідним семантичним змістом лише доповнює їх образне поліхудожнє звучання, відтак збагачує їх сутнісну промовистість. Тим паче, у такому концептуальному форматі за умов застосування української орнаментики, знаків і символів, характерних, зокрема, для різних сфер декоративно-прикладної творчості (писанкарства, вишивки, кераміки, килимарства, настінного розпису тощо), зображуване глибоко наповнюється змістом і духом національного, народного, етнічного і т. ін. Це зумовлюється тим, що в українському образотворчому мистецтві, зокрема його формовираженні через призму фольклорного начала, інтерпретація природних реалій у декоративному контексті складає основу орнаментальної системи, чим і відрізняється від фольклорної творчості багатьох інших народів [5, 118].

Для довершеного втілення композицій таких пейзажів, відповідної побудови художньої виразності й образності рослинних мотивів усе означене вище є вкрай важливим, оскільки будь-який мистецький твір передусім характеризується змістом художньо-образного трактування втілюваної в ньому ідеї [1, 169]. Також безпосередньо акцентуємо й на тому, що введення у композиції пейзажів (рослинних мотивів), трактованих у декоративній манері виразності, розмаїтих за конфігурацією та технічним виконанням форм орнаментально-знакової системи народної творчості сприяє оновленню засобів виразності пластичної мови обговорюваних творів, а разом з тим й індивідуальної манери самих митців [5, 118].

Для нас, українців, зокрема тих, хто дотичний до мистецтва, означене вище є особливо значимим. Адже звернення до народного мистецтва, поцінування й актуалізація фольклорного світогляду, семантико-сміслового вираження дійсності займають вагоме місце як у різних сферах художньо-творчої діяльності, так загалом й житті. Означене зумовлюється головним чином тим, що українське народне мистецтво становить одне з найвищих досягнень національної культури, відтак є надзвичайно яскравим, своєрідним і розвиненим, з вражаючим багатоманіттям властивих йому творів, втілених у них образних рішень, пластичних прийомів, стилістик і т. ін. І все це завдяки тому, що саме на нього протягом довгого часу були покладені культурозберігаючі функції та шляхи національної ідентифікації [4, 27].

Висновки. Розв'язуючи підняту проблему та її ключові питання безпосередньо на практичному рівні, у нашій кваліфікаційній роботі, можемо констатувати про те, що переосмислення реальної навколишньої дійсності, відповідно її рослинного наповнення на особливий декоративний лад спонукає до здійснення неодмінно творчих, неординарних кроків. У створених природою об'єктах (деревах, кущах, квітах, траві тощо) важливо не просто побачити їх неповторну виразність, визначити у кожному з них найголовніше, найбільш типове і характерне. Об'єднуючи їх у спільну композицію, підпорядковуючи кожен зображуваний “елемент” створюваного пейзажу певній логічній цілісній системі його декоративного вираження, мусимо шукати єдиний алгоритм їх стилістичного та художньо-образного трактування. Тут до спільного знаменника мають бути підведені й складові трактування усіх просторових планів, розставляння акцентів на ключових композиційних ділянках, їх основних компонентах, контролюючи їхні співвідношення у формах, величинах, колірних, тональних та фактурних рішеннях. Лише з дотриманням усіх цих позицій можна досягти бажаного високого результату з цікавим творчим втіленням задуманого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кудрявцева К. Композиція і “мова” живопису в станковій картині / К. Кудрявцева // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – 2013. – Вип. 21. – С. 167–174.
2. Курчик У. Стилізація природних форм як ключ до декоративного вираження краєвиду / У. Курчик // Науковий вісник XIV : Зб. наук. праць студентів факультету початкової та мистецької освіти / Упор. Г. Філь. – Дрогобич : Посвіт, 2018. – С. 56–59.
3. Матоліч І. Проблема монументальності в сучасній художній культурі / І. Матоліч // Вісник ЛНАМ. – 2011. – Вип. 22. – С. 121–130.
4. Скляренко Г. Я. Фольклор в українському мистецтві / Г. Я. Скляренко // На берегах : Нотатки до українського мистецтва ХХ ст. : Зб. статей. – К., 2007. – С. 27–34.
5. Юр М. Роль українського образотворчого фольклору в сучасному живопису / М. Юр // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2013. – Вип. 5. – С. 117–120.
6. Даглідян К. Декоративная композиция / К. Даглідян. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2010. – 312 с.
7. Шорохов Е. В. Основы композиции / Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1979. – 303 с. : ил.

REFERENCES

1. Kudriavtseva, K. (2013). *Kompozytsiia i “mova” zhyvopysu v stankovii kartyni* [Composition and "language" of painting in easel painting]. Ukrainian Academy of Arts. Research and methodological works, No. 21, pp. 167–174. [in Ukrainian].
2. Kurchyk, U. (2018). *Stylizatsiia pryrodnykh form yak kliuch do dekoratyvnoho vyrazhennia kraievydu* [Styling of natural forms as a key to the decorative expression of the landscape]. Scientific bulletin XIV : Students' Scientific Papers of the Primary and Art Education Faculty. – Drohobych : Posvit, pp. 56–59. [in Ukrainian].
3. Matolich, I. (2011). *Problema monumentalnosti v suchasni khudozhnii kulturi* [The problem of monumentality in modern artistic culture]. Herald of the Lviv National Academy of Arts, No. 22, pp. 121–130. [in Ukrainian].
4. Skliarenko, H. Ya. (2007). *Folklor v ukrainskomu mystetstvi* [Folklore in Ukrainian Art]. On the banks : Notes on the Ukrainian art of the twentieth century : Collection of articles, pp. 27–34. [in Ukrainian].
5. Yur, M. (2013). *Rol ukrainskoho obrazotvorchoho folkloru v suchasnomu zhyvopysu* [The role of Ukrainian fine folklore in contemporary painting]. Actual problems of artistic practice and art critic science, No. 5, pp. 117–120. [in Ukrainian].
6. Dagldiyan, K. (2010). *Dekorativnaya kompozitsiya* [Decorative composition]. Rostov-na-Donu : Feniks, 312 p. [in Russian].
7. Shorokhov, E. V. (1979). *Osnovy kompozitsii* [Basics of composition]. Moskva : Prosveshcheniye, 303 p. [in Russian].

Розділ 3. Мистецтвознавство

Іван Кутняк, кандидат філософських наук, доцент
кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

Ментально-інтенційна природа мистецтва

У статті розглянуто ментальність як потенційно інтенційну, яка завдяки своїй трансцендентності зв'язує різні світи, розширює екзистенцію людини, долає відстань від “поцейбічного” світу явищ до “потойбічного” світу абстракцій, архетипів, ідеальних сутностей. Ментальність є потенційно інтенційною, оскільки, завдяки трансцендуванню, зв'язує різні світи, раціональне й ірраціональне, добро і зло, розширює екзистенцію людини від суб'єктивності до переживання історії суспільства і культури. Трансцендування людини у світ мистецтва та створення штучних засобів підтримки життя через діяльне світоперетворення з метою здобуття енергії та речовини утворило потужний шар окультуреної об'єктивності.

Ключові слова: ментальність, інтенційність ментальності, мистецтво, екзистенція, трансцендентність.

Ivan Kutnyak, Ph.D. (Philosophy),
Associate Professor of Culturology and Artistic Education Department of
Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

Mental and intentional nature of art

The article examines mentality as potentially intentional one, which connects different worlds due to its transcendence, expands the human existence, overcomes the distance from the “worldly” world of phenomena to the “otherworldly” world of abstractions, archetypes, ideal entities. Mentality is potentially intentional because it connects different worlds, rational and irrational, good and evil, expands the human existence from subjectivity to the experience of the history of society and culture due to the transcendence. Transcendence of a person into the world of art and creation of the artificial means of life support through the active world transformation in order to obtain energy and matter has created a powerful layer of cultivated objectivity.

Key words: mentality, intentionality of mentality, art, existence, transcendence.

Постановка проблеми. Певна епоха в становленні та розвитку мистецтва – це епоха встановлених самою людиною поглядів, настроїв, прагнень, домагань, стилів та жанрів мистецтва. Зміст поняття “ментальність” найближче передається, коли застосовується стосовно розуміння психології людей минулих епох, розуміння даного поняття як “бачення світу”, чи вужче – “спосіб думання” [1, 78]. Людина може закарбувати щось у текстах, витворах мистецтва. Але без розуміння смислу, контексту, без співвідношення з нею тексти мертві, німі. Сприйняття, переживання, пізнання істини (або відомих класів істин) ніде не реалізується, відбувається виокремлення в свідомості того унікального стану, який і називається ментальністю. В межах системи культури ментальність має істотне значення для “вироблення передрозуміння, інтуїтивного бачення проблем, що формуються, та їх наступної раціоналізації в пізнанні та процесі практичної асиміляції” [3, 92]. В процесі розвитку свідомості ментальність стає основою загальних світоглядних підстав єдності духовно-теоретичного, духовно-практичного та практичного освоєння світу, “фондом” категоріальних структур творчої діяльності, її смислоутворення. Світоглядне висвітлення ментальності передбачає розширений аналіз свідомості в її національному аспекті.

Таким чином, ментальність як одна із визначальних характеристик свідомості суб'єкта та розуміння природи мистецтва не підлягає одномірній детермінації матеріальними, зокрема соціальними, політичними чинниками. В такому випадку слушно запитати: якщо такий детермінізм є, то чому існує фантазія творця, аскетизм подвижника? Чому людина, опрідметнена матеріальним буттям, вдається до містичних пошуків, звертається до голосу

“внутрішнього”, “серця”, шукаючи виходу з цього “зачумленого” (Б. Паскаль) світу в сюрреалізмі, в пошуках “національного Духа”, у зверненні до інтуїції, “голосу крові”? Вже саме бажання вийти за рамки предметного, зовнішньо-об’єктного заперечує суто матеріальну, суспільно-виробничу обумовленість її свідомості (як спрощеність, вульгаризацію). Зазначимо, що матеріальне – лише одна з умов існування людини, але не головна сутнісна риса. Ми не повинні забувати активну роль свідомості, яка в формі духовного виступає трансформаційним процесом взаємопереходів суб’єктивного та об’єктивного, універсального та індивідуального. До атрибутів духу належать: “активність як самотворча діяльність на перетині буттєвості та свідомості; безконечність, тобто здатність трансценденції, виходу з себе у все вищі ціннісні сфери, переходження усіх кордонів, здатності, що репрезентується невичерпними можливостями творчості та розуму суб’єкта; свобода як самодіяльність, як необмеженість самовідтворення, виявів проєктивних сфер свого здійснення, шляхів затвердження своєї буттєвості; абсолютність як самоцінність та властивість самовизначення своїх предикатів, як неодмінного джерела всіх форм перетворення існуючого; самосвідомість у вигляді саморефлексуючого мислення та самопокладання смислу” [3, 48]. У всіх цих визначеннях ментальність потенційно інтенційна, адже, завдяки своїй трансцендентності, зв’язує різні світи, розширює екзистенцію людини, долає відстань від “поцейбічного” світу явищ до “потойбічного” світу абстракцій, архетипів, ідеальних сутностей, позбавляє від недостовірності, оскільки діє у власній суб’єктивності. Ментальність – це не тільки і не стільки пізнання, скільки переживання творимої історії суспільства і культури, в яких людина є співучасником вищих сил, творчим початком боротьби добра і зла.

Як нова ідея суб’єктивного усвідомлення, “ментальність” відкриває нові перспективи самовизначення особистості. Відомо: розум володіє ключем до методу, він може звільнитися від самого себе, бо є самим собою. Тобто ментальність багато в чому, можливо, в головному, залишається “сферою невідрефлексованого і логічно не виявленого. Вона є тим рівнем суспільної свідомості, на якому думка не відділена від емоцій, латентних звичок і прийомів свідомості” [1, 79]. В той же час саме цей аспект вивчення свідомості має найбільше значення для розуміння того, що характеризує свідомість як форму існування і осмислення сутності духовного. Мова йде про те, що в рамках загальнофілософського підходу до свідомості вона повинна розглядатися не просто як емпірично або теоретично констатована даність (область феноменів особливого роду), а проаналізована як конкретна можливість і сторона буття в світі, котра виникає в людській життєдіяльності і сама характеризує цей (людський) спосіб існування.

В силу цього виникає інша площина розуміння суб’єкта свідомої діяльності. Коли існування підмінюється суб’єктом, ідея буття набуває нового значення. Існування маніфестується віднині як розгортання, як дійова сила, вплив, перевага й перехідний стан. Сене буття в сучасній онтології втрачає формальність, оскільки зміст і форма зливаються. Ті, хто існує, відрізняються не так своїми властивостями чи природою, як способом існування, оскільки дієвість події полягає в її наявності, в її чинності”, бо вона “діє як прецедент” [1, 57-58]. Це особливо важливо для вирішення сучасного розуміння свідомості, оскільки її сутність неможливо зрозуміти з неї самої або ж просто “вивести” із сукупності причин і обставин, оскільки свідомість є якісно новою, своєрідною характеристикою буття.

Зазначимо, що субсвідомість (підпорядкованість свідомості певним чинникам), не визначається комунікативною суспільністю людини, оскільки буття як існування, детерміноване зовнішніми подіями, соціальністю, не виявляє себе в пануванні “Я” над собою. Адже існування саме прагне позбавитися соціальності, вийти за її межі (у містичний світ життя чернецтва, науковий пошук, художню творчість), заперечуючи тим самим обов’язкову роль соціальності. Бо у міру зростання її тиску все більш помітним стає прагнення до індивідуальної автономії і створення умов для неї. Така ситуація спричинена вирішенням головної проблеми людини – її інтеграції в світ. Людина не просто існує, але й “занурюється”, вступає в діалог зі світом, а ментальність як відтворення сукупності

ірраціонально-аморфних елементів внутрішнього світу, свідомого і несвідомого, логічного та емоційного, переконань, волі, вірувань, настанов, моделей та стереотипів поведінки, настроїв надає можливість інтегрувати й актуалізувати свою власну діяльність перед обличчям світу. В цьому аспекті ментальність є ірраціональною основою визначення суб'єктивного, котре встановлює смисл дійсності. Зазначимо, що головною ідеєю феноменології, яка відкрила особливу зону “життєвого світу” між суб'єктом та об'єктом, полягає не у вивченні речей, а в усвідомленні їх “смыслового потенціалу” (С.Б. Кримський). Такий підхід вимагає уточнення поняття “ірраціонального” для виявлення глибинної сутності ментальності. Ірраціональне – це те в природі людини як свідомого суб'єкта діяльності, що не підкоряється закону. Між велінням закону і рішенням людини знаходиться таємнича сфера підсвідомої сфери афектів. Як глибинне, “внутрішнє” “бачення” ірраціональне обнімає і найвищі містичні переживання, і найнижчі підсвідомі (плотські, тілесні) прагнення. В цьому плані ірраціональне є сферою нескінченних можливостей в контексті самовизначень людини.

Ірраціональне володіє особливим даром проникнення в підсвідоме, “живиться” образами уявлення і саме “живить” їх. Підсвідоме підкоряється тільки уявленню, але норму неможливо уявити, вона не має образу, вона доступна тільки для мислення. Норму, закон (а це вже знав І. Кант), не можна любити, а тільки “поважати”, любити ж можна тільки образ, а якщо ідею, ідеал, то тільки втілений в чомусь (комусь) живому. Звідси зрозуміла гуманістична спрямованість всієї ірраціональної філософії (в її різних модифікаціях), яка прагне максимально наблизитися до людини, суб'єктивувати її до особистості.

Зазначимо, що сутність ірраціонального розкривається на прикладі поступу духовного, котре є закономірним продовженням природи людини. Як наступний крок історичного “виявлення” сутності людини, духовність, як і попередня її “предметність”, ще далеко не завершує процесу становлення сутності людини в цілому. Суперечність сутності та існування і є результат “неповноти” реалізації сутності людини (і до сьогодні). Наприклад, такою неповною реалізацією була антична картина гармонійно універсального космосу, впорядкованого “Логосом”, де “Логос” є виведений в принцип “закон” буття (тілесності, а пізніше стає середньовічною духовністю. На кожному новому етапі виявлення людської сутності специфічність цих етапів абсолютизується, протиставляється специфічності попередніх етапів. Всередині себе (по відношенню до самого себе) античний світогляд був чітко впорядкованою раціональною системою.

Глибинний в своїй основі ірраціональний характер мистецтва найяскравіше виявляється в початковий період – зародження, становлення, формування вихідних принципів світогляду, що народжується, коли на перший план виступає їх несумісність з принципами старого світогляду. Якщо на порядок денний поставлені питання розробки системи нового світогляду, нової духовності, на перший план все більше висувається їх раціональність, системність. Ірраціональність немовби знову “спливає” на поверхню лише постільки, оскільки здійснюються спроби зміни, “переконструювання” (А.К. Бичко), системи, що склалася. Зазначимо, що не врахування цього процесу, необхідного і цілком закономірного, приводить до збіднення розуміння сутності духовного. В даному випадку поняття “ментальності” не розкриває свого глибинного змісту, а разом з цим – і свідомість як “переживання” світу буття.

Зрозуміло, що абсолютизація раціонального та ірраціонального в історико-філософському процесі виявлення “Я” в “духовному” має темпоральний характер, залежить від конкретизації тієї чи іншої інтелектуально-культурної, соціальної парадигми. Ірраціональне в духовному – це внутрішнє прагнення до самоідентифікації, це уявлення індивіда про себе, рефлексивні акти в процесі діяльного буття, зрештою, моральні інтенції. Підкреслимо, що дана розбіжність не вирішує проблеми “Я” в її багатозначності. Тому більш доцільним буде підходити до багатомірності “Я” (самосвідомості) як єдності усвідомленої індивідуальності і ментально-ірраціональної влаштованості (організованості) її внутрішнього світу. Здійснюючись завдяки асиміляції зовнішнього світу у внутрішній, особистість, з одного боку, “протиставляє стихійності, випадковості і фатальним наслідкам зовнішніх

обставин життя зразки усвідомленості, гармонії, надії і віри в кращі результати, властиві внутрішньому світу людини. А з другого – вони в своєму самостворенні усвідомленого існування, пошуку сенсу життя відкривають зовнішньому буттю можливість виявитися, засвідчитися в якості особливого альтернативного світу” [4, 25]. Однак це ні в якому випадку не “знімає” того факту, що людина (як людина) є персонально атомарною, неділимою, цілісною психофізіологічною, соціально-культурною, екзистенціальною організацією в різних вимірах і аспектах, в тому числі і у вимірі ментально-ірраціонального відношення до світу, в якому людина трансцендує себе. Ментальність обумовлює відповідність вітальним базисним інтенціям людської особистості, визначає “справжність” або “несправжність” персонального буття, одним з проявів якого є національна автентичність.

Глибинний зміст суб’єктивного прагне розкрити об’єктивна метатенденція, сутність якої полягає в дискурсивному самовиправданні і прийнятті існування так званих “об’єктивних” чинників соціотворення, а разом з ними і свідомості суб’єкта. Проте акцент тільки на об’єктивних чинниках і умовах “знімає” проблему розуміння внутрішньої сутності суб’єкта в її ірраціонально-ментальному аспекті, оскільки ігнорує визначення людини, яке починається з того, що вона – тільки тоді є собою, коли порушує “мовчання світу” і надає йому смислу. Завдяки йому людина стає внутрішньо “ясною”, оскільки все оточуюче (об’єктивне) набуває зрозумілої форми. Відчуття, сприйняття стають дійсними подіями, і все зовнішнє стає внутрішнім. Суперечності вирішуються і на конкретному етапі утворюють гармонійну цілісність, все стає осмисленим, правильним. Смысл як раціонально-усвідомлена категорія, що приписується речам, світові, історичним подіям, є проекцією уявлень на дійсність з метою зробити її (в її багатоманітності) засобом для свідомого, духовного буття.

В силу цього стає зрозумілим процес формування індивідуальності, унікальності якої може бути констатована лише через нескінченний ланцюг осмислень порівняно з тим, що відрізняється від неї. Усвідомлення індивідуальності конститує найвищу інтенцію людської самості – особистість. Людська особистість формується як свідоме використання специфіки індивідуальності для побудови свого внутрішнього світу, або “мікрокосму”. “Особистість, – пише С.Б. Кримський, – не задана природою навіть в її поєднанні із соціальними умовами, а виникає із таїни, бунту, боротьби з самою собою” [4, 23]. Саме в такій спрямованості відбувається становлення її свідомості як можливості суб’єктивної інтерпретації різних об’єктивних смислів. Людина через свідомість репрезентує інший, відмінний від буття речей, тип існування. В людському “Я” буття перетворюється в екзистенцію, в існування, котре “включає” в себе відношення до самого себе як виділеної, специфікованої самості. Людина – це “природа з середини” [4, 22]. В даному відношенні ірраціонально-ментальне, суб’єктивне є “цементуючим фактором, “душею” смислового простору; воно формується впродовж життя – свідомого, надсвідомого і підсвідомого під впливом оточення. Хоча останнє знову таки є потоком не тільки суто соціально-економічних, а й виявом різних, в тому числі й етнічно-національних чинників. Вони є об’єктивними факторами, котрі обумовлюють позадискурсивне, “внутрішнє-ірраціональне” нагромадження вражень, почуттів і настроїв, що в подальшому підлягають дискурсивному обговоренню.

Необхідно звернути увагу на внутрішнє, глибинне “Я”, що є основою ментальних інтенцій, і “поверхнєве”, “зовнішнє”, котре виступає “інобуттям” дійсної ментальності, яка визначає спрямованість свідомого смислоутворення. Чим більш об’єктивно і науково ми прагнемо аналізувати наше ірраціонально-ментальне відношення до світу, тим більше спустошуємо його від реального змісту, бо цей досвід “по той бік” вербалізації і раціоналізації. Враховуючи вищесказане можна зробити висновок, що національно-етнічне, однією з визначальних характеристик якого є ірраціонально-ментальне “Я”, має широкі ареали впливу на формування суб’єктивного усвідомлення. В даному випадку доречним є твердження, що “реконструкція духовних витоків вітчизняної культури відбувались не стільки в наукових, скільки в літературних формах... Органічність, з якої духовно-практичні за своєю суттю українські фольклорні образи та персонажі переливалися у вітчизняні літературно-художні форми, можна пояснити у першу чергу їх світоглядною спорідненістю,

оскільки останні мають ту ж саму духовно-практичну природу. Ментальність є тією “невидимою” сферою в культурі, за межі якої неможливо вийти. Людина не усвідомлює і не відчуває цих обмежень, оскільки знаходиться “всередині” даної ментальної та культурної сфери.

Разом з тим сфера ментального впливає на свідомі самовизначення людини. Цей вплив обумовлюється, зокрема, емоційно-інтегративним спілкуванням, повсякденним буттям, що визначає способи світовідчуття, мислення, стереотипи поведінки та творчості, а в результаті – специфічну роль суб’єкта в розвитку певної культури та цивілізації. У смисловому просторі етносу зберігається енергія народу, закріплена в символах і ментальних структурах. Разом з тим ментальність мотивує й існування суб’єкта, “закликає” його до буття, оскільки будь-яка думка не може вичерпно вдовольнити, бо не є тотожною тому, про що вона висловлена. На рівні актів свідомості “Я” констатується як здатність самосвідомості до існування, до буття. І.С. Кон відмічає: “Самосвідомість – це насамперед усвідомлення себе як певної стійкої, більш або менш визначеної одиниці, котра зберігається незалежно від мінливих ситуацій (усвідомлення своєї ідентичності)” [2, 56]. Тим самим виявляється значення “Я” як способу обґрунтування цілісності, єдності і неперервності діяльнісного буття людини, а саме: бути способом самоствердження людського суб’єкта в багатоманітному світі, що постійно змінюється, який вимагає від людини таких же різноманітних змін в способі її буття. Разом з тим ідея “Я”, передбачаючи наявність людини в бутті, з точки зору культурного буття (буття в культурі), полягає в поступі людини до дійсності власного буття. І лише тією мірою, якою ця дійсність (справжність) здобувається, індивід здобуває і людське, тобто усвідомлення буття. Ідея “Я” передбачає *вже існуюче*, тобто покладання передбачає реальність того, що покладається, що знаходить свій вираз, наприклад, у факті єдності “Я”. Воно “полягає саме в наявності усвідомленої ролівої і ціннісної домінанти, яка об’єднує навколо себе інші ролі і цінності особистості” [2, 68]. Отже, ідея “Я” передбачає основну культурну колізію людського буття, вирішеного в просторі індивідуального існування; вона є вже здобутим вирішенням цієї колізії. Те, що є найважливішим результатом культурного самовизначення, мислиться вихідним пунктом людської життєдіяльності.

Таким чином, ідея “Я” визначає ментальність як певний рівень індивідуальної та суспільної свідомості, а також пов’язаний з ним спектр життєвих позицій, культури і моделей поведінки, які є незалежними від існуючих логічно-дискурсивних установок. “Я” на рівні ментальності – це не тільки народжена індивідуальною свідомістю духовна конструкція, а самосприйняття, яке в його ірраціональній сфері безконтрольно видозмінюється [1, 79]. В силу цього можна стверджувати, що ментальність є одним з основних моментів культурного самовизначення, “полем” формування свідомості і суб’єкта. Отже – певним ядром, центром, способом “конструювання” національно-етнічного смислового простору. В ньому через усвідомлення різного роду колізій (політичних, духовних, соціальних) відбирається зрозуміле, а в освітньо-культурному плані – контекстуально доступне.

Характеризуючи свідомість як переживання кожним і “завжди наново” відповідним відношенням певного психічного змісту до “Я”, котре окреслюється як “багатоманітна єдність”, український філософ О. Кульчицький наголошує, що свідомість “виступає постійним чергуванням різних своїх станів, що безперервно переходять одне в одне, як хвилі суцільного “потoku свідомості” [5, 54]. Якщо виходити з розгляду психіки як “цілості у цілісності навколишнього світу”, то свідомість матиме три функції: “свідомість предметну, пізнавальну; свідомість власних внутрішніх станів у відчуттях; свідомість що позначається на спрямуваннях волі до зміни обставин власного існування” [5, 56]. Виходячи з позицій філософсько-антропологічного підходу, О. Кульчицький підкреслює особливість свідомості як “проявів духу”, котрі хоч і зв’язані з психічністю, становлять собою “новум”, що має колективний, надіндивідуальний характер. Філософсько-антропологічний підхід дає підстави міркувати не тільки про людину, яка є, а й про людину, яка має бути, – про ідеал людини.

Для того, щоб висновки філософської антропології могли мати практичне значення, її міркування не можуть обмежуватися роздумами над сферою загальнолюдського, що на ділі є тільки ідеальною абстракцією. Насправді загальнолюдське існує “у конкретних постатях національних чи епохальних (пов’язаних з історичною добою) типів, формування яких зумовлене національними та епохальними (“історично часовими”) психічними структурами” [5, 147]. Тобто свідомість обумовлена своєрідністю психіки, особливості якої (властиві для певної людської спільноти), визначаються “характерологією” народу, що і є основою формування національної свідомості.

Зазначимо, що О. Кульчицький не вживає термін “ментальність”, але за своїм змістом визначені ним чинники: расові, геопсихічні (географічні), історичні, соціопсихічні (соціальні, культуроморфічні, глибинно-психічні, несвідомі) відповідають суті принципового підходу до визначення “ментальності”. Це дозволило українському філософу акцентувати увагу на вищевказаних чинниках як певному підґрунті української ментальності. На основі поєднання окремих рис українського національного характеру у “завершеному синтезі цілісної структури українського типу” [5, 160], О. Кульчицький підкреслює, що расові, геопсихічні, соціопсихічні та культуроморфічні чинники спричиняють (по-різному) перевагу функцій “почування” в українській психіці, тобто афектів і настроїв. В результаті, на “ґрунті розвиненої сфери почування, “серце”, а також зверненої на світ функції пізнання й бажання (волі), зміцнюються під впливом тиску історичних чинників тенденції психічної активності у власному світі й власного “Я”. Такі на себе спрямовані настанови завершуються своєрідним “кордоцентричним” персоналізмом, націленим на експансію особи не у світ, а у “власне єство”. Зовнішніми виявами цього “кордоцентричного персоналізму” в українській духовно-культурній традиції “бувають релігійні, нерідко пов’язані з екзистенціальним переживанням, трансценденції” [5, 160].

Висновки. Таким чином, розуміння активної ролі суб’єктивно-індивідуального начала в мистецтві конкретизує поняття “свідомість” як умови її специфічного функціонування в реаліях національного буття. Зумовлене культурними, соціальними, історичними, раціонально-дискурсивними та ірраціонально-екзистенційними факторами, поняття “свідомість” найбільш повно розкривається у співвідношенні з поняттям “ментальність”. У всіх своїх визначеннях ментальність є потенційно інтенційною, оскільки, завдяки трансцендуванню, зв’язує різні світи, раціональне й ірраціональне, добро і зло, розширює екзистенцію людини від суб’єктивності до переживання історії суспільства і культури. Форми культурної свідомості трансцендуються з ірраціонально-ментальних сутностей “Я”, що наближає і поєднує їх з емоційно-вольовими та чуттєво-пристрасними елементами людської духовності, утворюючи в кінцевому рахунку такі об’єктивні “шари” реальності, які пронизані людськими смислами та почуттями. Трансцендування людини у світ мистецтва та створення штучних засобів підтримки життя через діяльне світоперетворення з метою здобуття енергії та речовини (аліментарна функція) утворило потужний шар окультуреної об’єктивності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грабовська І. І знову про поняття “ментальність” // Філософські студії. Спецвипуск журналу “Генеза” 95. – С. 78-81.
2. Колізії антропологічного розмислу // В. Табачковський, Г. Шалашенко, Н. Хамітов та ін. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2002. – 156 с.
3. Кресіна І. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси. – К.: Вища школа, 1998. – 392 с.
4. Кримський С. Місце пізнання в багатоманітності форм освоєння світу // Філософсько-антропологічні читання’98. – К.: Стило, 1998. – С. 53-64.
5. Кульчицький О. Світовідчуження українця // Українська душа. – К.: МП “Фенікс”, 1992. – С. 48-65.

Тетяна Білан, кандидат філософських наук, доцент
кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК ТВОРЧО-ОСОБИСТІСНОЇ СПРЯМОВАНOSTІ ОСВІТИ

У статті аналізуються чинники впливу освіти на розвиток духовної культури особистості та висвітлюються особливості філософсько-педагогічного осмислення ролі мистецтва в освітньому просторі. Доведено, що мистецтво виступає основою розвитку творчої індивідуальності за умови його залучення до творчої взаємодії з ним на засадах педагогіки мистецтва, що поєднує в собі усі його педагогічні функції й репрезентує невичерпність педагогічного і творчого потенціалу мистецтва. Констатовано, що посилення уваги до культуротворчого й креативного потенціалу освіти спричинює зміну соціокультурного статусу мистецтва, тим самим зумовлює набуття мистецтвом ролі важливого чинника забезпечення творчої та індивідуально-особистісної спрямованості освіти й перетворення мистецтва на важливий компонент змісту освіти.

Ключові слова: мистецтво; освіта; педагогіка мистецтва; художнє пізнання; культура; культуро творчість; творча особистість; художня культура.

Літ.9.

Tatyana Bilan, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor of the
Department of Cultural Studies and Art Education
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

ART AS A FACTOR OF A CREATIVE AND PERSONAL ORIENTATION OF EDUCATION

The article analyzes the factors of the influence of education on the development of the spiritual culture of the individual and highlights the peculiarities of philosophical and pedagogical comprehension of the role of art in the educational space. It is emphasized that one of the most important cognitive facets of art is the process of functioning of an artistic work in a society, which, appealing to human feelings, forms the possibility of a holistic world perception. It is noted that the process of cognitive activity is no longer a formal-logical alienation from the essence of man, but makes cognitive activity a particular component of the formation of harmonious reality, which implies the presence of semantic-value dialogue between man and the world. It is stressed that the characteristic features of the culture of modern Ukraine are changes in value orientations and spiritual directions, improvement of the system of education, its orientation towards integration into the international educational system. It is stated that the increased attention to the cultural-creative and purely creative potential of education leads to a change in the socio-cultural status of art, which, subsequently, leads to the acquisition of art as an important factor in ensuring the creative and individual-personal orientation of education and the transformation of art into an important component of the content of education, which gives educational entities a unique opportunity to experience and at the same time comprehend and appreciate the social and pedagogical experience and, through this, acquire universal self-determination, inaccessible intelligence by means of them. Art develops the ability of the individual to inspire, expands the possibilities of human knowledge, makes a person capable of the most complete knowledge of the world and of himself, creates in a person the idea of the aesthetic peculiarity of social life, his aesthetic perfection. Art forms the basis of the development of creative individuality, provided that it is involved in creative interaction with him on the principles of art pedagogy, which combines all of his pedagogical functions and represents the inexhaustibility of the pedagogical and creative potential of art.

Key words: *art; education; the pedagogy of art; artistic knowledge; culture; cultural creativity; creative personality; artistic culture.*

Постановка й обґрунтування актуальності проблеми. Поширення впливу освіти на розвиток духовної культури особистості має стати пріоритетним завданням в сьогоденні, а висвітлення проблеми людини крізь призму філософії освіти та філософії мистецтва нині є об'єктом філософсько-педагогічних роздумів в контексті усвідомлення духовно-культурного буття суспільства. Однією з нагальних потреб сучасного освітнього простору є заглиблення в неогуманістичні концепції, характерним для яких є аналіз процесу становлення особистості не як спрямованого ззовні потоку стимулів-подразників, а як її самопізнання, самовираження і самореалізація, що відбувається у певних життєвих ситуаціях існування людини у світі. Як зазначає О. М. Отич, “сучасна освіта може й повинна активно протидіяти суспільно-культурному регресу і сприяти загальному, художньо-естетичному, професійному й творчому розвитку особистості, залучаючи молодь до культурно-мистецької діяльності з опанування вічних, перевічених часом загальнолюдських і національних гуманістичних цінностей, закладених у світовій та національній культурно-мистецькій спадщині й втілених у специфічний спосіб у різних видах мистецтва” [4, 404].

Аналіз основних досліджень і публікацій. Загальнотеоретичні та методологічні підходи щодо використання мистецтва як чинника творчо-особистісної спрямованості освіти завжди були предметом багатьох науковців і, зокрема, висвітлені у дослідженнях: О. М. Отич [4], О. П. Поліщук [6], О. П. Рудницької [7], В. Г. Скотного [8] та ін. В сьогоденні вплив мистецтва на формування особистості розглядається вченими, так, О. Поліщук, спираючись на естетико-культурологічний аналіз стимулів творчості, розкриває нове розуміння творчої особистості, окреслює значущість естетичних чинників “як вроджених, так і набутих, а головними елементами такої творчої натури виступають передусім високий рівень її сенсорної відкритості через здатність розширено сприймати реальність; іноді підвищена емоційність; специфічність мотиваційних настанов, а саме прагнення до самоствердження і самовдосконалення” [6, 168]. Як зазначає О. Отич “квінтесенцією естетичних уявлень про індивідуальність є художня культура, в якій індивідуальність виступає як сутнісна властивість кожного з її структурних елементів і репрезентується в якостях: по-перше, індивідуальності художника як системі модусів його творчості (від ремесла, майстерності, до мистецтва); по-друге, об'єктивації цієї індивідуальності в художніх та нехудожніх феноменах (видах, жанрах та стилях мистецтва, авторстві й поведінці тощо); по-третє, в індивідуальності як властивості твору мистецтва, що характеризує його як значущу одиницю культури, проявляється на різних рівнях (матеріальному, семантичному, духовному) та об'єктивується в межах твору, його імені, а також у його здатності до діалогічної взаємодії з реципієнтом; по-четверте, в індивідуальності глядача (слухача, читача) як характеристиці його духовного світу, естетичного й художнього досвіду, його діяльності в модусах власне сприймання, конкретизації-інтерпретації, асоціації та уяви, продуктивна сила якої реалізує зв'язок мистецтва з життєвим досвідом людини й об'єктивується в конкретній особистості” [4, 400]. Як підкреслював В. Скотний культура, мистецтво “пристосовує людину до певного природного та соціального середовища, сприяє її соціалізації, виступає універсальним фактором саморозвитку індивіда, суспільства... та синтезує в цілісну і завершену форму систему чинників духовного світу особи – пізнавальних, емоційно-чуттєвих, вольових” [8, 433].

Мета статті. З'ясування теоретичної сутності ролі мистецтва як чинника творчо-особистісної спрямованості освіти та культуротворчого й креативного її потенціалу крізь призму проблем філософії освіти та мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Основою художнього пізнання є художньо-образна мова мистецтва, а однією з найважливіших пізнавальних граней мистецтва є процес функціонування мистецького твору в суспільстві, що апелюючи до людських почуттів, формує можливості цілісного світосприйняття та спонукає до дискусії про взаємозв'язок

художнього тексту з іншими текстами, як такими, що вже існували, так і сучасними йому текстами. Саме це призводить до взаємодії сучасних новостворених текстів з реципієнтом та соціокультурним середовищем, адже “художнє пізнання має певну специфіку, сутність якої полягає у цілісному відображенні світу й особливій позиції людини у світі. Художній твір будується на образі, а не на понятті. Сприйняття художнього образу передбачає розширення людського досвіду, який охоплює і сферу минулого і сучасного та сферу майбутнього. Життєвий досвід у його художній формі не лише збагачує людину баченням іншого життя, пізнанням раніше невідомого, але й сприйняттям складних почуттів, світу душевних переживань, моральних та інших проблем. Цей досвід – пізнавальний, емоційний та етичний – створює зв’язок поколінь у загальному потоці всесвітньої історії” [8, 263]. Процес пізнавальної діяльності постає вже не формально-логічним відчуженням від сутності людини, а робить пізнавальну діяльність своєрідною складовою формування гармонійної дійсності, що передбачає присутність смислово-ціннісного діалогу людини і світу. Саме тому, слушним бути використати при осмисленні творів мистецтва своєрідну гносеологічну формулу: пізнання – чуттєве пізнання (відчуття, сприйняття, уявлення) – раціональне пізнання (форма понять, суджень та умовиводів) – наукове пізнання (має творчий характер, бо містить інтуїцію, здогад, видумку) – життєве пізнання (спостереження, кмітливість) – художнє пізнання (художній образ), загальновідомо, що в “естетиці й мистецтвознавстві категорія індивідуальності пов’язується із неповторною своєрідністю особистості митця, особливою формою його буття і діяльності, що надає унікального характеру їх результатам” [4, 400].

За жодних обставин освіта не зможе замінити собою науку, сенсом якої є здобування об’єктивно нового знання, “поняття освіти дає змогу якнайвиразніше збагнути, наскільки глибокою є духовна еволюція” [2, 18]. В цьому контексті актуальною є проблема філософсько-педагогічного осмислення ролі мистецтва в освітньому просторі, а мистецтво, як відомо, розвиває здібність особистості до натхнення, розширює можливості людського пізнання, розкриває силу та плідність духовного збагачення особистості. З’єднуючи емоційне сприйняття з інтелектуальним, воно робить людину здатною до найповнішого пізнання світу та самої себе, витворює у людини уявлення про естетичну своєрідність суспільного життя, його естетичну досконалість, сприяє розумінню естетичного ідеалу. Мистецтво виступає чинником творчо-особистісної спрямованості освіти, зокрема сприяє формуванню творчої індивідуальності при цьому завжди варто опиратися на засади педагогіки мистецтва, адже вона репрезентує педагогічні функції мистецтва та з’єднує воєдино педагогічну і творчу сутність мистецтва. Мистецтво також має здатність бути і засобом навчання та формування особистості, доповнювати компоненти освітнього процесу, зокрема стати чинником індивідуалізації особистості. В свою чергу культура здійснює активний вплив на людей, на їхнє життєствердження та діяльність “люди не лише створюють культуру під час під час матеріальної та духовної діяльності, але й оволодівають набутими знаннями, тобто зайняті засвоєнням культури. Будь-яка діяльність – практична чи теоретична, матеріальна чи духовна, поряд із творчим аспектом включає аспект функціонування – засвоєння культури” [8, 435]. Нині бачимо посилення уваги до культуротворчої складової освіти, і це дозволяє мистецтву стати важливим чинником індивідуально-особистісної спрямованості освіти, що надає суб’єктам освітнього процесу можливість переосмислити культуротворчий та педагогічний досвід, і дозволяє вести мову про формування культурознавчої компетентності. Наприклад, предметом вивчення навчальної дисципліни “Історія театру” є висвітлення феномену театрального мистецтва як об’єкта культурознавства та предмету дослідження історії театру: широке коло проблем, пов’язаних з “убудованістю” функціонування театру як специфічної соціокультурної системи в соціум (театр в системі суспільства та культури, суб’єкти театральної діяльності). Дисципліна “Історія театру” передбачає інтегроване вивчення історії театру як синтетичного виду мистецтва та поетапне засвоєння особливостей театрального мистецтва кожної окремо взятої культурно-історичної епохи у Європі, в Україні, з метою з’ясування її національної

самобутності при безпосередньому порівнянні; розкриває розвиток та еволюцію театрального мистецтва як художньої картини світу, адже “значущість мистецтва засновується також на тому, про що воно нам говорить, показуючи людині її ж саму в її морально визначеному існуванні” [2, 56]. Кожен вид мистецтва, з одного боку, спрямований на максимальне виявлення, посилення специфічних і неповторних художньо-мовних особливостей, з іншого – всі вони намагаються враховувати і використовувати досвід інших мистецтв, щоб розширити власні межі та можливості. Особливого значення розгляд інтертекстуальності театрального мистецтва набуває сьогодні, коли екзистенційне філософування відновлює свій розвиток, виступаючи продуктом інтеграції мистецького і філософського мислення, а взаємодія текстів у театральному мистецтві доводить єдність розуміння тексту із саморозумінням його інтерпретатора, що детермінує розуміння цілого тексту або його частин у процесі саморозуміння [1, 31]. Так, наприклад, філософсько-освітній дискурс театрального мистецтва обумовлений не тільки своїм гуманістичним спрямуванням, а й здатністю переосмислити історично обумовлену істину. Слушною з цього приводу є думка німецького філософа Г.-Г.Гадамера щодо розуміння і тлумачення текстів та феноменів культури “той факт, що у творі мистецтва осягається істина, якої годі добути всіма іншими шляхами, і становить філософське значення мистецтва, що утверджує себе всупереч будь-якому резонерству. Таким чином досвід мистецтва виявляється, поруч і з досвідом філософії, найнастійнішою засторогою науковій свідомості, аби вона визнавала свої власні кордони” [2, 8].

Сучасні дослідники мистецтва визнають головною відмінністю української культурної ситуації від зарубіжної те, що постмодерністська тенденція в країні виявилась із відчутним запізненням. Перетворювальні процеси початку 1990-х років, на думку А. Оленської-Петришин, створили ситуацію, в якій митцям було важко визначитися з художніми вартостями “нового суспільства” [3]. У зв’язку з цими процесами для сучасного мистецтва характерна велика кількість творчих напрямів, технологічних прийомів і засобів вираження, адже “протягом усього періоду виникнення і розвитку мистецтва, його наповнення сутнісним змістом важливими були три чинники – епоха з її культурно-історичними особливостями, митець та реципієнт” [5, 14]. “Сучасне” розуміємо як мистецтво періоду державної незалежності України, хоч вектори руху “сучасного мистецтва” складно визначити, проте епоха настання “постмодернізму” диктує свої правила, основним постулатом яких є визнання всіх мистецьких явищ рівноцінними.

Опираючись на естетико-культурологічний аналіз стимулів творчості, О.П.Поліщук зазначає, що “естетичне сприйняття світу виступає особливою активністю особистості, що не зводиться до простого розпізнавання його елементів при формуванні перцептивних моделей. Тут відбувається поглиблене набування інформації про елементи дійсності при паралельному їх оцінюванні (хоча б на рівні емоційно-почуттєвих реагувань” [6, 167]. У цих словах чітко прослідковується прагнення спонукати суб’єкта сучасного освітнього процесу до естетичного сприйняття світу крізь призму мистецтва. Саме тому, варто зазначити, що сучасне українське мистецтво сформувалося в 1960-70-х роках ХХ століття, це був непростий час для становлення національного мистецтва, але тогочасні художні тенденції можна вважати пошуком альтернатив модернізму, де відбувалося становлення і одночасно пошук нових образів і художньо-образної мови мистецтва. У роки незалежності Україна проходить тернистий шлях створення різних умов задля збереження й розвитку своєї культури, духовних надбань українського народу, його кращих традицій і новацій. І вже сьогодні ми зрештою маємо певну інфраструктуру культури, яка робить можливим подальший духовний прогрес народу, використання для цього духовної скарбниці, витвореної нашими пращурами [9, 444]. Зміни, викликані новою політикою державного суверенітету України, сприяли пошвавленню всіх стилів і манери зображення в малярстві. Стало очевидним, що незважаючи на штучну уніфікацію мистецтва, що придушувала природний розвиток живопису, українське малярство зберегло цілісність зв’язків з власною культурною спадщиною та західним мистецтвом і стверджує національну самобутність у

поєднанні зі світовим мистецьким досвідом [7, 75]. У культурології та мистецтвознавстві кінець ХХ століття прийнято називати постмодернізмом. Таким чином, наприкінці ХХ століття настала доба постмодернізму, а сам термін «постмодернізм», трактуємо як тлумачення, історії виникнення, розвитку та відношення до попереднього модерністського етапу. Сучасне мистецтво спонукає до творчих пошуків завдяки художньо-образній мові та засобів виразності, цікавими є художні інновації, а саме: перформенс, як мистецтво в дії, реаліті-шоу, флукус. Однозначного трактування характеристик та хронології постмодернізму немає, і саме різноманітні точки зору і визначають головну відмінність постмодернізму від попередніх етапів.

Висновки. Характерними рисами культури сучасної України є зміни ціннісних орієнтирів і духовних спрямувань, переосмислення власної історії, утвердження національної ідентичності, відновлення значущості релігійного життя та його активізація, вдосконалення системи освіти, спрямування її на інтеграцію в міжнародну освітню систему, розвиток усіх основних галузей і напрямків науки, культурна глобалізація.

Враховуючи сказане вище про мистецтво як чинник творчо-особистісної спрямованості освіти, можна констатувати, що мистецтво формує культуротворчий і креативний потенціал освітнього простору, і саме тоді процес пізнавальної діяльності постане вже не формально-логічним, а набуде рис смислово-ціннісного діалогу людини зі світом, а це в свою чергу дозволить мистецтву стати чинником забезпечення творчої та індивідуально-особистісної спрямованості освіти та важливим її компонентом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білан Т. Інтертекстуальні рефлексії театрального мистецтва / Т.Білан // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2016. – Випуск 17. – С.30–36.
2. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики / Переклад з німецької Олександра Мокровольського: У 2 томах. / Г.-Г. Гадамер. – К.: «Юніверс», 2000. – Т.1. – 258 с.
3. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940-1970 років: поліваріантність художнього досвіду. – Львів: Кальварія, 2015. – 280 с.
4. Отич О. М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти: монографія / за наук. ред. І. А. Зязюна / О.М.Отич. – Чернівці: Зелена Буковина, 2008. – 455 с.
5. Петрів О. Ідейно-художні засади українського мистецтва початку ХХ століття / О.Петрів // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – 2016. – Випуск 17. – С.9–16.
6. Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс / О. П. Поліщук / Монографія. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2007. – 208 с.
7. Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навчальний посібник. – К.: «ЕксОб», 2000. – 208 с.
8. Скотний В. Г. Філософія: історичний і систематичний курс / В.Г.Скотний. – К.: Знання України, 2005. – 576 с.
9. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.). Монографія. – К.: Генеза, 2005. – 592 с.

REFERENCES

1. Bilan, T. O. (2016). Intertekstualni refleksii teatralnoho mystetstva [Intertextual reflections of theatrical art]. *Lviv University Herald. Series of art studies*. Vol. 17, pp.30–36. [in Ukrainian].
2. Gadamer, H.-G. (2000). *Istyna i metod. Osnovy filosofskoi hermenevtyky* [Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics]. Translation from German by Olexander Mokrovolskuj: in 2 volumes. Kyiv: “Iunivers”, vol.1, 258 p. [in

Ukrainian].

3. Novozhenets, H. (2015). *Obrazotvorche mystetstvo ukrainskoi diaspory 1940-1970 rokiv: polivariantist khudozhnoho dosvidu* [Fine arts of the Ukrainian diaspora from 1940-1970: multivariate art experience]. Lviv: Kalvariia, 280 p. [in Ukrainian].
4. Otych, O. M. (2008). *Mystetstvo u rozvytku indyvidualnosti pedahoha: istorychnyi i metodolohichni aspekty* [Art in the development of the individual's personality: historical and methodological aspects]. Monohraf (Ed.). I. A. Ziaziun. Chernivtsi: Zelena Bukovyna, 455 p. [in Ukrainian].
5. Petriv, O. *Ideino-khudozhni zasady ukrainskoho mystetstva pochatku KhKh stolittia* [The ideological and artistic bases of the Ukrainian art of the early XX century]. *Lviv University Herald. Series of art studies*. Vol. 17, pp.9–16. [in Ukrainian].
6. Polishchuk, O. P. (2007). *Khudozhnie myslennia: estetyko-kulturolohichni dyskurs* [Artistic thinking: aesthetic-culturological discourse]. Monohraf. Kyiv: Vydavets PARAPAN, 208p. [in Ukrainian].
7. Rudnytska, O. P. (2000). *Ukrainske mystetstvo u polikulturnomu prostori: Navchalnyi posibnyk* [Ukrainian art in the multicultural space]. Kyiv: "EksOb", 208p. [in Ukrainian].
8. Skotnyi, V. H. (2005). *Filosofiia: istorychnyi i systematychnyi kurs* [Philosophy: a historical and systematic course]. Kyiv: Znannia Ukrainy, 576 p. [in Ukrainian].
9. Sheiko, V.M. & Bohutskyi, Yu.P. (2005). *Formuvannia osnov kulturolohii v dobu tsyvilizatsiinoi hlobalizatsii (druha polovyna XIX – pochatok XXI st.)* [Formation of the foundations of cultural studies in the era of civilizational globalization (the second half of the XIX – early XXI century)]. Monohraf. Kyiv: Heneza, 592 p. [in Ukrainian].

УДК 7.03(477)

Оксана Петрів, кандидат філософських наук, доцент
кафедри культурології та мистецької освіти

Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ПОЧАТКУ 20 СТ.

У статті розглянуто особливості української художньої культури початку 20 ст., яка розвивалася у руслі національного відродження і збереження етнічної самобутності та ідентичності в умовах радянської тоталітарної держави. Показано культурно-мистецьку ситуацію початку 20 ст., вказано на вияв активної національної свідомості української творчої еліти. Обґрунтовано, що українська культура початку 20 ст. характеризується відродженням національних цінностей, етнічних традицій, зростанням національної свідомості та відображенням етнічної самобутності у художній культурі.

Ключові слова: *художня культура; мистецтво; етнічна культура; національне відродження; національна свідомість; етнічна самобутність.*

Літ. 11.

Oksana Petriv, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor
of the Department of Cultural Studies and Artistic Education
at Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

ETHNOCULTURAL DIMENSION OF UKRAINIAN ARTISTIC CULTURE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The article considers special features of the Ukrainian artistic culture of the early 20th century, which developed in line with the national revival and the preservation of ethnic selfhood

and identity in the conditions of the Soviet totalitarian state. It shows the cultural and artistic situation at the beginning of the 20th century and indicates the expression of active national consciousness of the Ukrainian creative elite. The research substantiates that the Ukrainian culture of the early 20th century was characterized by the revival of national values, ethnic traditions, the growth of national consciousness and the reflection of ethnic identity in artistic culture. It has been revealed that the Ukrainian art of this age largely reflected the complexity, ambiguity and peculiarity of the political, national and cultural situation in Ukraine. The development of the Ukrainian art of the 1920s and 1930s went beyond purely artistic problems, hence it was closely linked to the prospect of the national and cultural development. The emergence of the outlook of artists of this age was influenced by the sources of ethnic culture (folk art, Ukrainian icon painting, ornamentation), which determined the originality and national specificity of their works. Beginning with 1933, the communist government was severely controlling the ideological situation in the country, cultural processes were unified with the help of the method of "socialist realism", which foresaw a mandatory eulogy of the achievements of socialism. The national and cultural revival in Ukraine of the 1920s and 1930s was brutally destroyed by totalitarian power and entered history as "Shot Revival".

Keywords: *artistic culture; art; ethnic culture; national revival; national consciousness; ethnic identity.*

Постановка проблеми. В умовах глобалізації та полікультурності сучасного світу актуалізується проблема збереження національної ідентичності української культури та художньої культури зокрема. Українська культура початку 20 ст. характеризується відродженням національних цінностей, етнічних традицій, зростанням національної свідомості та відображенням етнічної самобутності у художній культурі. У всі часи мистецтво було тією сферою, яка активно впливала на свідомість людини і таким чином на формування її світогляду. Мистецтво художніми засобами створює нову дійсність, включаючи певні ідейні сенси творців у мистецькі твори, споживання яких має сугестивний вплив на реципієнта. Таким чином, мистецтво – це цілий окремий світ, який існує паралельно з реальним, і має сугестивний вплив на нього. Філософ Карл Ясперс стверджував, що мистецтво “у всі часи є чимось куди більшим, аніж естетичним, воно вміщує і несе в собі усяке духовне, ідейне, релігійне” [11, 75]. Мистецтво як духовна форма організації буття впливає на організацію людського буття, надаючи йому естетичної, а іноді й ідеологічної визначеності. Особливістю мистецтва є можливість створення нової реальності – такої реальності, яка відображає не реальний світ, а бажаний. “Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності, безглуздо її копіюючи. Його місія – створювати уявні світи” [7, 268], – вважав Х. Ортега-і-Гассет. Мистецтво дає нам образ конкретної суб’єктивної реальності, яка здатна викликати емоції, рефлексію, емпатію, сугестію. Явище сугестії пов’язане з актом навіювання, впливом на психіку реципієнта мистецького твору, в якому автор втілює певну ідею. Яскравим прикладом використання мистецтва для служіння державі в умовах радянської дійсності є 1920 – 1930 роки, коли насаджувався ідеологічний монополізм у всіх сферах культури, а діяльність митців стала настільки регламентованою, що втрачала ознаки творчості. Цей період в історії української культури отримав назву “Розстріляне Відродження”. Термін “Розстріляне Відродження” вперше вжив польський публіцист і громадський діяч Єжи Гедройць, запропонувавши назвати так антологію української літератури 1917 – 1933 рр., підготовлену Юрієм Лавріненком у листі до останнього. Антологія “Розстріляне Відродження”, яка з’явилася коштом Єжи Гедройця 1959 р., включає художні твори видатних українських письменників і поетів та є свідченням значного розвитку української духовної культури цієї доби.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема відображення етнокультурної самобутності в художній культурі досліджується багатьма науковцями. Окремі аспекти цієї проблеми висвітлюють у своїх наукових розвідках учені А. Бичко, Є. Блакитний, Л. Госейко, О. Забужко, М. Кушнір, Ю. Лавріненко, М. Наєнко, М. Попович, О. Потебня, В. Січинський,

І. Франко. Мистецтвознавець Євген Блакитний у статті “Національне та інтернаціональне в мистецтві”, аналізуючи вершинні здобутки світового мистецтва, вказує на досягнення українських митців початку 20 ст., що “вийшли з надр українського народу”, однак “московський режим” “нешадно розправився з новим мистецьким рухом” [1, 151]. Історик мистецтва Володимир Січинський у статті “Стиль в українському мистецтві” досліджує питання українського стилю у мистецтві, наголошує на його відмінності і самобутності, стверджує, що коли “існує народ, то існує і його мистецтво”, зазначає, що національні особливості виявляються не тільки у змісті твору, а й у формі [9, 416]. Катерина Варшавська у статті “Юхим Михайлів. Митець і його час” обґрунтовує вплив етнічної культури та українського народного мистецтва зокрема на формування національної свідомості художника Юхима Михайліва та його творчість [2].

Мета статті – визначення етнокультурних аспектів української художньої культури початку 20 ст.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи художню культуру 1920 – 1930-х років, варто вказати на її художню та ідейну оригінальність та виразну спрямованість на світоглядно-філософську тематику та інтерес до етнічно-філософських проблем. Таке поєднання створювало особливу культурну атмосферу, в якій творча інтелігенція реалізовувала культурний феномен українського відродження. “Те, що виношувалось народом століттями, мусило за сприятливих обставин знайти свій вияв назовні. Такими сприятливими обставинами були передреволюційні та революційні роки, коли українська духовність на короткий час здобувши свободу, могла себе проявити в усю свою широчінь і в усій своїй повноті й глибині”, – зазначає мистецтвознавець Євген Блакитний [1, 151]. Мистецтво тоді є цікавим, неповторним, цінним, коли відображає самобутність народу. Хоча комуністична ідеологія намагалася відокремити етнічні культури від етнонаціонального простору, замінити національні цінності універсальними загальнолюдськими, етнічні чинники проявлялися в усіх сферах культури, насамперед у мистецькій діяльності. Поштовх до яскравого вияву етнічного макросвіту часто виникає саме в умовах загрози буттю певної етнічної культури. Творчість діячів цього відродження Миколи Хвильового, Валер’яна Підмогильного, Миколи Куліша, Євгена Плужника, Миколи Вороного, Миколи Зерова, Михайла Ялового, Олеса Досвітнього, Григорія Косинки, Михайла Драй-Хмари, Дмитра Фальківського та багатьох інших була намаганням зберегти і творчо розвинути українську національну культуру з притаманною їй неповторною ментальністю українського народу, водночас їхня творча діяльність не була опозиційною до радянської влади. Радянський Союз як поліетнічна імперія декларував свободу, незалежність, рівні права та можливості для всіх націй і народностей, тому передова інтелігенція мала сподівання на збереження етнічної самобутності та всебічний культурно-національний розвиток на засадах принципів рівності і справедливості, тому багато представників творчої інтелігенції були навіть членами КП(б)У.

Визначальною особливістю українського образотворчого мистецтва початку 20 ст. є утвердження національної самобутності у поєднанні зі світовим мистецьким досвідом. У пошуках нової духовності українські митці шукали засобів оновлення мистецтва. Зокрема вони намагалися віднайти джерела відновлення сакрального сенсу мистецтва у традиціях етнічної культури. Митці заглиблювалися в історичні корені, шукаючи джерела інтуїтивної, ірраціональної, алегорично-символічної природи художньої творчості. Творчі експерименти митців сприяли формуванню нової художньої свідомості, для якої характерне подолання нормативності, перенесення акценту з предметів навколишньої дійсності на внутрішній світ людини, її ідеально-духовне буття. Митці прагнули відображати внутрішній світ людини у її складних і багатогранних зв’язках з навколишнім світом. Вони намагалися переорієнтувати статус мистецтва у суспільній свідомості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного. На становлення світогляду митців цієї доби вплинули джерела національної культури (народна творчість, український іконопис, орнаментика), що зумовило самобутність і національну специфіку їх творчості. Джерела творчості митці шукали в особистісному самозаглибленні й самопізнанні. Новаторські пошуки властиві творчості таких видатних

митців цієї доби, як Петро Холодний, Юхим Михайлів, Олекса Новаківський, Анатоль Петрицький, Казимир Малевич, Олександр Архипенко, Олександра Екстер, Олександр Богомазов, Віктор Пальмов, Михайло Бойчук, Іван Падалка, Василь Седляр.

Михайло Бойчук започаткував новий напрям монументального мистецтва 20 ст., базований на поєднанні українських традицій і європейських здобутків. За основу свого художнього методу митець взяв принцип органічного синтезу досягнень світової мистецької спадщини, зокрема візантійського мистецтва, народних традицій і нових форм, які відповідали б національним особливостям. На думку М. Бойчука, в пошуках нових шляхів у мистецтві слід відшукати досконалі твори в художній спадщині всіх епох і всіх народів, запозичити та переосмислити сутнісне. Ідеологічна програма АРМУ (Асоціації революційних митців України,) – творчого об'єднання українських радянських художників (1925 – 1932), основу якої становили бойчукісти, починалася з заклику боротися за якість твору мистецтва, за нову форму в мистецтві. В історію національної культури увійшов термін “бойчукізм” – назва самобутньої школи Михайла Бойчука, метою творчості якої була організація життєвого середовища людини, концепція створення національного мистецтва. Бойчукісти вірили у значну роль монументального мистецтва у формуванні середовища, його вплив на світосприйняття людини. Михайло Бойчук пов'язував свою діяльність із мрією про культурне відродження України, він був апологетом високого мистецтва, вважаючи його вершиною творчості, і пов'язував елітарне мистецтво з народними джерелами. На думку художника, будь-яке значне мистецьке досягнення можливе лише на основі досягнень минулого. Твори бойчукістів базувалися на народному мистецтві, чим відроджували та утверджували національну свідомість, об'єднуючи народ, що зрештою стало причиною розправи радянської влади над митцями. Бойчукізм вплинув на розвиток живопису, скульптури, мистецтва фрески, графіки, кераміки, різьблення, ткацтва, килимарства. Монументальне мистецтво Михайла Бойчука та його школи є великим надбанням української культури 20 ст.

Значні творчі здобутки має також українська графіка початку 20 ст. Започаткували стильові ознаки українського мистецтва 20 – 30-х рр. 20 ст. у графіці такі видатні митці, як Георгій Нарбут, Василь Кричевський, Тимофій і Михайло Бойчуки, Іван Падалка, Василь Седляр, Олена Кульчицька, Антон Середа, Олекса Новаківський, Петро Холодний. Георгій Нарбут є автором “Української абетки”, перших українських державних знаків (банкнот і поштових марок), оформлювачем банкнот української гривні доби УНР. Георгій Нарбут формував основу національного мистецтва, нову, відповідну часові художню мову, базовану на традиціях українського, а також візантійського і барокового мистецтва. Орнаменти давніх вишивок, писанок, різьблення Г. Нарбут переосмислював і надавав їм сучасного вияву.

Юхим Михайлів – видатний український живописець, поет, мистецтвознавець, непересічний художник-символіст, графік, талановитий оформлювач книжок, автор численних ілюстрацій, обкладинок часописів, афіш; він був настільки свідомий патріот української культури, що не написав жодної картини, яка б славила радянську дійсність. Картини з українською тематикою є найважливішими у його творчості, серед найзнаковіших – “Загублена воля” (1916), “Соната України” (1916), “Музика зір” (1919), “Руїни слави” (1920), “Загублена булава” (1922), “Чайка” (1930), “Гетьманський намет” (1930). Кожна картина має глибинно-змістовні образи, які виявляють любов до народної традиції і славлять минуле. “Юхим Михайлів належить до тієї плеяди талановитих українських митців, з якою цілком справедливо пов'язують стрімкий злет українського мистецтва у 1920 – 1930-х роках”, – стверджує Катерина Варшавська [2, 1141]. На початку мистецького життя художник працював у музеї старожитностей імені Олександра Поля в Катеринославі (сьогодні місто Дніпро), де збирав взірці народного мистецтва, мав можливість спілкуватися з селянами, малював для етнографічного відділу. Директором музею був Дмитро Яворницький, який “розкрив молодому співробітникові таємницю українського духу” [2, 1139]. “Праця та спілкування з Яворницьким стали справжньою школою виховання й гартування національної свідомості художника, саме за його порадою Михайлів розпочав

досліджувати проблеми становлення і розвитку українського народного мистецтва. За дорученням музею Михайлів збирав в околиць селах взірці народного орнаменту, змальовуючи візерунки з пічок, стін та вікон”, – зазначає Катерина Варшавська [2, 1139]. Цей досвід збагатив його знання про народне мистецтво та традиції, поглибив його любов до України, що відобразилося у мистецькій творчості художника та вплинуло на її самобутність. Юхим Михайлів вів активну мистецтвознавчу діяльність, писав наукові та популярні статті на різні теми з української культури, написав статті про творчість художників Георгія Нарбута, Михайла Жука, Леоніда Позена, Олександра Мурашка тощо, видав книгу “Гончарна кераміка на Україні” (1921). Його любов і повага до української традиції та захоплення українським народним мистецтвом зробили художника “політично ненадійним” в тоталітарній державі. 1934 року Юхим Михайлів був безпідставно звинувачений у підготовці збройного повстання, заарештований і відправлений у заслання у місто Котлас (Архангельська обл.). Там художник продовжував малювати, писати вірші, мріяв про повернення додому, однак 1935 р. його життя обірвалося.

Основою світогляду новітньої мистецької еліти були любов до рідної землі і країни, свобода мислення та щира віра у власні ідеали, що і виявлялося у їхніх творах. Етнічне існує завжди, у несприятливих умовах воно існує у прихованих формах і впливає на особливості культури. Етнокультура є джерелом і основою буття етносу. “Етнокультура – культура, першоджерелом якої є колективна творчість даної спільноти, що включає спосіб життя, світогляд, мову, народне мистецтво” [5, 208]. Українські митці, виявляючи і отже зберігаючи власну етнічну ідентичність, у цей складний час своєю творчістю, за словами М. Насенка, “відвертали культурну смерть України” [6, 3]. На думку М. Бердяєва “без первинної та стихійної любові до своєї країни неможливий ніякий творчий історичний шлях... Народ повинен бути, повинен берегти свій образ, повинен розвивати свою енергію, повинен мати можливість творити свої цінності” [8, 67]. Етнокультура у процесі життєдіяльності етносу збагачується, удосконалюється, таким чином зазнаючи певних змін, однак залишається самодостатньою і є засобом самозбереження етносу. Важливою особливістю етнокультури є етнічна самоідентифікація, тобто ототожнення себе з певною етнічною спільнотою, належність до неї, що зрештою виявляється у життєдіяльності кожної людини, особливо це стосується творчої діяльності. “Все-таки ядро справді українського мистецтва спочиває на плечах тих митців, які свідомо шукають українського виразу, українського стилю та в усякому разі перетворюють модерні течії в горнілі національної творчості”, – стверджує історик мистецтва Володимир Січинський [9, 185].

1920 – 1930 роки стали періодом активного розвитку у сфері української художньої культури, часом утвердження етнічної самобутності, національного самоствердження, яке набувало рис “відродження”. У цей час комуністична партія ще не підпорядковувала собі усі сфери життєдіяльності. Політичні зміни наповнили культурну діяльність творчих людей відчуттям свободи, новизни, нових можливостей, звільнення від цензурних обмежень. У квітні 1923 року радянська влада оголосила офіційним курсом партії коренізацію, в Україні ця програма отримала назву “українізації”: було прийнято рішення про українізацію усіх державних сфер, усі робітники і службовці були зобов’язані вивчити українську мову. Коренізація була запроваджена радянською владою з метою розширення свого впливу на місцеве населення. Однак уже у квітні 1927 р. постанова комуністичної партії визнавала “особливе значення російської мови” на всій території Радянського Союзу. З того часу почалося активне протистояння українізації з боку влади. Однак поширення навіть на короткий час україномовної освіти створило підґрунтя для розвитку української культури, мистецтва зокрема. Ця короткочасна політика коренізації сприяла значному розвитку етнічної культури та окрилила українських митців на вільну творчу діяльність і максимальне розкриття своїх творчих можливостей. За твердженням Ентоні Сміта, етнічне відродження – це спроба зберегти минуле і водночас трансформувати його в дещо нове, побудувати новий тип життя на стародавніх підвалинах, створити нову людину і нове суспільство через відродження старої ідентичності...” [3, 474].

Українська творча інтелігенція цієї епохи у своїй діяльності виходила далеко за межі суто художніх проблем, митці намагалися визначити перспективи національно-культурного розвитку. Декларована радянською владою “українізація” спричинила створення чисельних мистецьких угруповань, були створені літературні об’єднання “Ланка” (згодом – “МАРС”), “Плуг”, “Спілка письменників Західної України”, “Гарт” (згодом був перейменований на “ВАПЛІТЕ” (Вільна академія пролетарської літератури), “Молодняк” (неокласики), ЛОЧАФ (об’єднання армії і флоту); мистецькі об’єднання “Асоціація революційного мистецтва України” (АРМУ), “Об’єднання мистецької молоді України”, “Об’єднання сучасних митців України”, “Асоціація художників Червоної України”, “Українське мистецьке об’єднання”. Письменник Микола Хвильовий започаткував літературну дискусію 1925 – 1928 рр. про шляхи розвитку української літератури, митець закликав орієнтуватися на кращі взірці світового письменства, тобто на європейську культуру та її гуманістичні традиції, а не на радянську Росію, відмовитися від провінціалізму та примітиву в літературі; письменник висунув гасло “Геть від Москви!”, маючи на увазі необхідність культурної переорієнтації на “психологічну Європу”. Творчість М. Хвильового спочатку виявляла віру письменника у світлі ідеали революції, а згодом – розчарування і скепсис щодо їх здійснення. У своїй публіцистичній праці “Апологети писаризму” М. Хвильовий радив українським митцям орієнтуватися на європейські цінності: “Від російської літератури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше втікати... Наша орієнтація – на західноєвропейське мистецтво, на його стиль, на його прийоми” [10, 573]. М. Хвильовий та його однодумці намагалися розв’язати тодішні актуальні культурні проблеми України на засадах націонал-комунізму, тому літературна дискусія 1925 – 1928 років в умовах тоталітарного режиму в СРСР була приречена на знищення, а її учасники стали жертвами офіційної нищівної критики і політичного гоніння. Комуністична партія СРСР почала діяти жорстокими методами: репресіями, арештами, розстрілами. У 1933 р. репресії проти української інтелігенції посилилися, було розпочато наступ на українську культуру. Початком масового нищення української інтелігенції вважається травень 1933 року, коли 12 – 13 числа відбувся арешт Михайла Ялового і самогубство Миколи Хвильового. Митці опинилися перед вибором: писання творів на уславлення партії, соціалістичної дійсності у дусі соціалістичного реалізму, мовчання або репресії і концтабори. Кульмінацією дій тоталітарного режиму стало 3 листопада 1937 року, коли у Соловецькому таборі було розстріляно понад сто осіб представників української інтелігенції. Серед знищених були: Лесь Курбас, Микола Куліш, Павло Филипович, Мирослав Ірчан, Олекса Слісаренко, Матвій Яворський... Точні дані щодо кількості репресованих українських митців залишаються невстановленими. Знищені українські інтелектуали та втрачені духовні мистецькі цінності цієї доби значно збіднили духовний потенціал України та унеможливили повноцінний розвиток української культури. Багато імен митців цього періоду ще залишаються маловідомими, а їхня творчість є забутою. Значна кількість мистецьких творів цих митців була знищена, частина залишається у приватних колекціях в Україні і за її межами. Трагічні наслідки знищення творців художньої культури покоління “Розстріляного Відродження” відчуваємо й сьогодні.

Висновки. Отже, культурно-мистецька ситуація 1920 – 1930-х років засвідчила значний вияв активної національної свідомості української творчої еліти. Вітчизняна художня культура початку 20 ст. розвивалася у руслі національного відродження і збереження етнічної самобутності та ідентичності в умовах радянської тоталітарної держави. Українське мистецтво цієї доби значною мірою віддзеркалило складність, неоднозначність і своєрідність політичної та національно-культурної ситуації в Україні. Розвиток українського мистецтва початку 20 ст. виходив за межі суто художніх проблем, а був тісно пов’язаний з перспективою національно-культурного розвитку. У цей період відбувалося утвердження ідеї національного відродження, посилення національно-етнічних начал у творчій діяльності та освоєння і розвиток найновіших здобутків західноєвропейського мистецтва. На становлення світогляду митців цієї доби вплинули джерела національної культури (народна творчість, український іконопис, орнаментика), що зумовило самобутність і національну

специфіку їх творчості. Починаючи з 1933 року комуністична влада взяла під жорсткий контроль ідеологічну ситуацію в країні, культурні процеси уніфікувалися за допомогою методу “соціалістичного реалізму”, який передбачав обов’язкове оспівування досягнень соціалізму. Національно-культурне відродження в Україні 1920 – 1930-х років було жорстоко знищене тоталітарною владою і увійшло в історію як “Розстріляне Відродження”.

ЛІТЕРАТУРА

10. Блакитний Є. Національне та інтернаціональне в мистецтві / Є. Блакитний // Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. Випуск 39 – 40. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. – 800 с. – С. 142 – 151.
11. Варшавська К. Юхим Михайлів. Митець і його час (за матеріалами збірок музейних фондів Українського Культурно-Освітнього центру Бавнд Брука, Нью Джерсі, США) / К. Варшавська // Народнознавчі зошити. – 2013. – № 6 (114). – С. 1138 – 1144.
12. Картунов О. Етнічний ренесанс (сутність і характер) / О. Картунов // Мала енциклопедія етнодержавознавства / НАН України. Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького; редкол.: Ю.І.Римаренко (відп. ред.) та ін. – К.: Генеза, 1996. – 942 с. – С. 473 – 474.
13. Кушнір М. Велич мистецтва і відродження культури / Кушнір М. // Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. Випуск 39 – 40. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. – 800 с. – С. 188 – 208.
14. Лісовий В. Етнокультура / В. Лісовий // Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002. – 744 с. – С. 208.
15. Наєнко М. Відвернули культурну смерть України / М. Наєнко // Лавріненко Ю.А. Розстріляне відродження: антологія 1917 – 1933: поезія – проза – драма – есей / підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М.К. – К.: Вид. центр “Просвіта”, 2001. – 794 с. – С. 3 – 12.
16. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гассет // Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори / пер. з ісп. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. – К.: Основи, 1994. – 420 с. – С. 238 – 272.
17. Римаренко Ю. Етнонаціональне буття / Ю. Римаренко // Мала енциклопедія етнодержавознавства / НАН України. Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького; редкол.: Ю.І.Римаренко (відп. ред.) та ін. – К.: Генеза, 1996. – 942 с. – С. 67 – 68.
18. Січинський В. Стиль в українському мистецтві / Січинський В. // Хроніка 2000: Український культурологічний альманах. Випуск 39 – 40. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. – 800 с. – С. 182 – 187.
19. Хвильовий М. Апологети писаризму / М. Хвильовий // Хвильовий М. Твори: У 2 т. К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с. – С. 515 – 575.
20. Ясперс К. Психологія світоглядів / К. Ясперс / з ним пер. О.Кислюк, Р.Осадчук. – К.: Юніверс, 2009. – 464 с.

REFERENCES

1. Blakytnyi, Ye. (2000). *Natsionalne ta internatsionalne v mystetstvi* [National and international aspects in art]. *Khronika 2000: Ukrainskyi kulturolohichnyi almanakh*. Vol. 39 – 40, Kyiv: Fond spriannia rozvytku mystetstv, 800 p, pp. 142 – 151.[in Ukrainian].
2. Varshavska, K. (2013). *Yukhym Mykhailiv. Mytets i yoho chas (za materialamy zbirok muzeinykh fondiv Ukrainskoho Kulturno-Osvitnoho tsentru Bavnd Bruka, Niu Dzhersti, SShA)*[The artist and his time (based on the materials of the collections of the museum funds at the Ukrainian Cultural and Educational Centre, Bound Brook, NJ, USA)]. *Narodozhnavchi zoshyty*. No.6 (114), pp. 1138 – 1144.[in Ukrainian].
3. Kartunov, O. (1996). *Etnichniy renesans (sutnist i kharakter)* [Ethnic Renaissance (essence and character)]. *Mala entsyklopediia etnozhavoznavstva. NAN Ukrainy. In-t derzhavy i*

prava im. V.M. Koretskoho; (Ed.). Yu. I. Rymarenko. Kyiv: Heneza, 942 p, pp. 473 – 474.[in Ukrainian].

4. Kushnir, M. (2000). Velych mystetstva i vidrodzhennia kultury [The greatness of art and the revival of culture]. *Khronika 2000: Ukrainskyi kulturolohichniy almanakh*. Vol. 39 – 40, Kyiv: Fond spriannia rozvytku mystetstv, 800 p, pp. 188 – 208.[in Ukrainian].

5. Lisovy, V. (2002). *Etnokultura* [Ethnoculture]. *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Abrys, 744 p, p. 208. [in Ukrainian].

6. Naienko, M. & Lavrinenko, Yu.A. (2001). Vidvernuly kulturnu smert Ukrainy [The cultural death of Ukraine has been averted]. *Rozstriliane vidrodzhennia: antolohiia 1917 – 1933: poeziia – proza – drama – esei. Pidhot. tekstu, fakhove redahuvannia i peredm. prof. Naienka M.K.* Kyiv: Vyd. tsentr “Prosvita”, 794 p, pp. 3 – 12. [in Ukrainian].

7. Ortega-i-Gasse, Kh. (1994). *Dehumanizatsiia mystetstva* [Dehumanization of art]. Kyiv: Osnovy, 420 p, pp. 238 – 272. [in Ukrainian].

8. Rymarenko, Yu. (1996). Etnonatsionalne buttia [Ethnonational being]. *Mala entsyklopediia etnoderzhavnavstva. NAN Ukrainy. In-t derzhavy i prava im. V.M. Koretskoho*; (Ed.).Yu.I.Rymarenko et al., Kyiv: Heneza, 942 p, pp. 67 – 68. [in Ukrainian].

9. Sichynskyi, V. (2000). Styl v ukrainskomu mystetstvi [Style in the Ukrainian art]. *Khronika 2000: Ukrainskyi kulturolohichniy almanakh*. Vol. 39 – 40, Kyiv: Fond spriannia rozvytku mystetstv, 800 p, pp. 182 – 187. [in Ukrainian].

10. Khvylovyi, M. (1990). *Apolohety pysaryzmu* [Apologists of “pysarysm”]. Kyiv: Dnipro, vol. 2, 925 p, pp. 515 – 575. [in Ukrainian].

11. Yaspers, K. (2009). *Psykhohohiia svitohliadiv* [Psychology of worldviews]. Kyiv: Yunivers, 464 p. [in Ukrainian].

УДК: 7.72.01

Наталія Муляр, кандидат педагогічних наук доцент
кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ПРОСТОРОВІСТЬ АРХІТЕКТУРИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

У статті розкрито специфічну особливість мистецтва архітектури як діалектичної єдності матеріального та ідеального; обґрунтовано основу стильових особливостей архітектури як такого виду мистецтва, що синтезує в собі скульптуру і живопис; розкрито взаємозв'язок утилітарного та естетичного в мистецтві архітектури.

Ключові слова: матеріальна культура; духовна культура; мистецтво; архітектура; суспільство; утилітарний характер; естетична функція.

Літ.10.

Nataliya Mulyar, the candidate of pedagogic sciences,
the docent of Culturology and artistic education department of
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

ARCHITECTURE INFINITUDE THROUGH THE PRISM OF HISTORY OF CULTURE

The specific feature of architecture art as the dialectical unity of material and ideal is revealed in the article; it is substantiated the basis of style features of the architecture as such kind

of art which synthesizes sculpture and painting; the relationship of a utilitarian and an aesthetic in the architecture art is shown.

The emphasis is on the peculiarities of the evolution of human civilization, which is indissolubly connected with such a fundamental notion as "culture". This notion reveals the widest range of human activity, connected with philosophy, science, religion, world outlook, art. The achievement of realization of cultural and spiritual potential of humanity at each stage of its development is fixed by means of material exponents. That is why studying artificial material elements of sociocultural reality of humanity makes it possible to identify other, more complex components of its existence.

The article noted the thinkers revealing the specifics of artistic time and space in their works and also defining the structural and expressive characteristics of the architectural form. One of the first theoretical substantiations was made by I. Kant. The philosopher considered time and space as a priori forms of sensual contemplation. A thorough philosophical comprehension of the phenomenon of architecture and the evolution of architectural forms one can find in the works of G. Hegel, F. Schelling, O. Spengler.

It is elucidated the aesthetic component of architecture, which is indissolubly connected with the concept of architectural style. Irresistible human desire for beauty lies in the origins of the rise of architectural styles. The formation of an architectural style has always been influenced by religious views, style of thinking and state system, national characteristics and the environment, nature.

Keywords: material culture; spiritual culture; art; architecture; society; utilitarian character; aesthetic function.

Постановка проблеми. Еволюція людської цивілізації нерозривно пов'язана з таким основоположним поняттям як «культура», який розкриває найширший спектр людської діяльності, пов'язаний з філософією, наукою, релігією, світоглядом, мистецтвом. Досягнення реалізації культурного й духовного потенціалу людства на кожному етапі його розвитку закріплюється за допомогою матеріальних носіїв. Тому саме через дослідження штучних матеріальних елементів соціокультурної реальності людства можливе визначення інших, складніших компонентів його екзистенції. Існування будь-якого духовного прояву культури без певного матеріального носія апіорі позбавлене смислу, – стверджує Наконечна О.В. [8,88]. А отже, будь-яке спеціалізоване знання про культуру, як філософське, соціологічне, історичне, етнологічне, мистецтвознавче явище фактично формується на дослідженнях штучно створених об'єктів (артефактів), як матеріального прояву культури. Архітектура ж виступає артефактом діалектичної єдності матеріального та духовного. Слушним є твердження М. Кагана щодо органічного взаємозв'язку матеріальної та духовної культури «...виокремлення матеріальної та духовної культури слід розуміти не в тому сенсі, ніби перша є чимось суто і тільки матеріальним, а друга – суто і тільки духовним, а в тому, що в цих пластах культури є діаметрально протилежним співвідношення духовної та матеріальної засад» [3,79].

Аналіз основних досліджень і публікацій. Варто відзначити мислителів, роботи яких розкривають специфіку художнього часу і простору, які визначають структурно-виражальні характеристики архітектурної форми та стилю. Одне з найперших теоретичних обґрунтувань належить І. Канту. Філософ розглядав час і простір як апіорні форми чуттєвого споглядання. Ґрунтовне філософське осмислення феномену архітектури та еволюції архітектурних форм присутнє у творах Г. Гегеля, Ф. Шеллінга, О. Шпенглера.

Важливі аспекти формотворення архітектури та її естетична цінність в процесі формування середовища життєдіяльності людини розглядаються В. Лебедевим, О. Ціресом, В. Циркуновим, О. Буровим, В. Глазичевим, О. Іконніковим.

Однак, особливо актуальною проблемою художнього часу-простору стала в кінці ХІХ – середині ХХ століть, що було відображено у ряді праць з естетики та філософії (М. Каган, М. Бахтін, А. Бєлий, Е. Кассієр, Д. Ліхачьов, Ю. Лотман, А. Лой, П. Тілліх, П. Флоренський

та ін.). Дослідженню генези архітектурної форми вираження в історико-культурному контексті присвячені праці Ю. Асеева, П. Біціллі, М. Брунова, А. Каплуна, Ю. Ліпса тощо.

Підвищення уваги сучасної наукової спільноти до мистецтва архітектури свідчить про його актуальність. Це підтверджують дисертаційні дослідження 2010 року – Н. Божинський, М. Пугачова, О. Криворучко, Ю. Сазонова; 2011 року – І. Абрамюк, Ю. Гордієнко, Є. Водзинський, Я. Ракочий; 2012 року – Лу Пен; 2013 року – Є. Олександра, Ю. Івашко, О. Дерябіна, О. Зубричев, А. Коломєйцев, С. Лінда, Ю.Петровська, Т. Піняжко, Н. Шебек; 2014 року – В. Товбич, Т. Радіонов, О.Михайлишин; 2015 року – І. Якубовський, В. Дубинський, О. Буряк.

Мета статті: розкрити специфічну особливість мистецтва архітектури як діалектичної єдності матеріального та ідеального; обґрунтувати основу стильових особливостей архітектури як такого виду мистецтва, що синтезує в собі скульптуру і живопис; розкрити взаємозв'язок утилітарного та естетичного в мистецтві архітектури.

Виклад основного матеріалу. Глянувши на архітектуру з точки зору її генезису, то можна стверджувати, що її природа, її специфічне і особливе полягають у тому, що вона зародилась як галузь виробничої діяльності для задоволення матеріальних і перш за все утилітарних потреб суспільства. Створюючи матеріальне середовище для різних соціальних процесів, праці, побуту, оборони, релігії, архітектор формує його у відповідності з функціональними особливостями цих процесів, розвитком виробничих сил, з наявними місцевими матеріалами та традиціями.

В історії архітектури неодноразово звучало, що архітектура є просто однією з практичних діяльностей людини, яка відрізняється в цьому відношенні від «меблярства» не істотним характером, а тільки розміром своїх творів. Тому головним визначенням їх є доцільність, зручність відповідно до призначення.

Проте, досліджуючи розвиток архітектури не можна залишити поза увагою її естетичну складову. Ознайомлюючись з архітектурними творами минулого захоплюєшся естетичною довершеністю, гармонією форм, фарб та простору. Створюючи архітектурні споруди, суспільство відбивало в них естетичні смаки і ідеали, які відповідають принципу виробництва «...і за законами краси»[2, 98]. При цьому, чим вагомніше суспільне значення, більші масштаби архітектурної споруди, тим більшим був її естетичний потенціал.

Археологи та антропологи, вивчаючи стоянки первісної людини, через десятки тисячоліть спроможні розрізнити природну форму і форму штучну, якої надала, наприклад, каменю людина. Вони певною мірою можуть визначити міру досконалості таких первісних виробів, які задовольняли життєві потреби наших пращурів. Процес вироблення у людини здатності діяти доцільно розтягнувся на тисячоліття, проте розвивався по висхідній, що дало змогу створити все багатство світу культури, безліч її форм і розвинути в людині власні можливості вільно творити в межах історично зумовленої необхідності [5, 36]. Певна річ, цей процес доволі довго не усвідомлювався людством, тому що людина творила насамперед для задоволення своїх матеріальних потреб. Однак, уже в найдавніших цивілізаціях утилітарні предмети довшеної форми, створені в першу чергу для задоволення матеріальних потреб, цінувалися за свої естетичні якості. Свідченням цього є перехід від примітивних культових куренів первісні будівельники переходять до ускладнених архітектурних форм: менгірів, дольменів, кромлехів[5, 37].

Отже, в архітектурі тісно переплітається історія суспільства, її розвитку сприяють розвиток науки і техніки, природно-кліматичні умови, світобачення і світосприйняття людиною навколишнього середовища. Знаходилась архітектура також у тісному взаємозв'язку з іншими видами мистецтва, зокрема зі скульптурою, живописом, декоративним мистецтвом, що свідчить про її синтетичну природу.

Давньоримський теоретик архітектури Вітрувій у своїй роботі «Десять книг про архітектуру» висвітлив досвід архітекторів Греції та Риму і довів, що основними вимогами до архітектури повинні бути «корисність, міцність і краса». На першому місці тріади Вітрувія – слово корисність, тобто головне й першорядне завдання архітектури полягає в

тому, щоб створити споруду, яка б найкраще відповідала своєму призначенню. Друга вимога – міцність, тобто конструкція споруди повинна сприймати різні впливи без руйнування і забезпечувати стійкість і довговічність. І нарешті – краса, тобто властивість споруди викликати в людей задоволення, насолоду, захоплення. Всі три сторони архітектури: функціональна, конструктивна й естетична, які б не були різні, знаходяться в діалектичному взаємозв'язку [1,23].

Отже, як переконає історія, і на початкових етапах розвитку суспільства продуктивна праця не виключала естетичного компонента, неодмінно поєднувала матеріальне і духовне, доцільність й естетичну довершеність, корисне з прекрасним.

Висвітленню естетичної складової архітектури, її виражальних особливостей присвячені роботи О. Босенка, А.Гільдебранда, А. Канарського, Ю. Легенького, О.Лосєва, Я. Мукаржовського, Т.Орлової, В. Панченко, Л. Столовича, І.Солярської та ін.

Архітектурна естетика нерозривно пов'язана з поняттям архітектурного стилю. У витоках виникнення архітектурних стилів лежить непереборне прагнення людства до прекрасного. На формування архітектурного стилю завжди впливали релігійні погляди, стиль мислення і державного устрою, національні особливості та навколишнє середовище, природа.

Сучасні проекти найчастіше не можуть бути співвіднесені з певним стилем, але пишатися цим не слід. Можливо, саме тому в сучасній архітектурі настільки мало творів мистецтва і так багато «ширвжитку». Культуролог К. Лоренц висловлювався: «...сучасні житла по суті – стійло для худоби, а отже, до архітектури принципово не відноситься, це лише технологія життя і не більше» [5, 123]. У свій час звучали прогнози, що людині майбутнього належить жити в «кратовинах». Якраз завданням естетики стосовно до архітектури є недопущення розвитку такого сценарію [5, 124].

В архітектурній практиці, як стверджує І. Солярська, спостерігається масове застосування формалістичних, еклектичних тенденцій, зорієнтованих, як правило, тільки на комфорт та практичність. Нехтування змістовною стороною у творенні архітектурної форми нівелює її виражальні характеристики, робить її «безликою» і «безучасною», перетворює на смислово пустку [9, 1].

Уявлення про сучасну архітектурну споруду влучно сформулював французький архітектор Ле Корбюзьє: «...Будинок, – писав він, – має два призначення. Це насамперед машина для житла, так би мовити машина, яка повинна подавати нам ефективну допомогу для швидкості і точності праці, машина розумна і передбачлива, для задоволення потреб тіла: комфорту. Але в той же час це і місце роздумів, і, кінець кінцем, місце, де існує краса, яка дає розумові спокій, що йому необхідний... Усе, що стосується практичного призначення будинку, привносить інженер; те, що стосується роздумів, духу, краси, порядку, який панує і служить підтримкою цій красі, – все це архітектура, яка починається там, де закінчується машина» [7, 247]. Отже, мистецтво архітектури минулого і сьогодення виступає діалектичною єдністю матеріального та ідеального, доцільного й естетично довершеного, корисного і красивого.

Як галузь суспільного виробництва мистецтво архітектури залежить від досягнень науково-технічного прогресу, характеру виробничих відносин, від природних і кліматичних умов, художніх смаків та ін. В останні десятиліття якісні зміни будівельної техніки, створення нових конструкцій і матеріалів істотно вплинули на сучасну архітектуру. Багатогранність практичних потреб людства зумовила проектування й будівництво найрізноманітніших типів і видів споруд, з яких утворюються ансамблі, комплекси та цілі міста [1, 124]. Відповідно до вимог міцності і корисності людина тисячоліттями вдосконалювала будівельну техніку, використовуючи якості природних і створюючи нові штучні матеріали: сталь, цемент, залізобетон.

У XIX ст. роль матеріалу та конструкції в архітектурі переходить у нову, вищу фазу. Машинний спосіб виробництва конструкцій та елементів будинків, їхня типізація і стандартизація зумовлюють переосмислення всього творчого процесу в архітектурі. Це

збігається із зміною соціальних вимог до архітектури: не унікальні палаці і церкви, а масові житлові будинки, школи, дитячі заклади стають головною темою архітектурної творчості.

Переворот, який відбувся на початку XX ст. в архітектурі сприяє активному розвитку « нової архітектури », опертої на досягнення науково-технічної революції в будівництві, новітнє розуміння значення функції, нові конструкції і матеріали. Змінилася вся концепція цього виду творчості. Досі при проектуванні на першому плані стояли завдання естетичні, світоглядні, тепер же головним призначенням архітектури стає найбільш раціональне вирішення практичних, функціональних завдань.

Технічний прогрес, на мій погляд, має суперечливий характер, адже створюючи сьогодні багатство матеріальне, знецінює ж саму людину, тим самим перетворюючи її на автомат, забираючи в неї можливість розвиватися, реалізовувати у трудовому процесі багатство своїх індивідуальних можливостей. Як стверджує Д. Кучерюк, « ...сучасний рівень науки й техніки вже заклав передумови для заміни людини на певних операціях автоматами і роботами. Сфера одноманітної, монотонної, репродуктивної праці дедалі звужуватиметься, змінюватиметься і саме обличчя сучасного виробництва, що потребує підготовки робітника принципово нового типу. Нерідко, коли йдеться про естетизацію сучасного виробництва, багатьма це сприймається як створення відповідних умов праці: пристосування приміщення, освітлення, зменшення шуму, кондиціювання повітря тощо » [4, 87]. Естетизація виробництва – поняття ж значно ширше і складніше, що сприяє постійній присутності творчого елементу у трудовому процесі, зменшує репродуктивну діяльність.

Архітектура початку XX століття глибоко відображає соціальні та економічні зрушення в суспільстві. Складність і суперечливість доби відбивається у нових архітектурних напрямках – раціоналізмі, модерні та неокласицизмі. У цих течіях завершується розвиток давніх уявлень про архітектуру й починається народження тенденцій, котрі розвинуться уже за сучасної доби.

Серед трьох вище названих напрямів найменш вивченим і найбільш суперечливим виявився « модерн » у якому яскраво й загострено виявилася боротьба нового зі старим, функціонально виправданого із довільним, декоративного із конструктивним, експресивно виразного із сухим й непластичним і, нарешті, занепадницького, декадентського із здоровим і народним [1]. Найглибше стиль модерн відображений у спорудах всесвітньо відомих архітекторів України (В. Городецький), Бельгії (А. Ван де Велде, В. Орта), Іспанії (А. Гауді), Австрії (Й. Гофман).

Основний принцип архітектури « корисність, міцність, краса », сформований римським архітектором Вітрувієм, в модерні реалізувався через першочерговість краси в архітектурі, яка опирається на корисність. Модерн запропонував нові принципи ансамблевості в архітектурі. Якщо раніше ансамблевість розумілася як використання споріднених стильових форм, то для архітектора модерну головним засобом включення будинків до міського середовища стає узгодженість масштабів, ритміки, подібність об'ємів та силуетів існуючої та нової забудови, тобто принцип просторових взаємозв'язків, принцип живописно-ритмічної композиції.

Висновки. Отже, мистецтво архітектури як особливе суспільне явище являє собою складну структуру, яка характеризується об'єднанням пізнавальної, творчої (духовної), знаково-комунікативної, конструктивної, функціональної та естетичної граней. Процес всесвітньо-історичного розвитку суспільства збігається з естетичним розвитком, оскільки передбачає послідовний рух суспільства від жорсткої необхідності в його діяльності, що диктується матеріальними потребами, до відносної свободи, де головним завданням є не виробництво матеріальних благ як самоціль, а розвиток творчих здібностей людини у всіх сферах життя, універсальний і гармонійний розвиток людських сутнісних сил.

Архітектура, зародившись в процесі людської діяльності для задоволення перш за все утилітарних потреб суспільства, стала безпосереднім вираженням об'єктивних закономірностей перетворюючої (творчої) діяльності людини у формі краси.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Етика, естетика і теорія культури : респ. міжвід. наук. зб. / М-во вищ. і серед. спец. освіти, Київ. держ. ун-т ім. Т. Шевченка ; редкол.: Л. Т. Левчук (відп. ред.) [та ін.]. Вип. 34 : Проблеми етико-естетичної теорії / відп. за вип. О. М. Лінчук, 1991. – 132 с.*
2. *Етика, естетика і теорія культури : респ. міжвід. наук. зб. / М-во вищ. і серед. спец. освіти, Київ. держ. ун-т ім. Т. Шевченка ; редкол.: Л. Т. Левчук (відп. ред.) [та ін.]. Вип. 35 : Теоретичні проблеми етики, естетики і теорії культури / відп. за вип. О. М. Лінчук, 1992. – 119 с.*
3. *Каган М. Художественная культура как система / М. Каган // Вопросы социологии искусства. – Л.: ЛГИТМиК, 1980. – С. 75–81.*
4. *Кучерюк Д. Эстетика праці. Ціннісні відносини. Творчість. Людина. – К., 1989. – 399 с.*
5. *Лоренц К. Обратная сторона зеркала / К. Лоренц. – Москва : Республика, 1998. – 155 с.*
6. *Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю. Лотман. – Таллин: «Александра». – Том I. – 1992. – С. 135–139.*
7. *Мастера архитектуры об архитектуре / Под ред. А. В. Иконникова. – М.: Искусство, 1972. – 590 с.*
8. *Наконечна О. В. Матеріальний артефакт як об'єкт культурологічного дослідження / О. В. Наконечна // Культура України. – Х.: ХДАК. – 2014. – С. 88–95.*
9. *Солярська І. О. Онтологія архітектурної форми: естетичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.08 / І. Солярська. – Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2003. – 20 с.*
10. *Солярська І. О. Значення архітектури в загальному контексті мистецтва та культури // Науковий вісник ВДУ: Філософські науки. – Луцьк, 1997. – №9. – С. 123–126.*

REFERENCES

1. *Etyka, estetyka i teoriiakultury: resp. mizhvid. nauk. zb [Ethics, aesthetics and the theory of culture: republican interdepartmental scientific collection] (1991). Kyiv. derzh. un-tim. T. Shevchenka, vol. 34: Problemyetyko-estetychnoiteorii, 132 p. [in Ukrainian].*
2. *Etyka, estetyka i teoriiakultury: resp. mizhvid. nauk. zb [Ethics, aesthetics and the theory of culture: republican interdepartmental scientific collection] (1992). Kyiv. derzh. un-tim. T. Shevchenka, vol. 35: Teoretychniproblemyetyky, estetyky i teoriikultury, 119 p. [in Ukrainian].*
3. *Kagan M. (1980). Khudozhestvennayakulturakaksistema [Artistic culture as a system]. Voprosysotsiologiiiskusstva. Leningrad: LGITMiK Publ., pp. 75–81. [in Russian].*
4. *Kucheriuk D. (1989). Estetykapratsi. Tsinnisnividnosyny. Tvorchist. Liudyna [Aesthetics of work. Valuable relations. Art. Man]. Kyiv, 399 p. [in Ukrainian].*
5. *Lorents K. (1998). Oborotnayastoronazerkala [The reverse side of the mirror]. Moskva: Respublika Publ., 155 p. [in Russian].*
6. *Lotman Yu. (1992). Statiposemiotike i topologiikultury [Articles on semiotics and topology of culture]. Tallin: «Aleksandra» Publ., vol. I, pp. 135–139. [in Russian].*
7. *Masteraarkhitekturyobarkhitekture [Masters of architecture about architecture] (1972). Moskva: Iskustvo Publ., 590 p. [in Russian].*
8. *Nakonechna O.V. (2014). Materialnyiartefakt yak obiektkulturolohichnohodoslidzhennia [Material artifact as an object of cultural research]. KulturaUkrainy. Kharkiv: KhDAK Publ., pp. 88–95. [in Ukrainian].*
9. *Soliarska I.O. (2003). Ontolohiiaarkhitekturnoiformy: estetychnyaspect :avtoref. dys. nazdobuttianak. stupeniakand. filos. nauk: spets. 09.00.08 [Ontology of an architectural*

form: an aesthetic aspect : author's abstract of the dys. ... cand. of philosophy: spec. 09.00.08]. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].

10. Soliarska I.O. (1997). *Znachenniaarkhitektury v zahalnomukontekstimystetstva ta kultury [The significance of architecture in the general context of art and culture]. Naukovyivisnyk VDU: Filosofskinauky. Luts'k, №9, pp. 123–126. [in Ukrainian].*

УДК 069.51:75(477.83)

Микола Гладкий, кандидат історичних наук,
доцент кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ВИСТАВКИ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ В ПАЛАЦІ МИСТЕЦТВ МУЗЕЮ “ДРОГОБИЧЧИНА” УПРОДОВЖ 2005-2007 РОКІВ

У статті проаналізовано виставкову діяльність Палацу мистецтв музею “Дрогобиччина” упродовж з 2005 року, з часу його відкриття, і до 2007 року. За цей період у залах установи відбулися біля 30 художніх виставок, значна частина з яких представляли дитячу творчість та творчість молодих художників. Діяльність Палацу мистецтв привертала увагу громадськості, про що свідчать численні статті у місцевій періодиці. Створення Палацу мистецтв як окремого відділу музею “Дрогобиччина” стало явищем нашого сьогодення, яке набуло історичного значення.

Ключові слова: музей; мистецтво; художня виставка; творчі конкурси; презентація творів.

Літ. 15.

Mykola Gladkyi, Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor of the Department of Culturology and Art Education
Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

EXHIBITIONS OF CHILDREN AND YOUTH IN THE ARCHIVES OF THE MUSEUM “DROHOBYCHCHINA” FOR THE PERIOD 2005-2007

The article analyzes the exhibition activity of the Palace of Arts of the Museum “Drohobychyna” during the period since 2005, since its opening, and until 2007. During this period of 2005-2007, the establishment of this cultural-artistic museum institution took place, and the main directions of its activity were identified. One of the priorities of the Palace of Arts was the discovery of young talent in the field of art in order to present the creativity of young artists to the public. During this time numerous artistic exhibitions, contests, presentations were held in the museum. Gifted youth gained new opportunities to present their work to the public review of Drohobych. The successful activity of the Palace of Arts was also largely due to the close collaboration that took place between the Drohobychyna Museum and the Drohobych Ivan Franko University, the Drohobych Children’s Art School, and the Stryi Higher Professional Art School. Local residents, numerous tourists, including from abroad, got the opportunity to participate in the cultural life of the city, to appreciate the work of the artists who exhibit their work in the museum, to trace the trends of the development of Ukrainian contemporary art. Both the journalists and professional specialists in the field of art studies paid attention to the work of the department, which is confirmed by numerous articles of information-observation in the local and regional periodicals. Creation and activity of the Palace of Arts as a separate department of the museum “Drohobychyna” became the phenomenon of our present, which has already acquired historical significance.

Keywords: museum; art; art exhibitio; creative contests; presentation of works.

Постановка проблеми. Наприкінці 2003 року рішенням Дрогобицької міської ради було ухвалено комплексну програму охорони культурної спадщини, одним із пунктів котрої було розвиток музейної справи. В контексті її реалізації виникла ідея створити в структурі музею “Дрогобиччина” Палац мистецтв. Для її втілення чимало зусиль приклав тодішній директор музею “Дрогобиччина” Зиновій Бервецький. Керівником відділу мистецтв музею стала досвідчений музейний співробітник Надія Кікта. В контексті святкування дня міста 21 вересня 2005 року новий центр культурно-мистецького життя вперше відчинив свої двері для відвідувачів. Його відкриття стало помітною подією в житті Дрогобича. Участь в цьому заході взяли керівники міста, вчені, представники громадськості [1].

Із початку функціонування Палацу мистецтв велика увага на його виставкових площах була розгорнута постійно діюча виставка художньої колекції польського графа Лянцкоронського, яка містить численні твори живопису, зброї, декоративно-ужиткові речі, антикварні меблі тощо. Паралельно у залах відділу започаткували практику експонування постійно змінюваних виставок художніх робіт, які представляють творчість сучасних митців.

Перші роки діяльності Палацу мистецтв – це період його становлення, пошуку напрямків діяльності, налагоджування творчих контактів із освітніми та мистецькими установами Дрогобича та регіону. За цей час у музеї відбулося біля 30 мистецьких заходів – це персональні виставки, презентації, конкурси. Відкриття нового музейного осередку в місті відкривало нові перспективи розвитку мистецького життя, в тому числі появилися додаткові можливості для мистецьки обдарованої молоді представити широкій громадськості свою творчість.

Мета статті. Охарактеризувати діяльність Палацу мистецтв музею “Дрогобиччина” з представлення творчості дітей та молоді у період упродовж 2005-2007 років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Діяльність Палацу мистецтв, як відділу музею “Дрогобиччина”, ще не було предметом окремого наукового дослідження. На сьогоднішній день в наявності матеріали, які можна оцінити як джерела для вивчення цієї проблеми. І тут варто виокремити перш за все “Літопис Палацу мистецтв” музею “Дрогобиччина”, котрий ведуть наукові співробітники установи з часу його створення.

“Літопис Палацу мистецтв” на сьогодні становить чотири книги, три з яких завершені. Вони являють собою фотоальбоми на сторінках яких вклеєні численні газетні вирізки з місцевих видань із статтями, в яких розповідається про події культурно-мистецького спрямування, що проводилися в музеї. Також в літописі є чимало фотографій, які були зроблені в час відкриття виставок, адже такі заходи завжди були певною культурно-мистецькою подією, котра привертала увагу шанувальників мистецтва, науковців, громадських діячів, представників місцевої влади. Окрему групу матеріалів в літописі становлять відомості про художників, котрі виставляли свої роботи в Палаці мистецтв, фотографії їхніх робіт, що дозволяє оцінити їхню творчість. Таким чином, “Літопис Палацу мистецтв” є не тільки наочною ілюстрацією діяльності музею, а й цінним історичним джерелом на основі можна вивчати історію музею “Дрогобиччина”, культурно-мистецьке життя Дрогобича, а також і розвиток сучасного мистецтва регіону та України. Водночас, як джерело “Літопис Палацу мистецтв” має ряд недоліків, а саме: відсутність бібліографічних описів публікацій в періодиці, вирізки з яких вклеєні на сторінках альбомів, відсутність персоніфікації осіб, які є на фотографіях, поміщених в ньому. Також було б доречним, вказати дати виставок, які проводилися в музеї, зробити наскрізну нумерацію сторінок. Такі відомості робили б цей літопис більш вагомим історичним джерелом, цінність якого буде тільки зростати з часом віддалення від нашого сьогодення. Враховуючи хронологічні рамки дослідження, які охоплюють фактично два повні роки, для нас важливе значення має саме 1 книга вказаного літопису.

Іншу групу джерел для вивчення діяльності Палацу мистецтв є доволі численні публікації в місцевих газетах, як от “Галицька зоря”, “Вільне слово”, “За вільну Україну”, “Тустань”. Їх автори – директор музею Зиновій Бервецький, науковий співробітник музею Любов Васильків, котрі інформували громадськість про діяльність музею. Також про

виставки у Палаці мистецтв писали і журналісти місцевих видань Ярослав Гайгель, Петро Мацан, Роман Пастух, Йосип Садовий, Іван Тихий та інші. Серед газетних публікацій цінною є стаття історика мистецтв зі Львова Андрія Дороша, котрий оцінив творчість молодих художників краю. Таким чином, автори публікацій є свого роду колективними літописцями діяльності музею “Дрогобиччина” та його окремого відділу Палацу мистецтв. На основі цих матеріалів і є можливість унаочнити розвій культурно-мистецького життя Дрогобича в час нашого сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Із відкриттям новоствореного Палацу мистецтв в його роботі намітилися певні тенденції, які визначили його роль в культурному просторі регіону на наступні роки і по сьогодні. Одна з них залучення дітей і молоді до пізнання мистецтва. Цьому сприяла і тарифна політика установи. Так на початку діяльності цього музейного відділу була встановлена чисто символічна ціна квитка: для школярів і студентів – 1 гривня [1].

Із відкриттям Палацу мистецтв у Дрогобичі для місцевих художників, особливо початківців, відкрились нові можливості представляти свої твори. Так, першою виставкою, яка представляла творчість молодих художників, стала виставка “За межею реальності”, яка відкрилася 29 січня 2006 року. Автори робіт тоді ще студентка Дрогобицького педуніверситету Наталія Курій та студент Київського вишу Максим Максимів. Участь у відкритті приймали проректор університету Юрій Кишакевич, декан педагогічного факультету Іван Кутняк, викладачі мистецьких дисциплін кафедри культурології та українознавства М. Сидор та М. Федів. Учасники заходу відзначали багатогранність таланту художників, для творчості котрих характерне “особливе розуміння життя, його плинності, нестабільності, в той же час багатогранності і насиченості багатокультурними вимірами” [11]. Сказане унаочнюють і назви картин: “Сублімація”, “Формування матерії”, “Народження науки”, “Народження надлюдини” та ін. Порівнюючи згадану виставку із виставкою львівського художника М. Сидора, Роман Пастух відзначав що живопис, графіка митців спонукають уважно приглядатися і роздумувати, їхні твори доволі авангардові та абстрактні [1].

Ця перша персональна виставка заклала добрий почин у творчому злеті молодих художників. На початку 2007 року в Палаці мистецтв відбулася вже їхня друга персональна виставка. За оцінкою львівського історика мистецтв Андрія Дороша, митці у їх творах намагаються відобразити пошук місця людини в реальному просторі, прагнення осмислити феномен Духу, їхні твори будоражать громадську естетичну свідомість [10]. На сьогодні Максим Максимів та Наталія Курій-Максимів – це вже знані в мистецьких колах художники, але свій шлях до визнання вони почали торувати саме із виставок в Дрогобичі.

У Палаці мистецтв відбувся творчий дебют юної художниці, на той час учениці школи № 14 міста Дрогобича, Дзвенислави Загайської (червень 2006 року). Вона, незважаючи на свій вік, вже була ілюстратором ряду книг, учасницею міських та обласних виставок, звідки привозила дипломи лауреата. Тематика її робіт виставлених на першій персональній виставці дуже широка: картини релігійно-духовного спрямування, цікаві інтерпретації народних художніх промислів. В її творах присутні і ліричні настрої і гумористичні мотиви. Пошук свого мистецького “я” виразився в застосуванні різних технік, варіаціях кольорів [5]. Ця виставка отримала значний резонанс дрогобицькому суспільству, про що свідчить низка відгуків [1].

Директор музею “Дрогобиччина” Зиновій Бєрвецький був одним із перших хто оцінив талант 18-річної Марти Зварич, чия перша персональна виставка відбулася у Палаці мистецтв у квітні 2007 року. Її роботи вражали неповторною гамою кольорів, унікальною майстерністю виконання. Саме це відзначали на відкритті Андрій Дорош, відомий львівський мистецтвознавець, Ігор Шимко, директор Дрогобицької дитячої художньої школи, котру закінчила художниця, Олег Капало, директор Стрийського вищого професійно-художнього училища, де вона продовжила свої студії [13].

Подією мистецького життя міста стала звітна виставка робіт учнів Дрогобицької дитячої художньої школи, що відкривалася 28 травня 2007 року. На ній було представлено 45 робіт. Водночас було відзначено грамотами та подарунками кращих вихованців цього мистецького закладу та їхніх наставників [8].

Не була обділена увагою громадськості і виставка “Вироби із бісеру” сімнадцятирічної дрогобичанки Аліси Свінцової, котра до цього виставляла свої роботи на фестивалях прикладного мистецтва в м. Севастополі (2004), Херсоні (2006) [4].

Першою персональною виставкою для молодой художниці Марти Петруняк, випускниці Дрогобицької художньої школи, стала виставка на тему “Пори року” (2007). З допомогою фарб і пензля вона зуміла передати краса навколишньої природи чим зуміла полонити поціновувачів мистецтва [1;3]. У творчій діяльності співробітників музею були і рішення, котрі викликали і неоднозначний резонанс у Дрогобичі. Чималі дискусії викликала виставка “Самки та яйцекладки: жінки з культури”, що був частиною проекту “Свиноферма”. Її відкрили у Палаці мистецтв 13 травня 2007 року. У виставкових залах були виставлені роботи молодой львівської малярки, вихованки Львівської академії мистецтв Гриці Ерде. Сама назва та і особливе бачення художницею жінки у суспільстві були доволі провокативними, а окремі роботи досить епатажними. Це викликало неприйняття погляду авторки в середовищі місцевих активістів, представників міської влади, науковців, мистецтвознавців і досить швидко цю виставку згорнули. Натомість, на прес-конференції, яку проводив директор музею “Дрогобиччина” Зиновій Бервецький, розгорнулася досить гостра дискусія про свободу творчості митця, про роль мистецтва в національній та християнській культурі [14]. Її продовження мало місце і в ряді газетних публікацій [1].

Із відкриттям Палацу мистецтв намітилася тісна співпраця із міськими відділами освіти, культури, культурно-мистецькими установами міста. Так, у березні 2006 року за ініціативою міського відділу освіти на базі музею був проведений міський конкурс малюнків, приурочений до 192 річниці з дня народження Тараса Шевченка. Участь в ньому прийняли 82 учні місцевих шкіл. Їхні роботи були розгорнуті в окрему виставку в Палаці мистецтв [6].

До Великодня 2006 року в Дрогобичі був проведений регіональний конкурс “Бойківська писанка”. Результатом конкурсу стала розгорнута в музеї виставка писанок, де були представлені численні авторські твори, в тому числі і знаної майстрині Галини Сиротюк [9].

Прилученням дітей до мистецтва іконопису стала виставка “Бойківська ікона очима дитини” (2007). Вона стала результатом конкурсу в якому прийняли участь 130 школярів міста та району. Із майже 300 робіт було вибрано 50 найкращих. Асі вони стало уособленням дитячого погляду на ікону і в цьому безпосереднє значення цієї виставки [1].

Готуючись до гідного вшанування 150-річчя Івана Франка в серпні 2006 року в музеї “Дрогобиччина” була організована низка заходів під загальною назвою “Образотворча Франкіана”. Серед творчих заходів, проведених у ці дні в Палаці мистецтв, було проведено відзначення переможців конкурсу “Коли ще звірі говорили”, проведеного серед учнів місцевої художньої школи [2; 7].

Різноманітна співпраця музею “Дрогобиччина” намітилася і з Дрогобицьким педагогічним університетом імені Івана Франка. Так, в листопаді 2006 року в Палаці мистецтв було проведено мистецьке свято “Життя в кольорах живописних”, присвячене 15-річчю кафедри декоративно-ужиткового мистецтва та основ дизайну. Цей захід був складовою наукової конференції “Сучасні проблеми художньо-трудової підготовки вчителів: досвід, зміст і технології”, що проводилася на базі вказаної кафедри. Під час цього дійства у відвідувачів була можливість оглянути виставку творчих робіт викладачів та студентів. Експозиція високохудожніх робіт включала вироби різьбяр по дереву Г. Зубрицького, вишивальниць Н. Кузан, Л. Савки, Г. Мельник, Н. Лішинської-Кравець, ткані гобелени Г. Гром, дерев'яні скульптури А. Валька. Заодно, на святі за участю студентів університету

було здійснено показ моделей одягу в 5 номінаціях. Їх експонування деякий час знаходилося в музейній експозиції [12].

До виставкової діяльності Палацу мистецтв залучались і музичні колективи. Так, на відкритті виставки візантійської ікони польської художниці Божени Сятки-Бец із Кракова відбулася спільна мистецька акція музею “Дрогобиччина” та студентів музично-педагогічного факультету Дрогобицького педуніверситету. Хор під керівництвом Петра Гушоватого на цьому святі виконав низку літургійних творів [1].

Висновки. Створення Палацу мистецтв як окремого відділу музею “Дрогобиччина” стало явищем нашого сьогодення, яке вже набуло історичного значення. У період 2005-2007 років відбулося становлення цієї культурно-мистецької музейної установи, намітилися основні напрямки її діяльності. Одним із пріоритетів роботи Палацу мистецтв стало виявлення молодих талантів в галузі мистецтва з метою представлення творчості юних митців громадськості. За цей час в музеї були проведені численні мистецькі заходи виставки, конкурси, презентації. Мистецьки обдарована молодь отримали нові можливості представити свою творчість на огляд громадськості Дрогобича. Успішна діяльність Палацу мистецтв в значній мірі була також зумовлена тісною співпрацею, яка виникла між музеєм “Дрогобиччина” та Дрогобицьким університетом імені Івана Франка, Дрогобицькою дитячою художньою школою, Стрийським вищим професійно-художнім училищем. Місцеві жителі, численні туристи, в тому числі із-за кордону, отримали можливість прилучитися до культурного життя міста, оцінити творчість художників, котрі виставляють свої роботи в музеї, простежити тенденції розвитку українського мистецтва сьогодення. На діяльність відділу установи звертали увагу і журналісти, так і професійні фахівців в галузі мистецтвознавства, підтвердженням чого є численні статті інформативно-оглядового спрямування в місцевій та регіональній періодиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архів музею “Дрогобиччина” / Літопис Палацу мистецтв. – Кн. 1.
2. Бервецький Зиновій. Музей “Дрогобиччина” – найславнішому синові Дрогобицької землі / Зиновій Бервецький // Галицька зоря. – № 104 від 18 серпня 2006 року.
3. Васильків Любов. “Пори року” Марти Петруняк / Любов Васильків // Галицька зоря. – № 132 від 16 листопада 2007 року.
4. Гайгель Ярослав. Вироби з бісеру / Ярослав Гайгель // Галицька зоря. – № 62 від 13 червня 2007 року.
5. Грицик Леся. Кольорові мрії ангелів – у Палаці мистецтв / Леся Грицик // Галицька зоря – № 76 від 14 червня 2006 року.
6. Грицик Леся. Творчість Шевченка школярі намалювали / Леся Грицик // Галицька зоря. – № 48 від 31 березня 2006 року.
7. Грицик Ярослав. Потрапити в епоху Франка можна в музеї “Дрогобиччина” / Ярослав Грицик // Галицька зоря. – № 106 – 107 від 23-25 серпня 2006 року.
8. Грицик Ярослав. Юні таланти демонструють творчість / Ярослав Грицик // Галицька зоря. – № 58 від 4 червня 2007 року.
9. Дебют писанкарів. // Галицька зоря – № 65 від 17 травня 2006 року.
10. Дорош Андрій. Per aspera – ad astra (Через терни – до зірок) / Андрій Дорош // Галицька зоря. – № 13 від 7 лютого 2007 року.
11. Кравченко Олена. Мрії збуваються / Олена Кравченко // Галицька зоря. – № 21 від 22 лютого 2006 року.
12. Ліщинська-Кравець Галина. Проблеми художньо-трудої підготовки вивчала педконференція / Галина Ліщинська-Кравець // Галицька зоря. – № 150 – 151 від 8 грудня 2006 року.
13. Лишик Вікторія. Таланти твої, Україно / Вікторія Лишик // Галицька зоря. – № 45 від 27 квітня 2007 року.

14. Мацан Петро. Приборкання непокірної / Петро Мацан // Галицька зоря. – № 54 від 25 травня 2007 року.
15. Пісня душі // Галицька зоря. – № 16 від 14 лютого 2006 року.

REFERENCES

1. Archive of the Museum “Drohobychyna” [The archive of the museum “Drohobychyna”]. *Chronicle of the Palace of Arts*. Book 1.[in Ukrainian].
2. Bervetsky Zinovy (2006). Muzei “Drohobychchyna” – naislavnishomu synovi Drohobytskoi zemli [Museum “Drohobychyna” – the most famous son of Drohobych land]. *Halytska Zorya*, no. 104 dated August 18.[in Ukrainian].
3. Vasylykiv Lyubov (2007). “Pory roku” Marty Petruniak [“Seasons” by Marty Petronyak]. *Halytska Zorya*, No. 132 dated November 16.[in Ukrainian].
4. Gaigel Yaroslav (2007). [Products from beads]. *Halytska Zorya*, no. 62 dated June 13.[in Ukrainian].
5. Hrytsyk Lesya (2006). Kolorovi mrii anheliv – u Palatsi mystetstv [Colorful dreams of angels – in the Palace of arts]. *Halytska Zorya*, no. 76 of June 14.[in Ukrainian].
6. Hrytsyk Lesya (2006). Tvorchist Shevchenka shkoliari namaliuvaly [Shevchenko creativity was painted by schoolchildren]. *Halytska Zorya*, no. 48 dated March 31.[in Ukrainian].
7. Hrytsyk Yaroslav (2006). Potrapyty v epokhu Franka mozna v muzei “Drohobychchyna” [To get in the era of Franko can be in the museum “Drohobychyna”]. *Halytska Zorya*, no. 106 – 107 dated August 23-25.[in Ukrainian].
8. Hrytsyk Yaroslav (2007). Yuni talanty demonstruiut tvorchist [Young talents show creativity]. *Halytska Zorya*, no. 58 dated June 4.[in Ukrainian].
9. Debiut pysankariv (2006). [The debut of Easter eggs]. *Halytska Zorya*, no. 65 dated May 17. [in Ukrainian].
10. Dorosh Andrii (2007). Cherez terny – do zirok [Through thorns – to the stars]. *Halytska Zorya*, no. 13 dated February 7. [in Ukrainian].
11. Kravchenko Olena (2006). Mrii zbuvaitsia [Dreams come true]. *Halytska Zorya*, no. 21 dated February 22. [in Ukrainian].
12. Lishchynska-Kravets Halyna (2006). Problemy khudozhno-trudovoi pidhotovky vyvchala pedkonferentsiia [The problems of artistic and labor training were studied by the congress]. *Halytska Zorya*, no. 150 – 151 dated December 8. [in Ukrainian].
13. Lyshyk Viktoriia (2007). Talanty tvoï, Ukraino [Your Talents, Ukraine]. *Halytska Zorya*, no. 45 dated April 27. [in Ukrainian].
14. Matsan Petro (2007). Pryborkannia nepokirnoi [Torturing the Rebellious]. *Halytska Zorya*, no. 54 dated May 25. [in Ukrainian].
15. Pisnia dushi (2006). [Song of the Soul]. *Halytska Zorya*, no. 16 of February 14. [in Ukrainian].

УДК 7.01(477)“19”

Людмила Волотко, викладач кафедри культурології та мистецької освіти
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ГЕНЕЗИС УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО АВАНГАРДУ

Статтю присвячено осмисленню філософських засад українського мистецтва початку 20 століття; розглянуто генезис українського авангарду: причини його виникнення; сутність та особливості, історію становлення; досліджено різноманітні напрямки

українського авангардного мистецтва: кубізм, футуризм, супрематизм, абстракціонізм, конструктивізм з позиції різних українських мистців – О. Богомазова, О. Архипенка, О. Екстер, К. Малевича, В. Кандинського, В. Єрмілова.

Ключові слова: українських авангард; авангардний живопис; кубізм, футуризм; кубофутуризм; абстракціонізм; супрематизм; конструктивізм.

Літ. 7.

Lyudmyla Volotko, university teacher of Culturology
and Artistic Education Department of
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

THE GENESIS OF THE UKRAINIAN ARTISTIC AVANT-GARD

The article is devoted to the comprehension of the philosophical foundations of Ukrainian art of the early 20th century. It investigates the genesis of Ukrainian avant-garde – the direction in art, which destroyed the traditional principles of art creativity. The article reveals the reasons for its rise, the essence and features of avant-garde painting. Its basis is form destruction and colour esterification, and thus the destruction of human existence. The history of the Ukrainian avant-garde is considered, it has passed two important stages: acquaintance with the latest trends of world culture and their rethinking (1907 – 1914); artists' creative search for the meaning of existence of a modern person embodied in painting, sculpture, architecture, literature and theatre (20th years of the 20th century). Various directions of Ukrainian avant-garde art are investigated. They are: cubism, futurism, suprematism, abstractionism, constructivism to the opinion of various Ukrainian artists – O. Bohomazov, O. Arkhyenko, O. Ekster (representatives of Ukrainian cubofuturism), K. Malevych (the founder of suprematism), V. Kandynskyi (abstractionism), V. Yermilov (constructivism). The creativity of each of them is reflection on the artistic and aesthetic content of the art of avant-garde and the essence of the main art categories: “colour”, “line”, “*rhythm*”, “movement”, “form”, “invoice”, “space” and “time”. It is elucidated that the rise of Ukrainian culture and art occurred at the beginning of the 20th century and its best examples are a significant contribution to the treasury of world art.

Keywords: Ukrainian avant-garde; avant-garde painting; cubism, futurism; cubofuturism; abstractionism; suprematism; constructivism.

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень і публікацій. Початок 20 ст. ознаменувався появою авангарду – нового напрямку у мистецтві, який, знищивши цілісність форми та змісту, став фундаментом для формування нового способу мислення, підґрунтям якого є ідея докорінної зміни світу.

Авангардний живопис відмовляється від перспективи та реалістичної манери зображення предметного світу, відкидає образ та повертається до архаїчного знака. Основою творчості стає руйнація форми та етерифікація кольору, а, отже, знищення самого буття людини. У творах митців авангардного напрямку глядач зосереджується на кольорі, ритмі, лінії, композиції, фактурі, які є живописними властивостями картини. Великого значення набуває експресивна та музична енергія полотен. Мистецтво авангарду зламало кордони між традиційними видами мистецтв, сприяючи їх взаємопроникненню.

Мистецький авангард, як неординарне явище світового та українського мистецтва, і сьогодні залишається предметом наукового інтересу багатьох дослідників. Зокрема, цікавими є дослідження таких мистецтвознавців та культурологів як Д. Горбачов, І. Диченко, О. Наков, С. Папета, П. Бюргер, В. Турчин, В. Вовкун, О. Петрова, А. Бичко, Д. Попов, а також, архівні документи, автобіографічні роздуми, теоретичні трактати і нотатки діячів авангардного руху, зокрема, О. Богомазова, О. Архипенка, О. Екстер, К. Малевича, В. Кандинського, В. Єрмілова, у працях яких досліджені історичні віхи, традиції та зв'язки між видами мистецтва, проаналізовано художньо-естетичну цінність мистецького твору та його значення для майбутніх поколінь.

Мета статті. Проаналізувати особливості українського мистецького авангарду початку 20 століття, причини його виникнення, сутність та особливості розвитку на основі теоретичних праць таких художників цього напрямку як О. Богомазов, О. Архипенко, О. Екстер К. Малевич, В. Кандинський, В. Єрмілов та ін.

Виклад матеріалу. Український авангард – це сукупність явищ в українському мистецтві початку 20 століття. Цей термін ввів у вжиток французький мистецтвознавець Андрій Наков для виставки “Tatlin’s dream”, яка відбулася в Лондоні у 1973 р., де вперше експонувалися картини художників-авангардистів українського походження: В. Єрмілова, Д. Бурлюка, О. Богомазова, К. Малевича, О. Архипенка та О. Екстер [4, 110]. Ці митці генетично і духовно вважали себе частиною Львова, Києва, Харкова та Одеси. Вони надихалися експресією архаїчного мистецтва та магією трипільської культури, співучою лінійністю мозаїк та рельєфів українських церков і монастирів, різнобарв’ям народної творчості: мотивами візерунків українських писанок, рушників, килимів.

Авангардний живопис України – це пошук живописних та пластичних засобів відображення думок та переживань тогочасного суспільства. Живописці через динаміку та контрасти, через зміщення кольорових площин, різноманітність форм, та напругу барв розмірковували над сутністю буття в добу технічного прогресу. Український авангард початку 20 століття став своєрідним містком, який поєднав українську та європейську культуру, не втративши, однак, своєї самобутності та національної неповторності.

В історії українського образотворчого авангарду виділяють два важливі періоди. Перший розпочався у 1907 році у спокійній атмосфері інтелектуальної Європи, де відбувалися художні виставки та мистецькі зустрічі і в українських митців була можливість втілення експериментальних ідей та мрій. Однак, початок Першої світової війни та численні громадянські війни частково призупинили цей мистецький прогрес.

Починаючи з 1920–х років, розпочинається другий період в історії розвитку українського живописного авангарду. Саме тоді творчі особистості продовжили свої пристрасні пошуки сенсу буття сучасної людини, що знайшли своє втілення у живописі, скульптурі, архітектурі, літературі та театральному мистецтві. Тоталітарні режими, які прийшли до влади у 30-х роках 20 століття в багатьох державах Європи і, зокрема, в Радянському Союзі, знищили маленькі паростки нового мистецтва – було спалено багато полотен та книг, страчено скульптури та винищено самих митців, творчість яких “...не потрібна пролетаріатові, а може, навіть шкідлива”.

Вперше твори нового мистецтва, названого згодом українським авангардом, експонувалися в Києві на кількох мистецьких виставках, зокрема “Ланка” (“Звено”), “Салони” і “Кільце”.

У 1908 році надзвичайною подією в мистецькому житті Києва стала виставка творів авангардного живопису, що отримала назву “Ланка” (“Звено”), організована Д. Бурлюком та О. Екстер. На ній експонувалися твори 26 художників, котрі щойно долучились до нового мистецтва – мистецтва авангарду. Ця виставка не лише сміливо кинула виклик тогочасному суспільству, але й створила новий розділ в історії українського живопису.

У 1909 р. одеський скульптор Володимир Іздебський став організатором інтернаціонального “Салону” – пересувної виставки модерного живопису і графіки, де твори відомих французьких митців, зокрема А. Матіса, М де Вламінка, А. Марке та Ж. Брака експонувалися поряд із творами місцевих художників, що належали до досить невизначених течій. Ця виставка була першою спробою познайомити тогочасну публіку з основними тенденціями сучасного мистецтва: експресіонізмом, фовізмом та майбутнім кубізмом. Рік по тому, Іздебський відкриває другий “Салон”, основним акцентом якого стає авангардний живопис О. Екстер, В. Татліна, Р.Фалька та А.Лентулова. “Салони” змінили художні смаки та погляди тогочасної української молоді. Цей проект В. Іздебського мав великий успіх і вплив на формування нової генерації українських художників.

Третя, важлива в історії розвитку українського авангардного мистецтва, виставка відкрилася у 1914 р. в Києві на Хрещатику. На ній експонувалися роботи творчого

мистецького об'єднання "Кільце", засновниками якого стали О. Богомазов та О. Екстер. Демонстрували живопис, графіку, ескізи вітражів, декорацій, плакати та зразки ужиткового мистецтва, позбавлені академізму та мистецьких шаблонів. Ця подія не знайшла гідного відображення у тогочасній пресі, однак, вона засвідчила бажання київського мистецького середовища до консолідації мистецьких сил за творчими поглядами на мистецтво з метою пошуку свіжих та нових художніх форм.

Українське авангардне мистецтво поєднало різноманітні напрямки: абстракціонізм, кубізм, футуризм, супрематизм, конструктивізм, дадаїзм, та інші, філософський та мистецький фундамент яких цікавив багатьох митців. Вони вивчали процеси та явища, що відбувалися у суспільстві в добу науково-технічних революцій, намагаючись пояснити їх витoki, передумови та наслідки для майбутніх поколінь.

Кубізм – це мистецька авангардна течія початку 20 століття, яка пропагувала чіткі та лаконічні геометричні форми, їх членування на окремі самостійні частини. Художники-кубісти, у своїх роботах відмовилися від передачі реальності за допомогою стандартної лінійної та кольорової перспективи.

Футуризм — це авангардний напрямок у мистецтві, представники якого проголосили метою своєї діяльності повне руйнування старої культури і втілення в сучасному мистецтві динаміки індустріальної доби та урбанізму сучасного міста. Футуристи заперечили значення людини: її образ зникає, центром стає машина – символ динаміки та руху.

Кубофутуризм поєднав два живописні напрямки, представники яких звільнилися від прямого наслідування натури і одержали свободу власної інтерпретації навколишнього світу. Цей напрямок став перехідною формою від художньо-естетичних пошуків першої третини 20 ст. до таких напрямків авангарду як абстракціонізм та супрематизм. Представниками українського кубофутуризму вважають живописця О. Богомазова, скульптора О.Архипенка, художників по костюмах О. Екстер та О. Хвостенка-Хвостова, графіка Г.Нарбута, а також Г. Собачко-Шостак, Д. Бурлюка, та ін. Творчість кожного з них – це роздуми про художньо-естетичний зміст мистецтва авангарду та сутність основних категорій мистецтва: "колір", "лінія", "ритм", "рух", "форма", "фактура", "простір" та "час".

Зокрема, *Олександр Богомазов* – художник, педагог та теоретик мистецтва, пройшовши через імпресіонізм та символізм, зрозумів, що геометризація форми та зміна пропорцій предметів в кубізмі більш досконало передає їх динаміку глядачу.

Художник є автором філософського трактату «Живопис та елементи» (1914-1915 р), в якому він розмірковує про те, як динаміка повсякденного життя перекладається митцем на полотно через мову живописних елементів: колір, форму, ритм та лінію. Ці елементи, на його думку, – це знаки, які єднують глядача і художника, роблять картину результатом творчого хвилювання митця. Ритм Олександр Богомазов розглядає як рух елементів, що призводить до зміни їх кількості. Форма народжується з початком руху крапки, яка є первісним елементом. Динаміка розвиває крапку до лінії, утворюючи площину. Колір – це живописний елемент, який втілює якісні особливості змісту. Квадрат – найпростіша форма із співвідношенням сторін 1:1. Таке співвідношення у розвитку утворює трикутник, квадрат чи коло. Цей розвиток живописних елементів породжує рух, який об'єднує елементи у різних видах мистецтва. Кожен елемент мистецтва через свою кількість несе певну ритмічну цінність, котра з'єднується з іншою ритмічною цінністю через рух їх кількостей. Свідоме керівництво ритмічною цінністю є пізнанням її якості. Отже, розвиток ритму – це розвиток пізнання ознак ритмічних цінностей [2, 87]. Розуміння глядачем живописних елементів мистецтва спонукає його до усвідомлення категорій нового мистецтва.

Олександр Архипенко – український скульптор-кубофутурист, який здійснив революційний переворот у пластичному мистецтві, оскільки, у своїй творчості поєднав надбання традиційної скульптури та надсучасні винаходи і матеріали. Він створив свій власний напрямок у мистецтві 20 ст., увівши в композицію такі матеріали як дерево, метал, скло, пластик. Архипенко шукав причини створення форми, яка, на його думку, могла

існувати лише у єдності з кольором. В процесі постійного експерименту з скульптурними та живописними елементами О. Архипенко створив скульптурний живопис, об'єднавши форму та колір. Це новий вид мистецтва, елементи якого скульптор використовує у своїх конструкціях та тривимірних скульптурах, в яких статуя є основою для кольору. Нові технічні прийоми і матеріали створили тривимірну поліхромну скульптуру, в якій об'єдналися форма і колір, наділені великою духовно-естетичною цінністю.

О. Архипенко створив рухома скульптуру, яку назвали "архипентурою". Вона відтворювала ілюзію руху розфарбованого об'єкта через тривалість, ритм і швидкість у просторі та часі. Як пише сам автор: "архипентура володіє способами передачі на полотні конкретних змін тривалості і швидкості і завдяки цьому вона пов'язана з простором і часом. Донині тільки музика застосовувала час як елемент творчості. Архипентура є новою формою мистецтва, яке користується часом і простором. Отже, архипентура "малює час" [1, 255].

Яскраво увірвалася в мистецтво авангарду початку 20 ст. *Олександра Екстер* – українська художниця, соратниця О. Богомазова яка ушлавилася своїми революційними ідеями в мистецтві оформлення сцени та театральних костюмів. Майстриня відмовилася від традиційних та нецікавих площинних декорацій та започаткувала використання складних об'ємних надбудов, які займали весь периметр сцени і створювали умови для акторської імпровізації. Її костюми – це пристрасть та протистояння, феєрія кольору та форми, ритм дії певного героя. Художниця не лише конструювала одяг, вона розробляла зразки тканин та аксесуари, заклала теоретичні основи для створення повсякденного одягу. "Темп сучасного життя вимагає найменших витрат часу та енергії на виробництво. Сучасній "моді", що змінюється за бажанням комерсантів, ми повинні протипоставити одяг доречний і красивий своєю простотою. Костюм широкого вжитку має складатися з простих геометричних форм як прямокутник, квадрат, трикутник; ритм кольору, вкладений у них, цілком урізноманітнить зміст форми", – писала Екстер [3, 7]. Джерелом натхнення художниці було українське народне мистецтво з його емоційністю, невимушеністю та різнобарв'ям. Колір у її роботах ніс змістове навантаження, виконував функцію певного символу.

Супрематизм у мистецтві – це безпредметний абстрактний геометризм, остаточний розрив живопису з реальним світом, спроба об'єднати різні види мистецтва, зокрема: музику, літературу живопис, філософію та релігію. В роботах супрематистів живопис втрачає традиції академічної школи; основними стають колір, рух та фактура, поступово зникає предмет і з'являється нова форма площини – площина кольорова, де кожен колір виявляється окремо, без кордонів та меж.

Засновником цього напрямку вважається *Казимир Малевич*. Його творчість – це остаточний відрив живопису від реалістичного зображення світу. Він створює нові ідеали, "роблячи крок до позиції, яка ставить людину перед обличчям Нічого та Всього" [6, 3]. Основою у творчості художника є фактура, колір, рух. Колір – це живописний елемент, наслідком осмислення якого фактура, а фактура – живописна сутність. Він вводить нові мистецькі терміни – "распыление" та "цветопись", які допомагають ідентифікувати діяльність авангардистів того періоду. На думку Малевича, спочатку зникла річ, і було встановлено нову форму площини, площину кольорову, вона стала формою існування "цветописи" (кольору). На площині кожен колір виявляється окремо, без кордонів та меж. "Цветописец", маючи два виміри, створює кольорові площині відповідно до своїх творчих пошуків і почуттів. Площина кольору – це творча форма, вільний знак. Супрематизм – це поява двовимірного початку кольорової площини.

Свої погляди на розвиток сучасного мистецтва К. Малевич виклав у статті "Supremus. Кубізм та футуризм", де зазначив, що світ речей у мистецтві відійшов у небуття. Воно розглядається ним як мистецтво-ремесло і як мистецтво-творчість. Мистецтво ремесло – це уміння відтворювати речі, воно не обходиться без фактів з повсякденного життя. Мистецтво-творчість – це мистецтво творити нову побудову кольорових форм, нові зображення, воно зароджується в нових формах супрематизму, розширює нашу свідомість, змінює епохи. Для того, аби мистецтво не перетворилося на ремесло в ньому має бути ідея,

що спонукає до процесу творення нових конструкцій, які не мають нічого спільного з натурою.

Ще однією мистецькою течією, яка з'явилася в мистецтві початку 20 століття є **абстракціонізм** – безпредметне, конфігуративне мистецтво, яке символізує відхід від ілюзорно-предметного зображення та є абсолютизацією чистого враження та самовираження митця засобами геометричних фігур, ліній, кольорових плям, звуків [5, 110]. Образність творів цього напрямку ґрунтується на кольорі, лінії, формі та текстурі, а не на мотивах, запозичених із навколишньої реальності. В абстрактному живописі художники відмовляються від предметного зображення, збільшується дія ритму, який наближається до музичного, а це призводить до кардинальних змін логіки композиційної побудови мистецького твору. Формується нова абстракціоністська логіка організації живописного простору, основою якого є виявлення ритмів внутрішнього емоційного світу через лінію, форму та колір.

Основоположником абстракціонізму мистецтвознавці вважають *В. Кандинського*, для якого абстрактне стало синонімом духовного та поетичного. Він вважав, що твір мистецтва повинен спонукати до роздумів, руху душі, життя, а духовним під духовним мистецтвом він розуміє таке мистецтво, в процесі сприйняття якого встановлюється безпосередній контакт між суб'єктом сприймання та вищою духовною сутністю. Шляхи мистецтва і природи різні, їх поєднання можливе лише через абстрактне мистецтво. Духовний зміст кожного явища, реалізується через світ чистих звуків. Саме абстрактне (безпредметне) мистецтво долає чуттєво-реальне існування речей та переходить у світ чистих звуків. Мистецтво може змінювати свою форму, проте його внутрішній зміст і мета залишаються незмінними.

Конструктивізм – це авангардистський напрямок в образотворчому мистецтві, архітектурі, художньому конструюванні, літературі, фотографії, та декоративно-прикладному мистецтві, який характеризується суворістю, геометризмом та лаконічністю форм і монолітністю зовнішнього вигляду. Конструктивізму притаманний лаконізм у засобах вираження і схематизація мови мистецтва [7, 1]. Новий напрям мав на меті створення нового виробничого мистецтва, в якому художник перетворювався із творця на виробника-конструктора. Для праці над творами мистецтва потрібно було володіти навичками ремісника, правильні ідеологічні та технологічні інструкції – це надавало можливість “майструвати мистецтво” всім охочим. Тенденції конструктивізму простежувалися також в кіно, театрі, літературі, музиці та філософії. В Україні цей напрямок знайшов сприятливий ґрунт для свого розвитку в Харкові – новій столиці пореволюційного часу.

Лідером цього мистецького напрямку в Україні вважається харківський художник *Василь Єрмілов* – конструктор, графік, монументаліст та живописець, який працював над вивільненням мистецтва від зображальної функції. Художник є автором численних плакатів, афіш, трибун-реklam, монументальних розписів, панно та інсталяцій, що прикрашали вулиці міст, фасади будинків та інші арт-об'єкти. Його роботам притаманні прості геометричні форми (квадрат, коло), контраст кольорів (в переважній більшості їх два, рідше – три), динамічність образів та композицій, мінімалізм засобів виразності. Саме В. Єрмілова вважають творцем вітчизняного масового мистецтва. Та найбільш яскраво геній конструктивізму митця втілений у творах книжкової та прикладної графіки. Він експериментує з геометричними формами та типографічними елементами, використовує фотомонтаж під час оформлення книги, яку розглядає як об'єкт дизайну. Під час таких експериментів В.Єрмілов розробив кілька видів декоративного шрифту, який базується на чітких геометричних пропорціях та контрастах [7, 3]. Творчість художника стала неоціненним вкладом у мистецьку скарбницю України.

Висновки. Український авангард, руйнуючи традиційні засади мистецької творчості, став початком докорінних змін у культурному житті не лише тогочасної мистецької України, але й мав вагомий вплив на формування культурної свідомості світової спільноти початку 20 ст. Авангардне мистецтво – це пошук нових форм художньої творчості, спроба з'ясувати сутність динаміки засобами образотворчого мистецтва, у якому народжується гармонія. У

творчості художників-авангардистів мистецтво – це місток до самопізнання, спроба досягнення творчої гармонії в пошуках духовного абсолюту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архипенко О. Теоретичні нотатки / О. Архипенко // Хроніка 2000. Наш край: український культурологічний альманах. – К.: Довіра. – 1993. – Випуск 5 (7). – 302 с.
2. Волотко Л. Олександр Богомазов – новатор українського кубофутуризму. Матеріали Х Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції “ЕТНОС. КУЛЬТУРА. НАЦІЯ”. – 20 -21 жовтня 2016 року. – Режим доступу: <http://ddpu.drohobych.net/pro-univ/nauka-v-univer-siteti/materiali-konferencij-ta-seminariv/x-konferenciya-etnos-kultura-naciya/>
3. Герасимова А. П'ять фактів про Олександру Екстер, яких не знайдеш у Вікіпедії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL <http://artukraine.com.ua/a/5-faktiv-pro-oleksandru-ekster-yakikh-ne-znaydesh-u-vikipedii/#.W1HLKtIzbMw>. – Назва з екрану
4. Дубрівна А. Особливості українського авангардного руху та його значення у формуванні абстрактного мистецтва України / А. Дубрівна // ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. Науковий збірник. – 2017. – № 31 – 109 – 119
5. Кандинський В. О духовном в искусстве [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL <http://www.lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt>. – Назва з екрану
6. Малевич К. Маніфест супрематиста [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL http://kazimirmalevich.ru/t5_1_2_3// – Назва з екрану
7. Самчук Т. Василь Єрмілов: митець і система [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL <http://incognita.day.kiev.ua/vasil-yermilov-mitecz-i-sistema.html>. – Назва з екрану

REFERENCES

1. Arkhypenko, O. (1993). *Teoretychni notatky* [Theoretical notes]. *Khronika 2000. Nash kraj: ukrainskyi kulturolohichnyi almanakh* [Chronicle 2000. Our land: Ukrainian cultural almanac]. Kyiv: Dovira, 302 p. [in Ukrainian].
2. Volotko, L. (2016). Oleksandr Bohomazov – novator ukrainskoho kubofuturyzmu [Alexander Bogomazov is an innovator of Ukrainian cubofuturism]. *Materialy XX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii “Etnos. Kultura. Natsiia”*. 20-21 zhovtnia 2016 roku – [Proceedings of the 20th International Internet Conference: “Kultura. Etnos. Natsiia”. October 20-21, 2016]. Available at: <http://ddpu.drohobych.net/pro-univ/nauka-v-univer-siteti/materiali-konferencij-ta-seminariv/x-konferenciya-etnos-kultura-naciya/> [in Ukrainian].
3. Herasymova, A. (2017). Piat faktiv pro Oleksandru Ekster, yakikh ne znaidesh u Vikipedii [Five facts about Alexander Exter, which you will not find on Wikipedia]. [Electronic resource]. Available at: <http://artukraine.com.ua/a/5-faktiv-pro-oleksandru-ekster-yakikh-ne-znaydesh-u-vikipedii/#.W1HLKtIzbMw>. The name of the screen. [in Ukrainian].
4. Dubrivna, A. (2017). *Osoblyvosti ukrainskoho avanharnoho rukhu ta yoho znachennia u formuvanni abstraktnoho mystetstva Ukrainy* [Features of Ukrainian avant-garde movement and its importance in the formation of abstract art of Ukraine]. Lviv: BOOK of the Lviv National Academy of Arts. No. 31, pp.109 – 119. [in Ukrainian].
5. Kandynskiy, V. (1992). O dukhovnom v yskusstve [About spiritual in art]. [Electronic resource]. Available at: <http://www.lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt>. The name of the screen. [in Russian].
6. Malevych, K. (2016) Manifest suprematysta [Manifesto of the Suprematist]. [Electronic resource]. Available at: http://kazimirmalevich.ru/t5_1_2_3//. The name of the screen. [in Russian].
7. Samchuk, T. (2012). Vasyl Yermilov: mytets i systema [Vasyl Yermilov: artist and system]. [Electronic resource]. Available at: <http://incognita.day.kiev.ua/vasil-yermilov-mitecz-i-sistema.html>. The name of the screen. [in Ukrainian].

Оксана Самбірська, магістрант спеціальності
“Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація”
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ПОБУТОВИЙ ЖАНР УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ КРІЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

У статті розглянуто історію становлення та розвитку побутового жанру українського живопису. Охарактеризовано історико-культурні основи та естетичні аспекти побутового живопису. Культурно-мистецька спадщина українського народу висвітлена крізь призму націотворчих процесів. Розкрито потенційні можливості українського побутового живопису як складової національної культури в контексті національно-патріотичного впливу на особистість в умовах глобалізації сучасного соціокультурного простору.

Ключові слова: глобалізація; образотворче мистецтво; живопис; побутовий жанр; особистість; націотворення.

Літ.5.

Oksana Sambirska, master student of specialty
“Fine arts, decorative arts, restoration”
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

UKRAINIAN GENRE PAINTING THROUGH THE PRISM NATION-BUILDING PROCESSES

The article considers the history of formation and development of Ukrainian genre painting. It is established that in the Ukrainian art certain elements of a genre painting have long were in a miniature of hand-written books, in graphics, in iconography, in sculpture, in a portrait. However, they had only a secondary role. Only in the XVIII – early XIX centuries, genre painting has established itself as a separate genre of Ukrainian art. The image of everyday life stood up as an expression of social and philosophical ideas of its time. The main features of the Ukrainian genre painting were humanistic sense, realistic visual forms and Ukrainian national identity.

The main themes of the Ukrainian genre painting were labor, drama and tragedy of real life of the people. Ukrainian artists, rethinking the traditions of European painting, developed their own style, which became the basis on which the second half of the XIX century – the beginning of the XX century Ukrainian genre painting has acquired an unprecedented flourishing. Ukrainian painting became the property of the general public and contributed to the formation of aesthetic tastes and national-patriotic feelings of Ukrainians.

This analysis of the history of formation and development of genre painting suggests that his works played a significant role in the national processes of Ukrainian society. The introduction of Ukrainian themes in paintings contributed to the preservation of ethnic culture and identity of Ukrainians, the formation of national culture of our people. This problem is particularly relevant today, when Ukrainian society in the context of globalization is in search of its own way of development, preservation of national identity and cultural distinctiveness.

We believe that genre painting as a component of Ukrainian national culture is an important factor of national-patriotic impact on the individual in the context of globalization of modern socio-cultural space.

Keywords: globalization; art; painting; genre painting; personality; nation-building.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку людства однією з найважливіших проблем стала глобалізація, що охопила усе світове суспільство. Особливо гостро глобалізаційні процеси відчуються в соціокультурному просторі, адже новітні культурні форми (шоу-бізнес, мас-медіа, реклама тощо) гальмують розвиток національних культур, що призводить до масовості, стандартизації, уніфікації.

В умовах посилення глобалізаційних процесів перед сучасним українським суспільством постала проблема збереження національного соціокультурного простору. Сучасні дослідники констатують необхідність проведення відповідної державної культурної політики, яка забезпечить необхідні умови для розвитку й діяльності українського суспільства. Серед завдань, які негайно необхідно вирішити, особливо важливими є збереження самобутності, унікальності культури, етнічної ідентичності українського народу. Особливої уваги й підтримки потребують явища культури, які творчо репрезентують українські народні традиції, духовні орієнтири, естетичні ідеали.

Українська національна ідея невіддільна від українського образотворчого мистецтва. Твори українського образотворчого мистецтва відіграють важливу роль “у націєтворчих процесах, у поступовому русі українства до модерної української нації, бо формували одну з найважливіших властивостей нації – її духовність, яка найперше проявляється через національні цінності, національний образ світу, національний характер, національну свідомість і самосвідомість” [2, 18].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасні українські дослідники (Н. Авер'янова, М. Бака, М. Бровко, З. Гіптерс, Н. Долгая, Д. Кучерюк, Л. Левчук, В. Панченко, Л. Масол, Г. Меднікова, Л. Мізіна, Н. Миропольська, Б. Неменський, О. Олексюк, І. Росковшенко, О. Рудницька, Р. Шульга та інші) відзначають мистецтво як потужний соціокультурний засіб впливу як на суспільство, так на окрему особистість. Н. Авер'янова слушно зауважує, що образотворче мистецтво транслює в сьогодення найважливіші культурні, художні та національні цінності та дає “змогу поєднувати національне та мистецьке, давати синтез сутнісних параметрів українського буття в усьому обсязі, розвивати смислові зв'язки особистості з національною спільнотою” [2, 19].

Змістовною сторінкою образотворчого мистецтва, що виразно ілюструє соціальні процеси у житті українців є побутовий жанр. Попри очевидну унікальність значної кількості творів, побутовий жанр українського живопису як засіб національно-патріотичного впливу на особистість залишається мало дослідженим.

Мета статті – розкрити специфіку формування та розвитку побутового живопису в Україні, з'ясувати його роль і місце в українських націєтворчих процесах.

Дослідники (В. Московченко, В. Афанасьєв, Ю. Белічко, Г. Юхимець, Д. Кривавич, В. Овсійчук, С. Черепанова, Т. Кари-Васильєва, О. Петрова, Г. Скляренко, О. Роготченко, Д. Горбачев, Л. Белічко, О. Авраменко, С. Кілесо, Д. Степовик, О. Гаврош) наголошують на невід'ємному зв'язку побутового живопису із народною традицією. Проте, не зважаючи на інтерес дослідників, ця проблема поки що не отримала належного висвітлення у сфері національно-патріотичного виховання.

Виклад основного матеріалу. В українському мистецтві певні елементи побутового жанру здавна були присутні в мініатюрі рукописних книг, в графіці, в іконописі, у скульптурі, в портреті. Однак їм відводилася лише другорядна роль. Лише у XVIII – поч. XIX століттях побутовий жанр утвердився як окремий жанр українського мистецтва.

Зображення повсякденності постало як вираження суспільних і філософських ідей того часу. На теренах України мистецтво кінця XVIII – початку XIX ст. ґрунтувалося як на старих релігійних засадах та й на нових світських естетичних настановах, які були пов'язані з “реальним, позбавленим схоластичних догм, сприйняттям людини і довкілля” [4, 252].

Митці прагнули передати багатобарвне життя українських селян в побутових умовах. Д. Степовик вважає, що розвиткові побутового жанру в образотворчому мистецтві сприяло посилення світських моментів в українській літературі [5, 145].

Головними ознаками українського живопису стали гуманістичний зміст і реалістичність образотворчих форм. Ренесансне світобачення, проблема “Людина і Всесвіт” поглибили духовні надбання українського побутового живопису, підкреслили українську національну самобутність.

Побутовий жанр живопису став засобом втілення соціально-культурних ідей соціуму, його морально-етичних ідеалів та суспільно-політичних поглядів. “Зазначена традиція була пройнята стверджувальним соціальним пафосом і символізувала національні устремління українства, цим самим сприяючи вихованню патріотизму, гордості та впевненості в своїх силах української людини” [2, 20].

Основними темами українського побутового жанру були праця, драми та трагедії реального життя, що “огорталися серпанком ідеалістичних настроїв, позитивних емоцій” [5, 146]. В. Боровиковський, Д. Левицький, В. Тропінін, К. Павлов, А. Мокрицький, В. Штернберг, І. Сошенко та інші українські художники в своїх творах відтворили реальні сцени з життя пересічних українців. Побутові сюжети митців були наповнені не лише “оповідними нюансами, але й яскраво вираженою характерністю і глибоким, інколи навіть здраматизованим психологізмом” [1]. Українські митці, переосмислюючи традиції європейського живопису, виробили власний стиль, що став основою, на якій у другій половині XIX ст. – початку XX ст. український побутовий живопис набув небувалого розквіту.

В цей період сформувалися національні школи в українському образотворчому мистецтві, що сприяло виявленню самобутньої української національної культури. Митці у своїх творах розкривали зміст народної філософії, культури, побуту. Н. Авер'янова зазначає, що поняття “дух нації” та “національна ідея” стали одними “з найважливіших у філософсько-світоглядних системах, без якого не можна зрозуміти й досягнути ідейну сутність української образотворчої спадщини”, в них “концентрувалися відповіді на найскладніші питання: задля чого живе нація, як вона реалізує себе в оточенні інших спільнот” [2, 20].

В зазначений період величезний вплив на весь подальший розвиток побутового жанру українського живопису мала творчість Тараса Шевченка. Його твори дали могутній поштовх до пробудження української національної свідомості. Національні ідеї Т. Шевченка, його світоглядні позиції визначили творчий шлях багатьох українських митців, які в своїх творах, присвячені українському народові, стверджували загальнолюдську цінність української культури. Українська тематика стала провідною у творчості митців, а побутовий жанр живопису досяг незнаного розквіту.

У Києві, Харкові, Одесі влаштовуються пересувні виставки, які завдяки творчості художників-передвижників (К. Трутовський, М. Кузнецов, С. Світославський, М. Пимоненко, К. Костанді, П. Нілус, О. Мурашко, І. Труш, С. Кишинівський, С. Васильківський та ін.) розкрили українське мистецтво як повноцінне й неповторне явище, що характеризувалося чітко окресленими національними ознаками і водночас залишилося невід'ємною складовою загальноєвропейського культурного простору. Український живопис став здобутком широких верств населення та сприяв формуванню естетичні смаки і національно-патріотичних почуттів українців.

Митці охоче зверталися до побутового жанру в живописі, який позначився виразними рисами національної своєрідності. В їхніх творах оспівувалась Україна, її природа, народ, з його життєвими турботами, своєрідним побутом. Я. Бобош зазначає, що важливою рисою “багатьох творів українського побутового живопису є виразне ліричне забарвлення, яке не рідко поєднується з м'яким, доброзичливим, суто українським національним гумором” [3, 222]. Українські художники (К. Устиянович, Т. Копистинський, Т. Романчук, О. Скруток, С. Томасевич, Ю. Панькевич, І. Труш та інші) зуміли втілити в своїх творах важливі морально-естетичні проблеми нашого народу та утвердити український побутовий живопис як явище національної культури.

Побутовий жанр в українському живопису другої половини XIX і поч. XX ст. став багатозначним явищем. Твори українських художників проникнуті любов'ю до народу,

відрізнялися тонким колоритом, шаною до українського побуту, традицій і звичаїв. Піднесення національної самосвідомості українства “актуалізувало патріотичну роботу митців по збиранню і консолідації культурних сил нації; активізувало діяльність, спрямовану на збереження історичної пам’яті українців, втілену в фольклорі, етнографії, творах мистецтва” [2, 20]. З цією метою були створені художні музеї, виставки, мистецькі об’єднання, друковані видання.

Побутовий жанр протягом XX століття займає вагоме місце в історії українського живопису, хоча в цей час українське образотворче мистецтво розвивалось в контексті західноєвропейських новацій (імпресіонізму, постімпресіонізму, модерну, постмодернізму). Цей період відзначився складними, часто суперечливими обставинами, коли соціальні, політичні, військові катаклізми значно вплинули на людську особистість, змінили ціннісні орієнтири суспільства. Незважаючи на це, “мета художників усієї країни була спільною – удосконалення професійного рівня українського образотворчого мистецтва, вирішення проблеми співвідношення традиції та новаторства, підвищена увага до національної тематики творів з метою активізації національної самоідентифікації українства, духовне єднання митців, розділених кордонами України, їхнє прагнення творити самобутнє національне обличчя українського мистецтва” [2, 20]. В цей період вагомий внесок у розвиток побутового жанру внесли художники Т. Н. Яблонська, О. О. Шовкуненко, С. О. Григор’єв, О. О. Дейнека, М. Ф. Гуменюк, О. Х. Новаківський, Ю. І. Піменов, О. П. Курилас, П. П. Кончаловський, О. Л. Кульчицька, Г. С. Меліхов, М. С. Самокиш, Й. Й. Бокшай та інші, в творах яких повсякденне життя українського народу постало в своїй красі та різноманітності.

Висновки. Сьогодні українське суспільство в умовах глобалізації перебуває у пошуку власного шляху розвитку, збереження національної ідентичності та культурної самобутності.

У національно-культурному житті українського народу важлива роль належить побутовому живопису, який впродовж усього періоду свого розвитку не лише відображав зміст культурно-мистецьких потреб українського суспільства, але й був важливою передумовою художнього і суспільного розвитку українського народу, основою для формування самобутньої національної свідомості українців.

Проведений аналіз історії становлення та розвитку побутового жанру українського живопису дозволяє стверджувати, що твори побутового живопису відігравали суттєву роль у націотворчих процесах українського народу. Запровадження української тематики в живописних творах сприяло збереженню етнічної культури та ідентичності українців, становленню національної культури нашого народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Августюк О. Відображально-виражальна природа та естетична направленість образотворчого мистецтва Волині XVIII – XX століть [Електронний ресурс] / О.Августюк. – Режим доступу: URL https://eprints.oa.edu.ua/1350/1/Avgustjyk_210512.pdf
2. Авер’янова Н. Українське образотворче мистецтво як невід’ємний чинник етнозбереження та націєтворення / Н. Авер’янова//Українознавство. – 2009. – №13. – С.18 – 21.
3. Бобош Я. М. Провідні тенденції західноукраїнського малярства останньої третини XIX століття / Я. М. Бобош // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Серія: Архітектура: збірник наукових праць. – 2015. – № 836. – С. 221–227.
4. Гриценко Т. Б. Культурологія / Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 392 с.
5. Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини XIX століття / Д. В. Степовик. – К.: Мистецтво, 1982. – 191 с.

REFERENCES

1. Avhustiuk, O. (2012). Vidobrazhalno-vyrazhalna pryroda ta estetychna napravlenist obrazotvorchoho mystetstva Volyni KhVIII – KhKh stolit [Reflective-expressive nature and aesthetic orientation of the fine art of Volyn XVII – XX centuries]. Available at: https://eprints.ua.edu/1350/1/Avgustiyk_210512.pdf [in Ukrainian].
2. Averianova, N. (2009). Ukrainske obrazotvorche mystetstvo yak nevidiemnyi chynnyk etnozberezhennia ta natsiietvorennia [Ukrainian arts as an integral factor in ethno-preservation and nation-building]. *Ukrainian Studies*. No.13, pp.18–21. [in Ukrainian].
3. Bobosh, Ya. M. (2015). Providni tendentsii zakhidnoukrainskoho maliarstva ostannoï tretyny KhIKh stolittia [Leading trends of Western Ukrainian painting of the last third of the XIX century]. *Journal of the National University "Lviv Polytechnic". Series: Architecture: a collection of scientific works*. No. 836, pp. 221–227. [in Ukrainian].
4. Hrytsenko, T. B., Hrytsenko, S. P.& Kondratiuk, A. Yu. (2009). Kulturolohiia [Culturology]. Kyiv: *Sentr uchbovoi literatury*, 392 p. [in Ukrainian].
5. Stepovyk, D. V. (1982). *Ukrainske mystetstvo pershoï polovyny XIX stolittia* [Ukrainian art of the first half of the XIX century]. Kyiv: Mystetstvo, 191 p. [in Ukrainian].