

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
УПРАВЛІННЯ ОСВІТИ І НАУКИ
ВІННИЦЬКОЇ ОБЛДЕРЖАДМІНІСТРАЦІЇ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І КУЛЬТУРИ

**КРЕАТИВНІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН
ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ В КУЛЬТУРІ**

Матеріали
V Всеукраїнської науково-практичної конференції
студентів та молодих науковців

Вінниця – 2017

УДК 008:168.522
ББК 71.0
А 43

Креативність як феномен людського буття в культурі: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих науковців (Вінниця, 19-20 травня 2017 р.)/відп. ред. Т. В. Буга, редколегія: В. В. Краснікова, О. В. Антонюк, Н. П. Шаповалова, І. В. Петрова, Г. І. Лазаренко; техн. секретар Д. В. Козловська. Вінниця: ДонНУ, 2017. 112 с.

До збірника ввійшли матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих науковців «Креативність як феномен людського буття в культурі» (м. Вінниця 19-20 травня 2017 р.), що розкривають актуальні питання теорії та історії культури, філософсько-естетичні аспекти культури, феномен медіакультури тощо.

Для студентів і викладачів напряму підготовки «Культура» та всіх, хто цікавиться проблемами культури в синхронії та діахронії.

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради Донецького національного університету імені Василя Стуса (протокол № 9 від 25.05.2017 р.).

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за добір, точність наведених цитат, статистичних даних та інших відомостей, достовірність фактичного матеріалу тощо. Редколегія має право скорочувати та редагувати подані матеріали.

© ДонНУ 2017

ЗМІСТ

Антонюк О. В. Аналіз творів мистецтва з погляду культури повсякденності	5
Афонін Є. Кіно як феномен культури ХХ століття	8
Богданюк В. Символіка кольору в культурах Сходу	10
Буга Т.В. Чинники формування мовної особистості студентів-культурологів	13
Валевіч О. Гостинність як невід’ємна складова української культури	15
Горіна В. Арт-хаус як явище постмодернізму	17
Дзись К. Художні особливості символізму українського мистецтва іконопису	20
Доценко М. В. Церковно-православний аспект у контексті українізації	23
Донець О. Культура України в пострадянський період	25
Ільчук А. Проблеми пошуку сенсу життя	27
Капітонець М. Внесок родини Ханенків у розвиток культури України	28
Кірка Д. Культурологічний аспект упровадження математичної освіти	31
Ковтунова К. Вплив візантійської традиції на культуру Київської Русі	34
Козловська Д. В. Лінгвокультурна специфіка поетонімії роману Галини Вдовиченко «Пів’яблука»	36
Краснікова В. В. Художнє осмислення теми Каїна в інтерпретації В. Сосюри	41
Куманецька О. Система державного управління в галузі культури в добу Центральної Ради	43
Лазаренко Г. І. Відіконімні еклезіоніми сучасної Донеччини	46
Мала А. Вплив освітніх процесів на формування громадянського суспільства в Речі Посполитій (Брацлавщина, Поділля) та Російській Імперії у ХVІІІ ст.	49
Мережко В. Орнаментально-знакові розписи культури Трипілля-Кукутені та їх інтерпретація	56
Островська Г. Реклама і сучасна культура: аспект взаємодії	59
Петрова І. В. Паремії як елемент відображення системи світосприйняття та самоідентифікації української нації (за військово-топографічними студіями)	60
Петровська Я. Українські паремії як джерело встановлення гендерних стереотипів	63
Погосян В. Вірмени в сучасному етнокультурному та політичному просторі України	66
Попович В. Культ Осіріса як основа уявлень стародавніх єгиптян про потойбічне життя	69
Пугачова Н. Жіночі образи в давньогрецькій міфології (функційний та аксіологічний аспект)	73

Резюк А. Історико-культурна спадщина міста Вінниці (сакральна архітектура)	74
Рихліцька Т. Співвідношення сакрального та декоративного в розписі Поділля	77
Скальська О., Руда І. Особливості сільської тематики у творчості Казимира Малевича	79
Статкевич К. Брендинг у діяльності закладів сфери культури: особливості та перспективи розвитку	82
Стойко Ю. Значення символіки кольору в аспекті міжкультурної взаємодії	85
Суховірська О. Образ Івана Мазепи в романтичній літературі XIX століття	89
Тарубарова А. Скандинавська школа дизайну: основні персоналії та етапи становлення	91
Тімуршина Д. Особливості втілення образу прекрасної дами в середньовічній літературі та мистецтві	94
Устенко У. Ритуально-міфологічна семантика українського весільного рушника: традиції і сучасність	97
Хамула А. Книгодрукування на Поділлі періоду другої половини XIX – початку 30-х років XX ст.	100
Христюха Л. Міжкультурне спілкування у призмі міжнародних фольклорних фестивалів	102
Шаповалова Н. П. Комунікативні аспекти фахової підготовки студентів спеціальності «Культурологія» в контексті музейної практики	104
Шатківська А. Культурно-просвітницька діяльність товариства «Сокіл»	106
Шевченко А. Ікона як один з провідних жанрів українського середньовічного живопису	109
Юзвак К. Мода як феномен культури	111

АНАЛІЗ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА З ПОГЛЯДУ КУЛЬТУРИ ПОВСЯКДЕННОСТІ

О. В. Антонюк

Канд. філол. наук, доцент

Донецький національний університет імені Василя Стуса

Культура повсякденності як навчальна дисципліна в курсі професійної підготовки культурологів є зовсім молодою, тому на сьогодні є ряд актуальних питань, які потребують розв'язання. Так, ще не вироблено єдиного підходу до її викладання, не визначено основних методів дослідження культурних текстів, не напрацьовано прийомів і принципів аналізу культурних пам'яток у ракурсі культури повсякденності.

Мета роботи – аналіз живописного твору М. Пимоненка «Жнива» з погляду культури повсякденності.

Враховуючи основні характеристики повсякденності, на основі практичних напрацювань викладачів і студентів, пропонуємо зразок аналізу живописного твору М. Пимоненка «Жнива» (1896 р.).



На полотні М. Пимоненка «Жнива» зображено процес збирання урожаю – один із найбільш відповідальних періодів в господарському циклі землеробів. Жнива тривали визначений строк, а це означає, що на цей час вони ставали типовою, звичайною дією, яка повторюється із дня в день до того, поки не зберуть увесь урожай. Ця дія є обов'язковою і зрозумілою, бо від неї залежить забезпечення зерном і продуктами з нього родини до майбутнього урожаю. Дія рутинна, повторювання з року в рік, звичайне заняття селянина ХІХ ст. На передньому плані картини, особливо зліз внизу, показано, що частина поля вижата – це значить, що робота триває вже не перший день. Отже, зображуване на полотні є явищем повсякденної культури.



Жнива є типовою справою для селян ще й тому, що в полі у дівчинки-підлітка на руках знаходиться зовсім маленька дитина, яка плаче і проситься до матері, проте помічниця виглядає впевнено, ніби стикається з цією роботою (догляд за молодшими) кожного дня.

Ще один доказ буденності праці селян – це засмага на їхніх руках та обличчях. Якщо порівняти засмагу жінок та дитини, різниця буде очевидною.



Час збирання врожаю визначався в кожній місцевості погоднокліматичними умовами. Для більшості регіонів України – це період середини липня – початку серпня. У структурі доби процес пожинання займає увесь світловий період (ранок, день, частина вечора). На картині ми можемо бачити швидше полудень, бо за допомогою кольору художник передає яскравість сонця, глибоку блакить неба і спеку літнього місяця.

Щодо подієвих секторів повсякденності, то на полотні зображений сектор роботи, який прямо пов'язаний із здобуванням, збереженням і примноженням засобів існування.

Розглядаючи полотно, ми чітко можемо назвати просторові зони повсякденності. Тут репрезентовано: а) простір тіла; б) простір поселення.



Голови жінок покриті хустками, що має не тільки прагматичне значення – захист від сонця, а й ритуальне – на полі працюють заміжні жінки. Одяг на жінках довгий. Це, звичайно, заважає працювати, однак тілесний низ має традиційно низьку культурну цінність, тому навіть у суто жіночому колективі його не відкривають. Крім того, на задньому плані ми бачимо віз, що опосередковано вказує на участь чоловіків у цій роботі. Діти зображені з непокритими головами, що є також типовим для тогочасної повсякденної культури.

Простір поселення репрезентований транспортними артеріями (дорога за селом) та безпосереднім місцями роботи (поле). Саме поселення не зображене, бо основні процеси зараз відбуваються саме тут – у полі.



Як відомо, простір повсякденності невіддільний від речей, які його заповнюють. На полотні ми бачимо предмети (речі), які необхідні для щоденної роботи у полі. Це серп (ця повсякденна річ є ще й знаком гендерної диференціації: серп як предмет праці для жінки, а коса – для чоловіка). На передньому плані ми бачимо колицу, яку спеціально встановили для наймолодшої дитини (дитяча колиця є чи не єдиним предметом, який репрезентує простір житла). Далеко видніється віз. Є невелика діжка, з якої жінка п’є воду (діжка дерев’яна та не прикрашена, що свідчить про її практичне призначення). Діжка одна на всіх, тому має загальну принципову характеристику – колективне споживання. Ця річ невелика за розмірами, що говорить про її поліфункціональність та повсякденне використання.



Залежність зображуваного від масштабу суб’єкта повсякденної діяльності встановити досить просто. Ми бачимо невелику групу людей (жінки), а це означає, що ця залежність буде визначатися на рівні індивіда, а саме: тут репрезентовано місце роботи та маршрути щоденних (хоч і на визначений термін) переміщень.

Таким чином, на полотні М. Пимоненка ми бачимо ілюстрацію повсякденного життя, характерного для села XIX ст.

Отже, у нашій роботі ми подали спробу аналізу живописного твору мистецтва з погляду культури повсякденності та репрезентували алгоритм такого аналізу, врахувавши: 1) основні характеристики повсякденності (буденність, рутинність, традиційність, звичайність, прагматичність, універсальність, незмінність, повторюваність, зрозумілість та ін.); 2) розуміння часу і простору повсякденності (тут-і-тепер); 3) особливості структури подієвих секторів повсякденності (задоволення тілесних потреб; ведення домашнього господарства; робота, здобування (збереження, примноження) засобів існування; навчання; вільний час); 4) особливості

предметного заповнення простору повсякденності; 5) залежність зображуваного від масштабу суб'єкта повсякденної діяльності.

КІНО ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Євген Афонін

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент В. В. Краснікова
Донецькій національній університет імені Василя Стуса*

Кіно з'явилося лише в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., проте за 70 років стало неодмінною частиною інтелектуального життя й повсякденного побуту людства. Поява цього мистецтва є результатом подвійного процесу: прагнення людства до найбільш повного та всебічного образного пізнання дійсності, можливого завдяки синтезу мистецтв і об'єднання їх виражальних можливостей.

Кіно як література використовує слово, як театр – акторська лицедійство, гру, як живопис – малюнок і колір, як музика – звуки. Але не слово, не колір, не звук і навіть не світло, не кіноплівка є матеріалом кіномистецтва, а сама реальна дійсність. Кіно показує життя в його власних формах, відібраних, осмислених і зафіксованих авторами фільмів, і робить це своїми специфічними виражальними засобами.

Проблема співвідношення дійсності та реальності, відтворена кінематографом, формування та конструювання екранної дійсності виражальними можливостями кіно як засобу впливу на глядача особливо гостро постає в сучасну епоху. До аналізу кіно як особливої сфери, яка задає напрямок розвитку культури у ХХ столітті, звертаються в загальнофілософських працях А. Бергсон, Е. Панофський, Ж. Дельоз, Ж. Бодрійяр, З. Кракауер. Питання історії українського кінематографа та його зв'язку із світовим кінематографом розглядають В. Скуратівський, В. Горпенко, С. Безклубенко, Л. Брюховецька, О. Брюховецька, І. Корнієнко, Ю. Ілленко, Л. Госейко та інші. До теоретичного аналізу кіно вдаються С. Ейзенштейн, Д. Вертов, О. Довженко, А. Тарковський, В. Вендерс, К. Зануссі та інші. Ці праці становлять фундаментальну наукову базу для подальших досліджень, проте досі існує певний дефіцит робіт, що досліджують кіно та реальність, яку воно конструює, саме у філософсько-культурологічному аспекті, що зумовлює **актуальність** пропонованого дослідження.

Мета роботи – показати історичну роль кінематографа в формуванні культурної реальності.

Об'єкт дослідження – світовий кінематограф, **предмет** – кіно як інструмент впливу на формування особистості.

З поширенням процесів віртуалізації, що інтенсифікуються в культурі на межі ХХ–ХХІ століть, із заміщення реальності її ілюзією дедалі частіше постає питання про наслідки подібних трансформацій для людини і для культури загалом. Оскільки культура ніколи не є певною даністю, а постає вираженням дієвості людського світу, виявом людського існування, за людиною завжди залишається вибір засад свого існування.

Розуміння того, що уявлення про реальність може бути сформоване в свідомості людини культурою, сприяло усвідомленню факту, що сама дійсність є повністю збагненою візуально і може бути представлена і впорядкована через візуальні схеми, типи, знаки, мову, «культурні зразки» (А. Щюц) [2] тощо. Водночас будь-які уявлення можна зруйнувати та відтворити заново. У практиці конструювання реальності кінематограф як вид візуальної культури відіграє провідну роль, а «матеріалом» для конструювання слугує сама дійсність. Цей «документалізм» додає візуальній реальності достовірності й ефективно впливає на свідомість людини, претендуючи на визнання в зображенні самої дійсності.

Критеріями нової візуальної реальності є серійність, штучність, ілюзорність, віртуальність [2, с. 14]. Важливим тут стає також і та обставина, що через сконструйоване (кінематографом чи іншим засобом передачі візуальної інформації) середовище, яке формує певні типізації, «культурні зразки», сенси тощо, у сучасної людини виникає ставлення до реальності як до візуального образу.

Отже, кіно, з одного боку, демонструє нарощування своїх виражальних засобів і відхід в ілюзорну реальність, а з іншого, виявляє здатність формувати типізації та створювати своєрідний мовний універсум. За допомогою кращих своїх творів кіно здатне «поставити» людину на грань між реальністю, ірреальністю і понад-реальністю (це особливо яскраво постає в реконструкція масштабних подій катастрофічно видовищного характеру: «Останні дні Помпеї», 1908; виверження вулкана Етна в знаменитому фільмі «Кабірія», 1914), спрямовуючи до відповідального вибору ціннісних засад свого буття. Тому в подальших дослідженнях необхідно звернутися до аналізу кращих зразків світового кіно в цьому аспекті.

Література

1. Госейко Л. І. Історія українського кінематографу. 1896-1995. К.: Кіно-коло, 2005. 461 с.
2. Жигалкіна С. С. Кіно як засіб конструювання реальності (філософсько-культурологічний аналіз): автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.04. Сімф., 2010. 20 с.

СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ В КУЛЬТУРАХ СХОДУ

Вікторія Богданюк

*Науковий керівник – канд. філол. наук Т. В. Буга,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Від давнини до нашого часу систематизація кольору дуже змінилася. Історію вивчення цього питання можна поділити на два великих періоди: 1) міфологічно-релігійний (з доісторичного часу по XVI ст.); 2) природничо-науковий (з XVII ст. до наших днів).

Феномен кольору – предмет вивчення багатьох фундаментальних наук і складова мистецтв. Як зауважує Н. В. Серов, “колір становить як теоретичний, так і практичний інтерес для естетики, мистецтвознавства, етнології, психології, культурології, лінгвістики, медицини, фізики, філософії тощо” [2]. Проблема визначення впливу кольорів на психологічний та фізіологічний стан людини перебуває в колі наукових інтересів Н. В. Серова, Б. А. Базими, П. В. Яниша та ін. Порівняльне вивчення колірної семантики в різних мовах є важливою проблемою дослідження лінгвістики. Питання відображення та тлумачення колоронімів у традиціях та мовах різних етнокультур розглядали у своїх роботах А. П. Василевич, І. М. Бабій, С. Г. Тер-Мінасова, О. Н. Дзивак, Ф. П. Медведєв та ін. Символіка кольору вивчена в роботах І. В. Гете, Л. В. Самариної. Рівень розвитку колірних уявлень у культурах народів світу на різних історичних етапах знайшов своє відображення в працях Б. М. Берліна і П. А. Кея. Також лінгвісти Т. В. Венкель, О. В. Венкель, І. Н. Воробйова досліджували особливості кольороназв, які використовуються в рекламі, у складі стійких сполучень, фразеологізмів тощо [2]. Незважаючи на існування величезної кількості публікацій з проблеми кольору і варіювання його в різних значеннях, він досі не має загальної концепції в межах якої-небудь однієї науки або цілого напрямку.

Актуальність дослідження колірної картини світу зумовлена тим, що в культурах Сходу символіка одних і тих же кольорів різна. Тому колір та його гармонія з навколишнім світом відіграє велике значення у культурі кожного народу, і, щоб зрозуміти мову барв того чи іншого етносу, необхідно вивчити вплив кольору на їхню культуру і символізацію в мові.

Об’єкт – колірний символізм як феномен східних культур.

Предмет – особливості символіки кольору в індійській, японській, китайській культурі.

Метою статті є дослідження різних аспектів кольорів та ефективність їх використання у культурі Індії, Японії та Китаю.

На думку культурологів, колірна палітра завжди відіграє важливу роль у житті людини і змінюється залежно від особливостей історичної епохи. Колір є однією з найважливіших категорій пізнання світу та

знаходиться практично на одному рівні з такими базовими поняттями, що описують реальність, як простір, час і рух.

З незапам'ятних часів народи різних країн світу зверталися до «мови барв» і надавали особливого значення вмінню читати цю «мову», щоб адекватно висловити свої думки, почуття, емоції, настрої тощо. Опис предмета буде більш повним, якщо в ньому будуть присутні його колірні характеристики, і про що б не говорила людина – про одяг, будинок або навколишнє середовище – вона завжди використовує назву того чи іншого кольору, що, у свою чергу, допомагає співрозмовнику більш чітко зрозуміти й осмислити інформацію про об'єкт або предмет висловлювання [3].

Лінгвістична гіпотеза мовної відносності Б. Уорфа свідчить: мова людини визначає та обмежує те, що вона відчуває, і, як наслідок, не всі поняття можуть бути виражені у деяких мовах. Наприклад, у мові ліберійського племені басса немає слів, які відрізняють червоний колір від помаранчевого [3, с. 122]. У кожній культурі значення однакового кольору може бути різним. Наприклад, у мові ескімосів, які проживають на території від Гренландії та Нунавута (Канада) до Аляски (США), розрізняють до 100 різних відтінків снігу, відповідних його різним станам.

Ще в ХІХ столітті І. В. Гете висловив думку про прихильність різних культур до певних кольорів та їх поєднань: «досить іноді побачити знайомі поєднання кольорів, щоб майже безпомилково визначити етнічну належність предмета матеріальної культури» [1, с. 56].

Східні культури дуже трепетно ставляться до кольору, надаючи йому не тільки символічне, але й пряме значення. Наприклад, у японському театрі Кабукі: якщо в героя голова пов'язана фіолетовою пов'язкою, значить, він смертельно поранений. Переважання будь-якої фарби в кімоно актора вказує на риси його характеру. У Китаї білий символізує смерть. Просвітлені буддійські ченці ходять у помаранчевих шатах – це суміш сонця й вогню, яка позначає досягнення духовної досконалості.

Наприклад, в Індії і Китаї символіка кольорів була суворо канонізована. Натомість у Японії співіснувало декілька колірних канонів, закріплених різними релігіями. Крім цього, тут завжди було велике прагнення до тонкого сприйняття кольору, але не до раціонального, а до суб'єктивного, особисто-інтимного [6].

Індійці завжди думали, що за допомогою яскравості можна виразити свою внутрішню сутність. Тому одяг для них є продовженням власного «я». Стиль сукні, різнобарвний колір і орнамент, прикраси, повинні виражати характер господаря. У Стародавній Індії жінки носили тільки однотонні сарі. Потім, коли була засвоєна техніка розпису, сарі перетворилися на справжні витвори мистецтва. У різні пори року і навіть протягом усього дня хорошим тоном вважається носити певні кольори сарі. Наприклад, зранку – найкраще білий колір або світлі відтінки, а ось у нічний час – яскраві, у жаркий сезон прийнято носити зелені та блакитні кольори, оскільки вони

візуально створюють ефект прохолоди. У сезон дощів носять природні кольори: жовті, блідо-зелені, шафранові, червонувато-оранжеві, рожеві кольори і відтінки [5].

У Японії існує величезна кількість специфічних ставлень до кольорів. Наприклад, світлофори склалися із червоного, жовтого й синього кольорів. Пізніше, коли вчені довели, що зелений колір краще видний людському оку, ніж синій, забарвлення лінз світлофорів замінили на зелений. Але японці й до сьогоднішнього дня називають зелене світло світлофора «ао-сингу», що, фактично, означає «синій». Яблука японці теж називають «синіми». І перші цвітіння на полях і деревах теж «сині». Дійсна причина цього явища в японській мові – це те, що синій колір у Японії ототожнюється із чимось новим, першим, барвистим. А зелений колір здавна вважається відтінком синього. Якщо взяти ієрогліф «Ао», що означає в Японії синій колір, то він асоціюється не з забарвленням води в струмку, а з кольором рослин навколо цього струмка. Японці вирізняються особисто-інтимним сприйняттям кольору. Увага й любов до нього поєднуються з чуйним і надзвичайно тонким ставленням до природи.

У китайській культурі існує п'ять першоелементів – це вода, вогонь, дерево, метал і земля, що, на думку стародавніх китайців, створили все суще в природі. Їм відповідають кольори: чорний, червоний, синьо-зелений, білий і жовтий. Поєднання ієрогліфів «янь се» означає «колір» [4]. У стародавні часи в Китаї кожній порі року та географічному напрямку були присвоєні свої кольори. Весна була представлена синьо-зеленим сонцем, її головний дракон-охоронець був такого ж кольору, напрямком був Схід. Літо уособлювало червонувате сонце, яке охороняла стріла з напрямом Південь. Осінь мала білий колір, її охороняв тигр, а напрямком осені був Захід. Зима поставала чорною, її охороняла чорна черепаха, напрямком була Північ. Жовтий колір відіграв особливе значення, він був центральним серед п'яти кольорів і символізував колір землі. Ґрунтуючись на твердженні, що «чорний і білий – першокольори» [4], стародавні китайці встановили зв'язок між кольором і принципом п'яти першоелементів, що узгоджується з рухом Небес і Небесним Дао. Люди стали вибирати колір одягу, їжі, спосіб пересування й житло залежно від пори року, що також відповідає теорії про п'ять першоелементів.

Аналіз специфіки використання кольорів в індійській, японській й китайській культурі показав, що роль кольору в житті східної людини й соціуму в цілому надзвичайно велика. У побуті та професійній діяльності людини кольори та їх поєднання інтенсивно використовуються як символи, що замінюють цілі поняття й утворюють умовні системи.

Дослідження феноменів культури, насичених колірною символікою та пов'язаними з колірними асоціаціями, допомагає формуванню належної культурної компетентності, забезпечує активність та особисту зацікавленість у процесі знайомства з певною культурою, сприяє вихованню толерантності до інших етносів, манер поведінки, формує

власне бачення світу та своє місце в ньому. Тому перспективними постають подальші наукові пошуки в цій галузі.

Література

1. Гете И. В. Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1957. 212 с.
2. Глебова Ю. А. Семантизація колороніма синій в англійських та українських фразеологізмах: особливості перекладу [Електронний ресурс]. Режим доступу:
<http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/3629/1/Glebova.pdf>
3. Рубанюк Э. В. Цвет как лингвистический знак//Культура народов Причерноморья. 2006. № 82. Т. 2. С. 122–124.
4. Топал К. Символика цвета в культуре Китая [Електронний ресурс]. Режим доступу: <file:///C:/Users/User/Downloads/Paschenko.pdf>
5. Шувалова Е.С. Семантика цветов одежды в культуре Индии [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://aneks.spb.ru/raznoe/semantika-tsvetov-odezhdy-v-kulture-indii.html>
6. De Bortoli M., Maroto J. Colors Across Cultures: Translating colours in Interactive Marketing Communications. Режим доступу:
<http://globalpropaganda.com/articles/TranslatingColours.pdf>.

ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТІВ-КУЛЬТУРОЛОГІВ

Т. В. Буга

Канд. філол. наук

Донецький національний університет імені Василя Стуса

Одним з найважливіших завдань сучасної системи вищої освіти є всебічна фахова допомога студенту стати не лише професіоналом певної галузі, але і свідомим громадянином. Становлення такої гармонійної особистості потребує комплексного підходу, проте засадничим у цьому процесі є формування поняття мовна особистість. Хоч термін «мовна особистість» з'явився у лінгвістиці з виходом монографії Ю. М. Караулова «Російська мова і мовна особистість» наприкінці 80-х років ХХ століття, сам феномен у науці не новий, дослідники називають його мовним вираженням «духу народу» й «інстинкту розуму» (В. фон Гумбольдт), чуттям мови народом (І. А. Бодуен де Куртене), «лінгвістичним інстинктом» (Л. В. Щерба), «мовною здатністю» (А. М. Шахнарович) тощо. Попри значну кількість досліджень з цієї теми, поняття мовної особистості як важливий культуротворчий чинник, носій мовної свідомості, мовної картини світу, мовного способу життя представників окремих професій чи

соціальних груп, ще не мало належного висвітлення в літературі. Тому **актуальним** постає вивчення особистості студента-культуролога в контексті її співвідношення з мовленнєвою діяльністю та мовою як основою світосприйняття людини.

Метою статті є встановлення чинників формування мовної особистості студентів-культурологів.

Матеріалом дослідження послуговували результати, отримані шляхом анкетування респондентів – студентів спеціальності «Культурологія» філологічного факультету Донецького національного університету імені Василя Стуса впродовж 2011-2017 рр.

На думку Ю. М. Караулова, мовна особистість виражається в мові й через мову, вона є насиченням додаткового смислу та поглибленням поняття особистості загалом. Мовна особистість поєднує ознаки мови та філософські, етичні, психологічні характеристики особистості [2, с. 45–46]. Адаптувавши концепцію вченого до даних проведеного дослідження, виділяємо такі чинники формування мовної особистості студента-культуролога: соціальний (особистість є сукупністю та результатом соціальних законів); історичний (особистість є продуктом історичного розвитку етносу); психічний (безсумнівна належність її мотиваційних схильностей, які виникають унаслідок взаємодії біологічних мотивів із соціальними чинниками, до психічної сфери); культурний (особистість є представником певної культури, системи цінностей, релігії); системний характер знань (особистість є творцем та користувачем знакових утворень).

Зважаючи на те, що мовлення є основним інструментом професійної діяльності культуролога, а вміння послуговуватися всім багатством лексичних засобів – запорукою фахового успіху, на формування мовної особистості студентів-культурологів має бути спрямована низка ефективних методів і прийомів. Розробка та належна апробація їх постають актуальним напрямом дослідження у методичних та наукових студіях.

Література

1. Лавриненко О. Л. Особливості сформованості мовної особистості студентів вищих навчальних закладів//Психологічні перспективи. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 16. С. 133–146.
2. Трифонова О. Змістова характеристика феномена «мовна особистість»// Режим доступу: <http://www.stationline.org.ua/pedagog/106/19187-zmistova-harakteristika-fenomenu-movna-osobistist.html>.

ГОСТИННІСТЬ ЯК НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Ольга Валевіч

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент О. В. Антонюк,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність дослідження. Протягом віків український народ славився своєю гостинністю та шанобливим ставленням до гостей. Незалежно від того, чи це член родини, чи сусід, або чужинець – усім приділяли увагу, ставилися толерантно, з повагою. Саме зараз ця тема набуває актуальності, оскільки гостинність може розглядатися як індикатор культурності та гуманізму, здатності як окремої людини, так і суспільства загалом до мирного співіснування, доброзичливого спілкування, взаємопорозуміння. Крім того, дослідження проблем гостинності є на часі, бо з цим пов'язані й питання врегулювання суспільних відносин, міграційних процесів, етнічних та воєнних протистоянь. Дуже важливо, що знання норм та правил гостинності того чи іншого народу може задовольнити потребу в багаторівневій інтеграції різних етносів без втрати унікальної ідентичності кожного з них.

Феномен гостинності досліджують як вітчизняні, так і зарубіжні науковці в різних аспектах, а саме: у філософському (праці Ю. Бергера, Ж. Дерріди, Х. Хіршфельда та ін.); економічному (розвідки О. Варипаєва та Л. Варипаєвої, Д. Уокера, А. Федуліна й ін.); етнологічному (роботи П. Алеппського, А. Гамзатової, С. Герберштейна, В. Прими й ін.). Зокрема, розвитку гостинності в Україні присвятили студії такі науковці, як Г. Андрущенко, Л. Артюх, М. Будько, Г. Вишневська, Г. Гарбар, В. Русавська, І. Тарасюк та ін. Однак, незважаючи на багату теоретичну базу, проблема гостинності до цього часу є недостатньо вивченою та схарактеризованою.

Мета дослідження – схарактеризувати особливості української гостинності як соціокультурного явища в її традиційних та сучасних виявах.

Об'єкт дослідження – сучасна культура українського соціуму в аспекті процесів міжособистісного та міжетнічного спілкування та взаєморозуміння.

Предмет дослідження – гостинність як явище культури.

Як зазначають науковці, традиції гостинності українського етносу сягають ще дохристиянських часів. З прийняттям православ'я її характерною особливістю стає морально-релігійна спрямованість, а також міфологізація гостя як посланця Бога, надання йому сакрального статусу. Гостинність ще з часів античності розглядається в межах бінарної опозиції «свій – чужий». Виникнення між цими двома полюсами особливого

проміжного соціального статусу – статусу гостя, компенсує повсякденну ворожість до чужого. Як первісна форма гостинності можуть розглядатися різні ритуальні годування, до яких належать, зокрема, жертвопринесення і поховання, покликані встановити бажаний для людини характер контактів з істотами, що населяють чужий, ворожий потойбічний світ. У слов'янських народів, у тому числі українців, значного поширення набула практика ритуального запрошення на різдвяну вечерю чи інше урочисте частування померлих родичів, тварин, птахів або природних стихій (морозу, вітру, хмар), що нібито забезпечувало зв'язок із потойбічним світом. Покійні родичі уявлялися як захисники родини в її реальному житті. Таким чином, міфологізація гостя була зручною моделлю для спілкування не тільки з живими, але і з померлими людьми, божествами, демонами, вигаданими істотами і навіть природними явищами, отже – гостинність набула міфологічного характеру [2].

Гостинність ґрунтується на толерантності, ввічливості, шанобливості та повазі. Гостям пропонували (й пропонують) найкраще, що є в будинку, прощали деякі відхилення від норм поведінки, навіть від звичаєвих норм. А гості, згідно з правилами народного етикету, повинні були висловлювати господарям вдячність, всіляко їх вихвалити, бажати здоров'я та блага.

Загальновідомо, що традиція зустрічати гостей з хлібом та сіллю має багатовікову історію. Наші предки довгі століття були хліборобами, що визначало всю систему їхнього світосприймання. Землеробська сутність менталітету селян знайшла відображення в надзвичайно розвиненому культурі хліба, що разом із сіллю став головним символом української й ширше – слов'янської гостинності. Саме в побуті селян сформувались основні принципи і звичаї українського хлібосольства: частувати гостя найкращою їжею – традиція частого припрошування, намагання посадити гостя на найкраще місце тощо. Важливу знакову функцію в ритуалі прийому гостя відігравали головні елементи сакрального простору традиційного селянського житла: покуть, стіл, поріг, сволок, лави.

Традиційно гостей приймали, незважаючи на час, день тижня або пору року. У будні, коли більшість селян знаходилися в полі з ранку й до вечора, заходити на довго в гості вважалося нечемним, бо це відволікало господарів від праці. Але якщо складалась непередбачувана ситуація, то гостя не виставляли за двері і не просили прийти пізніше. Було обов'язковим запрошення зайти до хати хоч на хвилину. Переступаючи поріг хати, гість виявляв повагу до мешканців та їхніх предків (які, за народними віруваннями, мешкали під порогом) [1, с. 255–268].

Дослідники наголошують, що українська гостинність тісно пов'язана з мовленнєвим етикетом. Гість, що сприймався як носій долі, особа, яка може вплинути на всі сфери людського життя, приносив у дім добру волю, виражену у вимовлених ним побажаннях, формулах вдячності, привітаннях і застільних тостах. Первісною функцією цих знаків було демонстрування

доброзичливості, добрих намірів. Той, хто дотримується мовленнєвого етикету, засвідчує свою вихованість, уважність, дружню прихильність [3].

Особливої увагу потребує святкова обрядовість українців, де також не обійшлося без традицій прийняття та частування гостя. Чи то весілля, чи день народження, або якесь релігійне свято – господарі накривали гарний стіл, садовили гостей на найкращі місця, інколи готували подарунки. У гості на свята завжди ходили лише за запрошенням.

Отже, українська гостинність формувалася під впливом вірувань в існування потойбічного світу, християнських догм, землеробських традицій та географічного розташування. Українці шанобливо, з повагою та відкритим серцем зустрічали й зустрічають гостей, що відбилося в мовленнєвому та поведінковому етикеті. Гість зустрічався як посланець Бога, істота, яка приносить благодать у дім, шанує господарів та їх предків.

Перспективою для подальших досліджень є вивчення феномена української гостинності саме через призму культурологічних досліджень.

Література

1. Пономарьов А. П. Українська етнографія. Курс лекцій. К.: Либідь, 1994. С. 255–268.

2. Русавська В. А. Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст. [Електронний ресурс]//Режим доступу: http://librar.org.ua/sections_load.php?s=history&id=256&start=1.

3. Тарасюк І. Народнорелігійні основи традиції української гостинності: на матеріалі паремій [Електронний ресурс]//Режим доступу: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2010-5-6/12.pdf>.

АРТ-ХАУС ЯК ЯВИЩЕ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Вікторія Горіна

*Науковий керівник – ст. викладач Г. І. Лазаренко,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Сьогодні кінематограф – насамперед індустрія, галузь економіки, яка приносить величезний прибуток. Але, незважаючи на це, багато років паралельно з комерційним кіно існує кіно авторське. Кіно, яке знімається не заради прибутку та не заради слави. Його знімають режисери, які бажають висвітлити проблеми людства, змусити людей замислитися над сенсом їхнього життя та хочуть показати людям свій світогляд і світовідчуття.

Арт-хаус – поняття, яке об'єднує фільми, що претендують на мистецький пошук та новаторство в кінематографі. До арт-хаусу часто відносять картини незалежного виробництва і стрічки екзотичного кінематографу. Вважається, що подібні картини приваблюють більш

досвідченого та освіченого глядача, а тому їх прокат, як правило, обмежений. На сьогодні авторське кіно – одна з небагатьох форм протистояння масовій культурі з її усталеною в останні десятиліття споживацькою ідеологією, спрощеним підходом до життя, простими і односторонніми істинами. Це, так зване «інше» кіно показує й інших героїв – неординарних, зі складним внутрішнім світом та особливою філософією. Сьогодні арт-хаус є синонімом незалежного і розумного кіно, але, на жаль, через обмеженість у бюджетах нерідко стає напівааматорським і, як наслідок, часто змішується з непрофесійними картинами. Саме тому питання вивчення авторського кіно в контексті розвитку сучасної культури є на сьогодні **актуальним**.

Арт-хаус як складне багатоаспектне явище є об'єктом дослідження для багатьох кінокритиків та науковців. Серед них можемо назвати таких авторів як, Стів Ніл, Женетт Венсендо, Девід Бордвелл й Арман Маттелар. У своїх працях вони представляють концепцію авторського кіно як моделі європейського кінематографу, що протистоїть масовій кінопродукції Голівуда.

Метою нашої роботи є вивчення феномена авторського кінематографу як явища постмодернізму в контексті розвитку сучасної культури.

Завдання дослідження:

- Проаналізувати поняття «арт-хаус».
- З'ясувати особливості та визначити роль постмодернізму для розвитку авторського кінематографу.
- Виявити особливості розвитку авторського кіно у сучасній візуальній культурі.

Об'єкт дослідження – арт-хаус як напрям кінематографу.

Предмет дослідження – виникнення, розвиток та роль авторського кіно в постмодерністському середовищі.

Сам термін «авторське кіно» вперше був сформульований на сторінках французького журналу «Cahier du Cinema» в 1954 році кінокритиком і майбутнім режисером Франсуа Трюффо. Серед інших найменувань, синонімів поняття «авторське кіно» – терміни «арт-сінема» (Art Cinema) і «арт-хаус» (Art house). Вони з'явилися раніше в різних регіонах світу (перший – в Європі, другий – в Америці), але вживалися для назви того кіно, яке згодом почали визначати як авторське.

Формування концепції «авторства» в кіно, становлення «арт-сінема» як міжнародного явища, його максимальна популярність збіглася з тим періодом, коли працювали Фелліні, Антоніоні, Бертолуччі, Бергман, Годар, Трюффо, Тарковський, Фассбіндер та ін. Тому історично склалося, що класичне уявлення про авторське кіно безпосередньо пов'язане й асоціюється з творчістю цих режисерів. Аналіз їх робіт дозволив визначити узагальнений підхід до створення ними фільмів та систему поглядів на їх побудову. Таким чином, дослідники кінематографу сформулювали основні

принципи, за якими і досі визначається приналежність конкретного фільму до числа авторських.

Виникнення теорії авторства в кіно пов'язано з теоретичним осмисленням, так званої «Нової хвилі», що виникла у Франції в 1950-х роках. Представники «Нової хвилі» виробили свій унікальний художній кіностиль, який простежується в усіх їхніх картинах. Саме ця течія у кінематографії вважається початком кінопостмодернізму.

Постмодерні фільми – це фільми, у яких режисер не виказує власної думки щодо героїв своїх фільмів, даючи можливість глядачеві самому визначити роль того чи іншого персонажа. Так, М. Антоніоні, якого називали «поетом відчуження», відобразив у своїх фільмах самотність людини, яка не може зрозуміти інших. Він показує глядачеві суєту своїх героїв ніби здалеку, не співчуваючи і не примушуючи глядача за допомогою монтажу перейматися жалістю і співчуттям [6].

Спираючись на комплексну характеристику постмодернізму, яку дав американський письменник та літературознавець Іхаб Хассан [3], ми можемо виокремити риси цього напрямку в авторському кіно. Так, Іхаб Хассан зазначає, що постмодернізму притаманні невизначеність, культ неясності, помилок, пропусків. В арт-хаусних фільмах ми бачимо те ж саме. Особливо чітко в них простежується культ неясності. Щоб зрозуміти, що саме до глядача хотів донести автор та творець фільму такого напрямку, нам обов'язково необхідно додивитися його до кінця, а швидше за все і не один раз. Тому що фільми напрямку арт-хаус іноді настільки заплутані та переповнені деталями, що одного перегляду може бути недостатньо, щоб повністю зрозуміти їх суть.

Іншою рисою авторського кіно як постмодерного є фрагментарність і принцип монтажу. Так, фільм Девіда Лінча «Малхолланд Драйв» – це суцільна склейка фрагментів в один нехронометричний потік. Картина будується на принципі, так званого «рваного» монтажу, повністю відображає непослідовність, яка притаманна творам постмодернізму. Ще одним яскравим прикладом використання цього прийому є фільм Квентіна Тарантіно «Кримінальне чтиво». У постмодернізмі світ сприймається як хаос, як незв'язні фрагменти. Відбувається «деканонізація», боротьба з традиційними ціннісними центрами: сакральним в культурі, людиною, етносом, логосом. Усе це добре відображається в авторському кіно.

Постмодернізм змішує жанри, високе і низьке, відбувається стильовий синкретизм, який ми також можемо простежити у «Кримінальному чтиві» та й взагалі у всьому творчому доробку Квентіна Тарантіно. Сам фільм насичений цитатами з інших голівудських картин різних жанрів і цим підриває всі жанрові структури.

Фільм корейського режисера Кім Кі Дука «Пустий дім» наочно та буквально демонструє нам ще одну рису постмодернізму, визначену Іхаб Хассаном – мовчання. Головні герої його фільму не вимовляють жодного

слова. Та від цього фільм не стає менш яскравим та цікавим. Навіть, навпаки, він заворожує своєю тишею та своїм мовчанням.

У творчості кожного арт-хаусного режисера можна простежити індивідуальні прийоми, які його виділяють з-поміж інших. Результатом є складові режисерського стилю – улюблені теми, сюжети, акторські типажі, жанрові елементи, які кінокритики комплексно аналізують як способи вираження авторської точки зору. Головне в авторському кіно, у кіно арт-хаусу – це думка. Коли ми дивимося продукт масового кіновиробництва, то усвідомлюємо, що в ньому є все необхідне для того, щоб ми цю думку зрозуміли. Арт-хаус же передбачає наявність у глядача деякого знання. І тільки в сукупності з цим знанням, картина відкриє нам істину, яку намагався донести режисер, творець мистецтва, у своєму фільмі. Тобто знання – це своєрідна «перепустка» у світ цього творця.

Отже, арт-хаусне кіно – це кіно, у якому досить виразно виявляються риси постмодернізму, яке прагне до новаторства, пошуку нових художніх форм та розширення мови кінематографу. Авторське кіно має великий вплив на інтелектуальне середовище та тісно з ним пов'язане. Ці фільми знаходять свою аудиторію серед людей, що вже мають уявлення про особливості кіно як мистецтва і відповідний рівень особистої освіти.

Література

1. Венсендо Ж. Проблемы в европейском кино. 1998. 448 с.
2. Стив Нил. Арт-синема как институция. URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/35/12.pdf> (дата звернення: 10.04.2017).
3. Ихаб Хассан. К концепции постмодернизма. URL: <http://culturolog.ru/index.php> (дата звернення: 10.04.2017).
4. Bordwell, David. Film art : an introduction. Reading, Mass.: Addison-Wesley Pub. Co., 1979. 339 p.
5. Mattelart A. European film policy and the response to Hollywood. In: The Oxford Guide to Film Studies. Oxford, 1998, 485 p.
6. https://ria.ru/weekend_cinema/20120929/761236232.html

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЗМУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ІКОНОПІСУ

Крістіна Дзісь

*Консультант – канд. філол. наук, доцент В.В. Краснікова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність досліджуваної теми. Результатом іконопису є ікона, яка призначена для поклоніння у християнській релігії. Інформацію в іконі передають за допомогою символів. Християнський символ має не одне

значення, тому символізм мистецтва іконопису – це питання, яке неможливо оминати. Проте окремих праць, що досліджували б проблематику символів українського мистецтва іконопису, вкрай мало. Важливий науковий внесок у дослідження цього питання належить П. Жолтовському, В. Бичкову, Д. Щербаківському, Д. Степовику, В. Овсійчику, Г. Логвину, Л. Міляєвій, В. Свенціцькій, Л. Сак та ін.

Мета дослідження полягає у необхідності обґрунтування культурологічних знань про особливості символізму українського іконопису.

Об'єкт дослідження – українське мистецтво іконопису.

Предмет дослідження – особливості символізму української ікони.

У працях В. Бичкова проаналізовано зміст поняття «символізм ікони». Автор наголошує, що для української ментальності при розгляді витоків поняття символізму слід звертатися до культурних особливостей, що спираються на християнські канони: «Образ (ікона) стає значимим феноменом, і категорією одночасно». Образ не є однозначним та одномірним: він у всіх його іпостасях – від словесно-поетичних образів священних текстів до іконописних образів (а саме ікон), сакральних образів-символів богослужіння, духовних образів є присутнім у християнській культурі. Культура образу, що сама є у «більшій мірі, ніж культура слова у його буквальному розумінні. Образ займає головне місце в цій культурі на її сакрально-буттєвому (або онтологічному) рівні» [1, с. 39].

Проблему символізму українського мистецтва іконопису пов'язують із розвитком стилю релігійного мистецтва. Створення індивідуального стилю митців іконопису було одним із показників майстерності. Це проявлялося в особливостях символічного зображення, своєрідній колористиці, техніці виконання тощо.

Українське образотворче мистецтво використовувало християнські символічні знаки, зазначає Д. Степовик, та доповнювало їх іншими символами, втіленими у художній формі (голуб, орел, півень, вівця). Український філософ С. Кримський вважає, що світ символів української національної культури містить сонячно-світлову символіку, яка була вираженням української ментальності, світобачення. Д. Степовик зазначає, що в давньоруському іконописі стилістичні особливості київської школи мали більшу життєвість та експресію, відкритість і безпосередність та особливе зацікавлення темою страждань на протигагу витонченому інтелектуалізму візантійського мистецтва [2, с. 34].

Значення символів не є однозначним. Смісл символу об'єктивно проявляється не як наявність, а як динамічна тенденція: він не є даним, він заданий. Символ виступає як найбільш узагальнене філософське утворення, що включає в себе образ, знак, зображення та багато інших понять, а також предметів і явищ реального життя, культурної й, особливо, обрядової практики. Найвища невимовна істина може бути передана виключно через символи.

Кожний символ може мати декілька значень залежно від контексту, в якому він використаний. Наприклад, значення голуба у християнстві набуває нових і ширших значень, і всі вони стають причетними до образу Спасителя та всіх християн. З голубом асоціюється, окрім знака Святого Духа, ще й мир, невинність, покірливість, скромність, незлобливість.

Дуже популярна алегорія в ранньому християнстві – риба, образ святого хрещення водою і Духом. Пелікан – алегорія Господа Ісуса Христа, що приносить себе у жертву задля спасіння Своїх дітей. Інші пташині алегорії: фенікс і пава означають безсмертя, ластівка і орел – це звільнення від рабства, гріха; півень – символ воскресіння. Тваринні алегорії: ягня і віл мають значення жертвовної готовності до страждань без заперечень і нарікань.

Також важливе значення має символіка геометричних фігур. Коло означає, що, перебуваючи душею на небі, свята людина одночасно присутня на землі в духовному розумінні. Прямокутник – духовна присутність у місцях молитов Господа Ісуса Христа. Трикутник використовувався для передачі значення пресвятої Трійці ще до того, як стали малювати Старозаповітну Трійцю у вигляді трьох ангелів і Новозаповітну Трійцю.

Не менш важливе значення має кольорова гама. У небесній ієрархії кольорів найвище місце належить золотому або жовтому, бо золоте сяйво – це надреальність небесного походження, втілення світлоносної Божественної енергії.

Білий – це колір будь-якого перетворення, появи небесного на землі.

Синій характеризує втілення небесної тверді та її «земного сприйняття», а блакитний і зелений відтворюють все земне.

Червоний має два значення. Він уособлює кров Христа і трьох мучників, а з іншого боку – це колір життєдайної сили і перемоги [3, с. 184].

Таким чином, за всю історію християнства символізм іконопису піддавався трансформаціям під впливом історичних обставин, але в цілому зберіг свою канонічну сутність.

Література

1. Бычков В. В. По поводу двухтысячелетия христианской культуры. Эстетический ракурс. М.: Полигнозис, 1999. № 3. С. 38–42.
2. Степовик Д. В. Історія української ікони Х–XX століть. К.: Либідь, 1996. 34 с.
3. Степовик Д. В. Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна. К.: Наук. думка, 2008. 466 с.

ЦЕРКОВНО-ПРАВОСЛАВНИЙ АСПЕКТ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНІЗАЦІЇ

М. В. Доценко

Асистент

Донецький національний університет імені Василя Стуса

Актуальність. Після здобуття незалежності відбуваються значні зміни в національній політиці України. З цього часу культура стає засобом боротьби за державність: звертається увага на відновлення історичної української символіки, державного статусу української мови, зростає роль церкви.

У період радянщини панувала ідеологія з суто атеїстичними засадами. І сьогодні, у період відродження церковно-релігійного життя, тенденція чого не спадає вже чверть століття, актуально згадати, що саме знищила або придушила окупаційна влада. Сучасна людина має свободу світоглядного вибору, релігія вже не має потужного зв'язку з державою та владою. Проте, наприклад, на думку П. М. Ямчука, саме православна віра «окреслювала й окреслює самоідентифікацію українців як нації, визначаючи ключові константи особистісного та й громадського духовно-інтелектуального життя» [2, с. 134].

Національно-релігійне життя пов'язане з поняттями глобалізації та культурної ідентифікації. Воно формує національно-релігійну свідомість, яка охоплює основні компоненти: культуру, мову, звичаї. Усі вони взаємопов'язані, проте кожне з них зберігає відносну самостійність і за певних умов може виконувати самостійну функцію.

Безперечно взаємопов'язані культура і мова. Загальновизнаним є твердження, що культурні процеси впливають на мову, а мова на культуру. Досі гостре питання захисту, укріплення позицій і розширення сфери вживання української мови. Воно порушується в контексті роботи держорганів, обслуговування, повсякденного спілкування та навіть у функціонуванні церкви.

Мета: окреслити церковно-православний аспект в контексті українізації. **Об'єкт** дослідження – історія релігійних організацій у контексті історії культури України. **Предмет** – окремі прецеденти українізації діяльності православних церков у ретроспективі.

Сприянням упровадженню української мови в церковну діяльність відзначена робота уряду УНР, зокрема дії Івана Огієнка на посаді міністра віросповідань. Головними вимогами до єпископів були такі: щоб українською мовою читалося Євангеліє, виголошувалися проповіді, українською вимовою відправлялися служби Божі, читання та співи у церквах. На духовні посади в духовних відомствах висвячувались і

призначались особи, які добре знали державну мову та послуговувалися нею.

Мовна політика була впевненою: особи, які не виконують урядове розпорядження, позбавляються своїх посад та будуть притягнені до судової відповідальності. З ініціативи І. Огієнка, у Кам'янці-Подільському було засновано курси української мови для священників, дияконів, дяків та регентів. Спрямованістю на українізацію відзначена діяльність Івана Огієнка й після постригу на чернецтво: діяч цілеспрямовано впроваджував українську мову в богослужіння (зокрема на Холмщині). Уже як митрополит Іларіон належав до УАПЦ.

Історія створення цієї гілки православ'я веде своє начало від початку ХХ століття. 20-ті роки відзначилися похваленням національного-релігійного життя. Передумовою діяльності релігійних організацій став декрет уряду радянської України «Про відокремлення церкви від держави та школи від церкви» (1919). Держава офіційно надавала рівні можливості для діяльності різних релігійних напрямів. Користуючись цим, прихильники незалежної православної церкви від російської на Всеукраїнському церковному соборі в Києві у жовтні 1921 року проголосили створення Української автокефальної (самоврядної) православної церкви (першим єпископом став В. Липківський). Більшість віруючих в УАПЦ приводило бажання слухати службу Божу та молитися українською мовою. У другій половині 20-х рр. почалися репресії щодо керівництва цієї церкви, які були оголошені «петлюрівцями в рясах». У 30-х роках парафії УАПЦ були ліквідовані та підпорядковані московському патріархату.

Отже, в історії нашої держави вже були випадки, коли церковне життя було не лише релігійним проявом, а й ставало ознакою належності до національно-державної ідентичності. Такі випадки, як українізація церкви, відбувалися у часи, коли з'являвся зовнішній агресор, і державна спільнота, населення держави, намагалося захистити свою ідентичність у культурному, мовному, і так само у релігійному аспекті. Тому перспективним постає дослідити в цьому аспекті сучасну релігійно-церковну ситуацію.

Література

1. Біленко І. Мова як елемент національного релігійно-церковного життя (У світлі візій І. Огієнка). Духовна і науково-педагогічна діяльність І. І. Огієнка (1882-1972) в контексті українського національного відродження: Наукові доповіді другої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. 18-19 лютого 1997 р. К. 1997. С. 55–56.

2. Попович М. Нарис історії культури України. К. 1998. 728 с.

3. Ямчук П. Братські школи та їхня роль у формуванні релігійно-духовного світогляду українців доби Середньовіччя та бароко//Наука. Релігія. Суспільство. № 1. 2009. С. 134–139.

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В ПОСТРАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД

Ольга Донець

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент О. В. Антонюк,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність дослідження. Загальновідомо, що в період існування радянської влади управління культурною діяльністю громади відбувалося через окремий централізований апарат – союзні та республіканські міністерства, обласні та районні управління, що знаходилися в ієрархічному підпорядкуванні до центру. Територіально-адміністративний принцип доповнювався функціонально-відомчим (Держкомвид, Держкіно, Держліт, Держцирк та ін.), а також іншими бюрократичними організаціями. Механізм знаходився під жорстким ідеологічним і кадровим контролем з боку КПРС і її внутрішніх структур (ЦК КПРС, обкоми, парткоми, міськкоми, райкоми), що виконували певні функції (відділ пропаганди, відділ культури та ін.).

Державні органи регулювання культурної діяльності країни створювали власну модель розвитку культурних течій та напрямів. Радянська влада штучно закривала кордони та ізолювала суспільство від актуальних культурних новацій з ідеологічних міркувань. Розпад радянського союзу зняв усі обмеження, однак країни новоствореного СНГ опинилися в культурній дезорієнтації.

Картина світу українця кінця 80-90-х років ХХ ст., сформована в період соціальної та політичної кризи нової державності, тотожна світогляду сучасного українця. Нестабільні соціальні та політичні умови, відсутність впевненості у майбутньому змусила митців та діячів культури звернутися до культурної спадщини України періоду Перебудови – початку 90-х років для втілення актуальних проблем невпевненості у майбутньому та відчутті незахищеності на рідній землі. З огляду на це вивчення особливостей формування картини світу «нового українця» у співвідношенні до характеристики покоління українців кінця 80 – початку 90-х років є цікавим та актуальним. Крім того, актуальність теми дослідження підсилюється тим, що проблема змін у світогляді та сприйнятті культурної реальності після подій 2014 року є недостатньо вивченою.

Мета роботи – вивчення впливу соціальних та політичних процесів на два покоління української молоді (початку 90-х років ХХ ст. та наших днів).

Об’єкт дослідження – культурна реальність молодих українців (15–25 років) сьогодення та покоління 90-х.

Предмет дослідження – особливості культури пострадянської України двох поколінь молоді.

Для реалізації мети нам необхідно виявити головні особливості розвитку культури України у ХХ столітті та схарактеризувати два основні періоди пострадянської культури – періоду Перебудови та сучасності.

Науковий аналіз культурних змін у житті молоді зацікавив науковців одразу після появи соціокультурного феномена «дитина 90-х». Відомий науковець П. Сорокін у своїй праці «Сучасний стан Росії» вперше підіймає у наукових колах цю проблему. Великий ажіотаж вказана тема спричинила на симпозіумі 1999 року, присвяченому 110-літньому ювілею П. Сорокіна. С. Кравченко презентував доповідь щодо проблеми впливу соціальних змін на світогляд старшої шкільної та студентської аудиторії. Студії Г. Хальтера, Д. Дондурєя, А. Данієля та інших присвячені змінам, що відбулися у світогляді представників колишніх радянських республік після стирання культурних кордонів.

Розпад радянського союзу спричинив появу нової культурної ситуації, незрозумілої молоді та поколінню їхніх батьків. Відсутність заборон сформулювала гіперболізоване тяжіння до зняття всіх заборон і розпалила несприйняття культурних форм радянського минулого. Цей своєрідний протест підштовхнув, по-перше, до заміщення звичних культурних та соціальних норм незвичними для вітчизняних широт західними (90-ті роки) і, по-друге, до тотального знищення матеріальних пам'яток радянського минулого в наші дні.

Образ молодої людини, що була свідком формування нової держави на пострадянському просторі, відкрив світу реальні соціальні проблеми сучасної України. Молодіжна естетика пострадянської України стала для світової культури справжнім відкриттям: молодь, яка вимушена боротися з проблемами нового часу, створює власну картину світу, самобутню та далеку від існуючої моделі.

Таким чином, для культури пострадянського періоду стали характерними такі якості, як тенденція до повної децентралізації і відкрита конкуренція різних напрямів та течій, перехід від директивних та адміністративних до непрямих методів керування (розширення мережі спеціалізованих навчальних закладів, центрів, фондів, долучення комерційних механізмів).

Література

1. Даниель А. Ю. Диссидентство: Культура, ускользящая от определений [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ec-dejavu.ru/d-2/Dissident.html>.
2. Дондурей Д. Кому выгодна эта безнадега?//Знание – сила. 1997. № 9. С. 9–19.
3. Сорокин П. А. Главные тенденции нашего времени//М.: ЮНИТИ, 1993. 352 с.

4. Сорокин П. А. Современное состояние России [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.civisbook.ru/files/File/1991-3-17-Sorokin.pdf>.

Хальтер Г. Вкус свободы [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.kinoart.ru/archive/1998/09/n9-article16>.

ПРОБЛЕМИ ПОШУКУ СЕНСУ ЖИТТЯ

Анастасія Ільчук

*Науковий керівник – канд. філол. наук Т. В. Буга,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність проблеми сенсу життя не вимагає доказів. Історія розвитку духовної культури людства пронизана пошуком сенсу життя. Ця проблема вічна, оскільки вона постає на кожному етапі історії, у свідомості кожного, хто розмірковує про життя. Своєрідність проблеми сенсу життя виявляється, зокрема, в тому, що, будучи однією з ранніх філософсько-етичних проблем, вона зберігає постійну значущість, змінюючи своє змістове й емоційне забарвлення залежно від специфіки конкретного історичного фону та особливостей індивіда, який намагається знайти її вирішення.

Мета статті – встановити значення поняття «смісл життя» в сучасній культурі, дослідивши зміни в його розумінні на різних хронологічних зрізах.

Розглядаючи феномен сенсу життя доречно наголосити, як ця проблема вивчалася в різні епохи. Починаючи з Античності, зокрема наукових пошуків Сократа, Платона, Аристотеля, Епікура, Сенеки та інших, формувалися різні підходи до дослідження цієї проблеми. Одні вчені вважають сенсом життя та його вищою метою досягнення максимальних насолод, інші – досягнення щастя [1, с. 168]. В епоху середньовіччя проблема сенсу життя з акцентом на безумовний божественний початок розглядалася Августином Блаженным і Фоною Аквінським. Сенс життя вбачався ними в пізнанні й спогляданні Бога.

Мислителі епохи Відродження зробили акцент на людину й перетворили її на вищу смислотворювальну цінність, центр світоглядної перспективи. Пізнання сенсу життя цього періоду здійснювалося через призму внутрішнього світу людини. Н. Кузанським, М. Монтенем, Леонардо Да Вінчі та іншими робляться спроби пов'язати формування особистості з реальними, земними умовами її буття [4, с. 167].

Новий етап у розробці проблеми сенсу життя бере свій початок у роботах представників німецької класичної філософії. Німецькі ідеалісти протиставляли культу особистих насолод вимоги обов'язку, кодексу

обов'язків, моральні закони. І. Кант уважав, що сенс життя іманентний особистості й фактором, що його утворює, є ідея.

Дотримання доброчесності, освітлене розумом людським, і є, за Сократом, сенс життя. Це твердження не втрачає свого значення і в наш час, оскільки сенс життя не зводиться до задоволення елементарних потреб. Більш чи менш усвідомлено людина ставить перед собою вищу мету – добро. І для розуміння природи людини важливіше вичленити те, що в ній формується під впливом культури, наприклад, моральні погляди та уявлення. Це потрактування сенсу життя історично збіглося з завершенням процесу становлення індивіда як особистості в умовах рабовласницької формації. Повнота буття людини не вичерпується змістом особистісної сфери. Так, людський сенс життя завжди є результатом індивідуального прагнення, індивідуальним сенсом. Як зауважує В. Франкл, «сенс не можна дати, його треба знайти». І це мусить зробити кожна людина самостійно. Сенс життя не узгоджується з егоїзмом, чужий індивідуалізові [3, с. 123].

Отже, сенс життя можна визначати як індивідуальну реалізацію універсального зв'язку [2, с. 267]. Звичайно, подібне визначення буде слухним тільки за умови пріоритетного визнання суспільством самоцінності особистості, розуміння незводимості ролі особистості до засобу у відношенні особистість – суспільство. Віднайдення сенсу життя невіддільне від вільного цілепокладання індивіда, необхідною умовою якого є свобода як форма людського існування. Тому в перспективі доречно дослідити окреслену тему саме в цьому напрямку.

Література

1. Акименко А.Д. Об элементах целостного понимания человека//Философские науки. 1991. №7. С. 168–175.
2. Фрейд З. Недовольство культурой//Фрейд З. Избранное. Лондон: [б. и.], 1969. С. 267–269.
3. Зоценко М. Повесть о разуме. М.: Педагогика, 1990. 186 с.
4. Крайг Г. Психология развития. СПб.: Питер, 2000. 992 с.

ВНЕСОК РОДИНИ ХАНЕНКІВ У РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Марія Капітонець

*Консультант – канд. іст. наук, доцент І. В. Петрова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

У другій половині ХІХ – початку ХХ ст. розвитку української культури сприяли меценати. Вони займали особливе місце у створенні та подальшому розвитку національного культурного фонду, а також у

розбудові морально-естетичних цінностей українського суспільства. Меценатство було так званою сімейною традицією здебільшого дворян та інтелігенції, що й визначало напрям їхньої діяльності. Прикладом меценатства можуть бути такі династії український підприємців, як династії Ханенків, Харитоненків, Терещенків, Тарновських. Вони зробили вагомий внесок у розвиток української освіти, музичного та образотворчого мистецтва. Питанню меценатства присвятили свою увагу вітчизняні вчені Т.Скибицька, Д.Григор'єва, О.Оглоблін, Ю.Хорунжий, В.Половець, Н.Радіонова.

Метою цієї роботи є вивчення діяльності родини Ханенків щодо формування та популяризації музейної колекції пам'яток образотворчого мистецтва.

Богдан Іванович Ханенко був визначним українським колекціонером, меценатом, почесним членом Академії мистецтв та Археологічної комісії та багатьох інших громадських організаціях. Народився Б. Ханенко у родині колезького секретаря І. Ханенка. Коріння цього відомого українського дворянського роду походить від козака Запорозького війська С. Ханенка, який жив на початку XVII століття. Його син, М.Ханенко, був гетьманом Правобережної України (1669-1674 рр.), прихильником утвердження козацької республіки. У березні 1674 р. на козацькій раді під Лисянкою склав булаву на користь І.Самойловича, перейшов на Лівобережну Україну і решту життя цей значний військовий і політичний діяч прожив то в Києві, то в Лохвиці чи Козельці зі своїм сином Яковом. Кожне наступне покоління Ханенків не тільки пишалось славним гетьманом, але й із роду в рід примножувало яскраві образи історичних постатей, генетично наділених чи не найкращими людськими рисами організованості, цілеспрямованості, працелюбства, обов'язковості та взірцевої комунікабельності [3, с. 228].

Б.Ханенко був українським промисловцем, колекціонером, меценатом. Сім'я Ханенків володіла цінною колекцією творів мистецтва і зібранням букіністики. Б.Ханенко одним з перших почав збирати давньоруські ікони. Крім того, він зіграв ключову роль у заснуванні Київського художньо-промислового і наукового музею, відкритого в 1904 р. На сьогодні колекція Ханенків зберігається в Національному музеї мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків). Спочатку зібрання новоствореного музею складалось з 3145 предметів різних епох. Також Б.Ханенком була розроблена програма музею, яка передбачала проведення експозицій та виставок.

У селі Геленівка Васильківського повіту (зараз Оленівка Фастівського району Київськ. обл. – М.К.) родина Ханенків також займається розвитком освітянської справи та створенням ремісничих майстерень. За їх підтримки було збудовано дві школи, житло для вчителів. У приміщені нової школи молодь влаштовувала вечорниці й спектаклі. Восени 1905 р. київський генерал-губернатор з метою обстеження відвідує це село. В. Ханенко ознайомивши генерал-губернатора з церковно-приходською школою, з навчальними майстернями, розповіла про ідею створення такого

навчального закладу, що відповідатиме всім потребам життя місцевого населення. З цією метою в школі учні отримували елементарну загальну освіту, а після її закінчення – спеціальну. Дівчата, наступні два роки після закінчення навчання у школі, опановували ткацьке ремесло, а після завершення отримували безкоштовно ткацький станок і всі необхідні витратні матеріали. Хлопці упродовж трьох років навчалися столярній майстерності, а наприкінці отримували комплект столярних інструментів і матеріалів, допомогу з реалізації виготовленої продукції. Готові роботи талановитих селян користувались значним попитом, рекламу цих виробів публікувала й київська преса. Для дорослого населення села В. Ханенко фінансувала вечірні курси із загальноосвітніх предметів і сільського господарства. У селі для потреб місцевого населення було облаштовано загальнодоступну бібліотеку [1, с. 6].

Справою життя Богдана та Варвари Ханенків було перетворення зібрання творів образотворчого мистецтва на публічний Музей мистецтв. На заваді цьому стала Перша світова війна, а тому Б. Ханенко поспішив евакуювати цінні речі з київського зібрання. Деяку частину фондів він віддав на зберігання до Історичного музею в Москві, іншу частину відвіз у свою петроградську квартиру. У зв'язку з хворобою Б. Ханенко склав заповіт, згідно з яким колекція мала належати лише Києву й зберігати свою цілісність і недоторканність, а довічним розпорядником колекції та будинку мала бути його дружина. Після смерті Б. Ханенко, у зв'язку зі складною політичною ситуацією в Києві, В. Ханенко вирішила подарувати будинок, приватне київське зібрання, бібліотеку та мистецькі твори, які тимчасово знаходилися в Петрограді та Історичному музеї в Москві, Всеукраїнській академії наук. Однією з умов В. Ханенко було те, щоб музей був названий іменами Б. І. і В. М. Ханенків.[2, с.105]

Таким чином, родина Ханенків внесла значний внесок у розвиток музеїв Києва. Саме з їхньою допомогою створенні Національний художній, російський, західного та східного мистецтва (нині Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків) музеї. На власні кошти Ханенки провадили археологічні розкопки, які проводились на території Києва. Вони створили унікальну колекцію творів живопису, побудували в Києві художню галерею на ділянці землі, яку Варвара Ханенко отримала у подарунок від батька. Це був справжній презент для киян, які змогли ознайомитись з творами живопису найкращих майстрів Європи. Екземпляри з їхньої колекції високо цінувались на виставках картин з приватних зібрань у Києві та Петербурзі.

Література

1. Бакуменко П. Кощій В. Ханенки: знамениті родини//Україна. 1992. № 26. С. 1–4.
2. Борис Т. П. Приватне мистецьке колекціонування в Наддніпрянській Україні (остання третина XIX – початок XX ст.)//Наук.

вісн. Волин. нац. ун-ту ім. Л. Українки. Сер.: Історичні науки. 2012. № 11. С. 102–107.

3. Половець Богдан Іванович Ханенко (1849–1917 рр.). Сіверянський літопис. 2009. № 2/3. С. 228–234.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ УПРОВАДЖЕННЯ МАТЕМАТИЧНОЇ ОСВІТИ

Діана Кірка

*Консультант – асистент М. В. Доценко,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність. Освіта – це науково-пізнавальна діяльність індивіда, призначена для отримання ним певних знань, умінь та навичок, які формуються у свідомості, а також удосконалення вже накопиченого досвіду з метою подальшого поширення та використання. Процес та результат засвоєння тісно пов'язані з рівнем розвитку розумово-пізнавальної, творчої та соціальної діяльності, а також морально-естетичної культури людини в цілому.

Незалежно від віку, національності, соціального статусу та віку для кожного освіта є процесом формування розуму, характеру, фізичних здібностей. Через середні та вищі навчальні заклади здійснюється вплив на формування свідомості населення, передаючи накопичені знання і досвід від покоління до покоління.

Без освіти культура не була б такою, якою ми звикли її сприймати, адже саме на освіті базується більшість культурних, моральних та соціальних устоїв людської свідомості. Загальновідомо, що однією з найголовніших складових особистості є її освіченість, моральність та культурність. Освіта є невід'ємною частиною культури будь-якого народу, адже вона сприяє розвитку громадянина як соціального індивіда.

Це стосується як гуманітарних, так і точних наук. Наприклад, математика – це прогресивна наука, яка дає певну ідеальну модель об'єкта для його дослідження та використання в інших науках. Кожен об'єкт, що нас оточує, має математичні параметри. У кожній роботі необхідно дотримуватися певних вимірів та пропорцій. Геометричні тіла оточують нас скрізь щоденно. Без розуміння законів не було б гарних архітектурних споруд, будинків, веж та інших об'єктів, у побудові яких використовується така точна наука, як математика. Усе, що знаходиться довкола, можна описати та подати у вигляді гарних специфічних формул.

Мета роботи – схарактеризувати динаміку впровадження та розвитку математичних дисциплін у навчальних закладах України.

Об'єкт дослідження – особливості історичного розвитку математичної науки. **Предмет дослідження** – навчальні заклади на теренах нашої держави, у яких починалося впровадження математичних дисциплін.

Світовий розвиток математичної науки поділяється на три етапи. Перший охоплює тисячоліття – від початку людського суспільства до XVII ст. У цей період формувалися і розроблялися поняття дійсного числа, величини, геометричної фігури. Пізніше були освоєні дії з натуральними числами, дробами, розроблені можливості і способи вимірювання довжини, кута, площі, обсягу. Великим досягненням в цей період стало відкриття існування ірраціонального числа.

Другий етап розвитку математики набагато коротший за перший. Він охоплює XVI – поч. XIX ст. З XVI ст. починається розквіт математики в Європі. У цей час зароджуються нові математичні теорії, які належать до галузі вищої математики. Її основу складають аналітична геометрія, диференціальне та інтегральне числення. Їх виникнення пов'язане з іменами великих вчених: Р. Декарта, П. Ферма, І. Ньютона, Г. Лейбніца. З'явилася можливість за допомогою математичних методів вивчати рух, процеси зміни величин і геометричних фігур. Величезне значення мало введення системи координат, вимірювання величин і поняття «функція».

Третій етап розвитку математики – від поч. XIX ст. до наших днів. Він характеризується інтенсивним розвитком класичної вищої математики. Математика стала наукою про кількісні і просторові форми дійсного світу в їх взаємозв'язку. Вона переросла попередні рамки, що обмежували її вивченням чисел, величин, процесів зміни геометричних фігур і їх перетворень, і стала наукою про найбільш загальні кількісні співвідношення, для яких числа і величини є лише окремими випадками.

Зародження математики у її примітивних формах на землях сучасної України сягають ще доісторичних часів, але з часів Київської Русі вже використовували певні відомості з арифметики та геометрії. Найдавніша пам'ятка математичних знань цієї епохи – математичний твір монаха Кирика «Вчення бачити людині всіх років» (1134 р.).

Упровадження математичних дисциплін у навчальні заклади на території України бере початок від створення єзуїтських шкіл, перша з них була відкрита в 1575 р. у Ярославі (1575-1773 рр.), нині польське місто. Упродовж 16-17 ст. були засновані й діяли також колегії в містах Львові, Луцьку, Острозі, Барі, Фастові, Києві, Переяславі, Кам'янці, Вінниці, Ксаверові, Кросні, Перемишлі, Овручі, Красноставі, Самбові, Кременці, Станіславі, Житомирі.

На противагу католицькій експансії з'являються аналогічні школи, створені православними церковними братствами. У той час освіта для українського, білоруського і литовського народів стає знаряддям боротьби за віру, культуру, збереження власної ідентичності і засобом утвердження в суспільстві. Під тиском православної громадськості в 1584 р. король Стефан Баторій дозволив відкрити першу братську школу в Вільно, а з

1585 р. цим правом скористалися православні братства Львова, Києва, Луцька, Перемишля, Рогатина та інших міст. Так було відкрито 30 братських шкіл.

У 1576 році засновано Острозьку академію, де викладали традиційні для середньовічної Європи сім вільних наук, які включали арифметику і геометрію.

У 1659 році розпочала діяльність Києво-Могилянська академія, у якій до ординарних класів належала математика (курси включали алгебру, геометрію, оптику, діоптрику, фізику, гідростатику, гідравліку, архітектуру, механіку, математичну хронологію). Викладання вищої математики в академії започаткував Феофан Прокопович. У 1779 р. в Києві вийшов тритомник лекцій з риторики, логіки, фізики, математики й етики, які читалися ним у Києво-Могилянській Академії в 1705–1709 рр.

Найвищий рівень викладання математики був у Краківській академії, де навчались також українці, і де було підготовано ряд посібників з математики, які використовувались і в Україні. Рівень викладання математики визначався програмою квадривіуму (арифметика, геометрія, астрономія, теорія музики), викладання переважно проходило латинською мовою, якою здебільшого готувались посібники в той час.

Математика викладалась на філософському факультеті Львівського університету від його заснування у 1661 році. Окрему кафедру математики в університеті відкрито у 1744 році.

Математична наука у Східній Україні стала розвиватися із заснуванням університетів – у Харкові (1805), Києві (1834), Одесі (1865), які мали фізико-математичні відділи.

Отже, упровадження математичної науки мало поступовий характер. Слід зазначити, що інтерес до цієї галузі з'явився в часи Київської Русі і невпинно зростав до кінця XIX століття. Свідченням цього є велика кількість навчальних закладів, у яких викладалися математичні дисципліни. Цікавими для подальших досліджень є питання діяльності визначних математиків-українців, сучасний розвиток математичної освіти тощо.

Література

1. Кремень В. Г. Освіта і наука в Україні – інноваційні аспекти. Стратегія. Реалізація. Результати. К.: Грамота, 2005. 447 с.
2. Сірополко С. Історія освіти в Україні. К.: «Наук. думка», 2001. 912 с.
3. Яблонський В. А. Вища освіта України на рубежі тисячоліть: Проблеми глобалізації та інтернаціоналізації. К., 1998. 228 с.

ВПЛИВ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ НА КУЛЬТУРУ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Катерина Ковтунова

*Консультант – канд. філол. наук, доцент І. В. Петрова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Культура Київської Русі розвивалася під значним впливом візантійської культури. Утвердження християнства на Русі сприяло поширенню візантійської культури. Запровадження культурних цінностей Візантії в давньоруському соціокультурному середовищі мали різний характер. Становлення феодальної держави і утвердження християнської церкви в Київській Русі зумовили запозичення і засвоєння компонентів офіційної культури Візантійської імперії. Етапи розвитку монументальної архітектури, образотворчого мистецтва, літератури відбувалися під впливом ортодоксальних взірців візантійської культури.

Мета – дослідження сфер культурного життя Київської Русі, які перебували під впливом візантійської традиції.

Дослідженням теми взаємодії культур Візантії і Київської Русі, багатьох її аспектів займалися історики, культурологи, мистецтвознавці, філологи, літературознавці. Серед дослідників варто виділити Д.Лихачова, Г.Гордієнко, П.Толочко, В.Чорного.

Культура Київської держави – яскраве та багатогранне явище, що стало наслідком тривалого внутрішнього розвитку слов'янського суспільства та кращих традицій світової цивілізації. Високий злет культури Київської Русі зумовили суттєві зрушення в різних сферах суспільного життя: розвиток феодальних відносин, становлення державності, відокремлення ремесла від сільського господарства, виникнення міст, пожвавлення торгівлі, активізація та розширення міжнародних контактів, запровадження християнства тощо.

Вагому роль у становленні культури Київської Русі мало запозичення та творче переосмислення візантійських традицій, знань і канонів. Християнство, надавши імпульсу державотворчим та культурним процесам на Русі, сприяло поширенню візантійського впливу в різних сферах суспільного життя і в культурі, зокрема, що було особливо відчутно на початку християнізації. У цей період давньоруська література розвивається в межах візантійських канонів, які визначали жанри (житія, проповіді, повчання) та стриману стильову манеру викладу. Іконопис, наслідуючи візантійські зразки, відрізняється абстрактністю і статичністю. В архітектурі набуває поширення візантійський стиль зодчества, запозичується техніка цегляної та кам'яної кладки, переймається досвід створення фресок і мозаїки.

Рецепція візантійської культури в давньо-руському соціумі мала потужну інтенсивність у тих галузях духовного життя, які були найменш розвиненими до християнізації. Передусім, це – монументальна архітектура, культовий живопис, мозаїка, книгописання, література [1, с. 148]. Храмова архітектура Київської Русі услід за візантійською дотримувалася трьох вимог: симетрія, символізм та ієрархія. Фахівці сходяться на думці, що поширення у Візантії, а згодом і на Русі, ритмічних композицій у храмовому зодчестві та монументальному живопису було зумовлене винятково важливим у житті імператорського двору церемоніалом. Симетричні композиції візантійські художники вводили в символічних сценах предстоюння імператорів і членів його родини перед Ісусом Христом і Богородицею. Такими є мозаїчні зображення імператора Костянтина Мономаха і його дружини імператриці Зої перед Ісусом Христом, а також імператора Іоанна Кантакузина з імператрицею Іриною в Софійському соборі в Константинополі. На південній стіні центрального нефу собору святої Софії в Києві також можна побачити зображення синів Ярослава Мудрого, які йдуть до Ісуса Христа, образ якого знаходиться на західній стіні собору. На іншій стіні центрального нефу давньоруський художник помістив в аналогічній ритмічній композиції доньок Ярослава, які також йдуть до Ісуса Христа. Крім цього, в давньоруському образотворчому мистецтві усталився порядок розташування і сприйняття об'єктів по старшинству: головний об'єкт зображався в центрі композиції, другий по статусу – праворуч від головного об'єкта, наступний по значимості – ліворуч. На фресці Софійського собору доньки Ярослава зображені так, що кожна із доньок, які йдуть до Христа, показана нижче від тієї, що знаходиться попереду. Варіації розмірами персонажів на фресках у залежності від їх значимості стали загальним художньо-виражальним засобом в образотворчому мистецтві Русі, який також прийшов з Візантії [2, с. 173].

Кам'яні собори в Київській Русі були великою рідкістю і будувалися строго за візантійськими зразками. Зразками архітектури, в якій найбільше простежується візантійський вплив, були Десятинна церква в Києві і Спасо-Преображенський собор у Чернігові. Десятинна церква належала до хрестово-купольних візантійського типу храмів. Це велика церква, яку можна порівняти за пишністю лише з будівлями Константинополя, вона виконувала функції великокняжого придворного храму і була призначена для зберігання книг, ікон, хрестів, посудин та інших реліквій. Будівництво Десятинної церкви стало першою школою для староруських архітекторів, а її архітектура стала зразком для подальших церковних будівель. У процесі будівництва цієї унікальної для давньоруської культури X ст. будівлі київські майстри опанували техніку і технологію зведення грандіозних кам'яних споруд, навчилися виробляти і обпалювати цеглу, створювати потужні фундаменти [3, с. 203].

Окрім Десятинної церкви, візантійські майстри побудували в Києві цегляні ворота – парадний в'їзд на укріплену територію київського “міста Володимира”, а так само декілька кам'яних палацових будівель (не збереглися), зокрема Великий князівський палац.

Серед літератури, що прийшла на наші землі з Візантії, чи не найвідоміша книга – так званий “Ізборник Святослава” – укладена у Візантії, перекладена в Болгарії з ініціативи царя Симеона (919–927) і адаптована для сприйняття місцевим “книжним” людом у Києві [4, с. 236].

Висновки. Київська Русь мала значні економічні інтереси з Візантійською імперією, які поступово доповнювалися релігійним впливом. Економічні й релігійні відносини мали значний вплив на становлення інститутів влади, оскільки визначали інституційне забезпечення соціальних відносин, а також на становлення монументальної архітектури, живопису, мозаїки, книгописання, літератури.

Література

1. Гордієнко Г. М. Характер рецепцій візантійських культурних цінностей у давньоруському мистецтві і літературі. Грані: науково-теоретичний і громадсько-політичний альманах. Дніпропетровськ: Видавництво «Грані», 2015. № 3 (119). С. 146-151.

2. Черный В. Д. Зримые образы слова. Герменевтика древнерусской литературы. М.: Языки славянской культуры; Прогресс-традиция, 2004. С. 173–201.

3. Трутнев І. А. Перші кам'яні будівлі Київської Русі кінця X – першої половини XI ст. і проекти їх реконструкції. Вісн. ун-ту «Львів. Політехніка». 2012. № 742. С. 203–209.

4. Фрис В. Культура переписування книг в Україні XI–XVII ст. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Львів, 2006. С. 235–242.

ЛІНГВОКУЛЬТУРНА СПЕЦИФІКА ПОЕТОНІМІЇ РОМАНУ ГАЛИНИ ВДОВИЧЕНКО «ПІВ'ЯБЛУКА»

Д. В. Козловська

Асистент

Донецький національний університет імені Василя Стуса

Серед досліджень, присвячених особливостям мови літературно-художнього твору, окрему нішу відведено тим, у яких вивчаються власні назви, оскільки ці мовні одиниці не лише увиразнюють і забарвлюють художній текст, а й за великим рахунком творять його. Глибшому розумінню, відчуттю авторського задуму, ідеї дослідникові-ономасту

допомагає аналіз особливостей використання письменником поетонімів. Учені Н. Я. Бияк, Є. В. Боєва, В. М. Галич, Т. Б. Гриценко, Т. І. Крупеньова, О. В. Лавер, Л. В. Литвин, М. Р. Мельник, Т. М. Наумова, А. В. Соколова, Г. І. Шаповал та ін. розглядають власні назви саме як засіб текстотворення, оскільки вони, маючи широкі виражальні можливості, монолітизують весь художній мікросвіт твору.

У літературно-художніх творах власні назви постають потужним виражально-характеристичним засобом, несучи прагматичне значення: усі поетоніми письменник добирає з урахуванням місця денотата в сюжеті твору, зокрема імена персонажам він дає, заздалегідь визначивши їхню роль у побудові сюжету, продумавши їхні характери. Як зазначає дослідниця-ономаст О. Ю. Карпенко, автор, на відміну від батьків, що іменують своїх дітей ще немовлятами, називає вже дорослих, сформованих людей. У доборі наймень він так чи інакше, свідомо чи несвідомо допасовує їх до створюваних образів, домагаючись гармонії образу та його імені [4, с. 69].

Досліджуючи антропоетонімію роману Галини Вдовиченко, можемо констатувати факт наявності в її творі своєрідного культу імені, підкреслення нею важливості значення антропоетонімів у художньому тексті. Про це свідчить надзвичайна насиченість тексту роману словами *ім'я, прізвище, прізвисько*, тобто самими назвами антропоетонімних класів, а також аналізування самою авторкою власне у тексті поширеності й етимології імені, виокремлення особливого моменту надання імені при народженні тощо. Варто відзначити особливе ставлення письменниці та привертання уваги читача до ситуації наречення іменем новонароджених, у що іноді привноситься елемент сакральності: *«Назвали дитину Сонькою – це ім'я витягнули з пам'яті, як дорогу реліквію з шухляди. Воно чекало-чекало й дочекалося свого часу. ... Вона навіть перестала згадувати імена, які колись придумала для майбутніх дітей. Але її Сонька таки мала народитися»* [2, с. 92–93]. Авторка здійснює розгорнутий аналіз імені Кузьма, пишучи про його походження, непоширеність і призначеність для певного типу чоловіків: *«Ім'я давно чекало на малюка. Кузьма, Кузя. Старовинне, майже забуте слов'янське ім'я для мужніх надійних чоловіків. Ніхто на нього не претендував, окрім сина Магди та Ігоря. Понад двадцять років тому вони вирішили, що їхнього сина зватимуть Кузьмою, а доньку – Софією. ... Лише жіноче ім'я за цей час зробилося популярним, а чоловіче залишилося поза модою і часом, ніхто його в батьків майбутнього Кузі не вихопив»* [2, с. 155].

Окрім цих умовно виділених нами особливостей, у творі знаходимо якісь специфічні, ексклюзивні характеристики антропоетонімних класів. Так, Галина Вдовиченко у фразі з назвою антропоетонімного класу вживає антонімічну пару: *«...Андрій Криволап, красивий хлопець із некрасивим прізвиськом, грав на гітарі і співав щемливу пісню»* [2, с. 171]; виражає вустами однієї з героїнь своє сприйняття імен як приналежних до категорії магічного: *«Його теж звали Геннадій ... Чому її заносило на чоловіка з*

таким самим *ім'ям*? ... Можливо, так на неї діяло *ім'я*?... Може, і справді існує магія цифр та *імен*?» [2, с. 50]. Часто у тексті вживаються дієслова називати, звати: «...як її? – вона забула, як *звати* дівчину, що прибирала у тітчиній квартирі» [2, с. 88]; «Але це була не дружина. Дружина *називалась* Марія...» [2, с. 127]. Як бачимо, надзвичайна важливість іменувань персонажів для авторки підтверджується численними моментами уживання назв антропонімних класів і усіма іншими вищеперерахованими ознаками, які демонструють ставлення письменниці до антропонімів як до найважливішої частини поетонімосфери твору.

Потужне переплетіння, тісний зв'язок між героїнями виражено у збігові імен деяких їхніх близьких людей: у двох подруг, Ірини та Магди, однаково звать доньок *Соньками*; у Галі й чоловік, і молодший син – *Віктори*; Магдин чоловік і Луїзин коханець – обидва *Ігорі*. Здавалося б, вистачає пропріальної лексики, щоб обрати різні імена для номінації персонажів, проте авторка умисно вдається до таких «збігів», щоб підкреслити, наскільки подруги взаємопов'язані, як багато у них спільного.

Галина Вдовиченко уживає відапелятивне прізвище *Кінь*, яке виконує асоціативну функцію. Воно належить персонажеві-чоловіку, рослому, сильному, який подобається жінкам: «*Це не прізвисько. Кінь – прізвище*» [2, с. 22]; «*Він задоволено заіржав, відкинувши голову назад у повній відповідності з прізвищем. Немов жеребець*» [2, с. 25].

Цікавим за походженням є прізвище Магдиної родини – *Курич*. Прізвище *Курич* утворене від прізвиська *Курич*, що походить від загальної назви *курка*. Традиція називати дітей на честь якоїсь тварини або рослини бере свій початок ще від дохристиянських часів, що відповідало язичницьким уявленням людини про світ. Давньослов'янська людина, яка жила за законами природи, сама уявляла себе її частиною. Даючи дитині таке прізвисько, як *Курич*, батьки хотіли, щоб природа сприймала дитину як свою, щоб до неї перейшли ті корисні якості, якими наділений обраний представник тваринного або рослинного світу. Ще у давнину курка була символом материнської турботи. Можливо, людину прозвали *Куричем* за дуже ніжне і трепетне ставлення до своєї родини [6]. Саме так і ставиться Магдин чоловік до власної родини, до будинку, до домашнього вогнища, до побуту взагалі, зокрема вкладаючи часточку душі у ті меблі, які він виробляє з дерева й які стають окрасою оселі та роблять її затишнішою.

Звісно, основну частину текстотвірної функції виконують антропоніми, однак топопоніми відіграють не менш важливу роль у побудові сюжету. Улюблене місто Галини Вдовиченко – її рідний Львів, назву якого вона вводить у кілька своїх творів. У романі «Пів'яблука» асті-, або полісопонім, *Львів* номінує місто, яке дійсно постає персонажем твору. Образ цього міста зідеалізований письменницею, адже насправді воно не є аж настільки мегасучасним, динамічним і комфортним, яким авторка його змальовує. Але вона робить це з конкретною метою, з певною художньою настановою, й це виправдано, адже Львів Галини Вдовиченко є

символом неповторного стилю, вишуканості, натхнення, потягу до краси й творчості – він якраз «до пари» четвірці її героїнь. О. Ю. Карпенко пише про поетонім *Дніпро*, який у загальновідомому тексті «Заповіту» Т. Г. Шевченка «є ужитком мовної одиниці у художньому тексті, є фактом мовлення, отже – літературним онімом. Тут уже не просто називається головна українська ріка, а назва ця виконує художню функцію, говорить про красу і велич, символізує Україну» [4, с. 70]. Дещо подібне спостерігаємо у випадку зі Львовом у нашому романі: *«Львів розкинувся перед очима каскадом старих дахів, лискучих від вечірнього дощу. Імпресіоністська мжичка додала пейзажу переконливості: побачили б таку акварель у крамниці чи на виставці, відразу б пізнали – за завісою дощу саме Львів»* [2, с. 38].

Підкласи топопоетонімів – годо- (назви вулиць) і агоропоетоніми (назви площ) – доповнюють образ міста, ще більше роблячи Львів для читача не реальним об'єктом, а саме містом-персонажем твору. Одна назва вулиці – «домашня», від неї віє затишком: *«На вулиці Пекарській ... зайшли у двір, і Галя очам не повірила: тут панувала атмосфера шістдесятих років»* [2, с. 135], інша наче оживає перед нами: *«Нещодавно саме Хуторівка вважалася найзанедбанішою вулицею у великому міському мікрорайоні ... Тепер вулицю-попелюшку годі було й пізнати»* [2, с. 64]. І, звичайно, Львів не був би Львовом без згадки про площу *Ринок*, на якій героїні купують деякі вінтажні речі: сукні, торбинки, капелюшки тощо.

Безперечно, антропоетоніми та топопоетоніми є основними, більш численними розрядами поетонімів, які виконують текстотвірну функцію в багатьох художніх творах. Проте нам не уявляється за можливе обійти увагою прагмапоетоніми як назви предметів, що оточують персонажів. Ця категорія поетонімів так само творить собою текст, слугуючи, так би мовити, інформативною складовою його поетонімії, наповнюючи його різноманітними відомостями про побутові деталі, відкриваючи читачеві завісу над уподобаннями, звичками тощо персонажів. Наприклад, на самому початку роману авторка немовби веде нас у гості до оселі, де меблі мають свої імена: *«Перше крісло, подібне до трону, Ігор назвав «Хазяйка» та подарував Магді на річницю весілля. Відтоді кожне творіння Майстра отримувало ім'я. ... З часом у хаті Куричів оселилися крісла «Шерхан», «Герда», «Кай», «Чугайстер», «Вікінг»...»* [2, с. 8–9]. І у цієї оселі *«під Львовом»* є ім'я й характер: *«...«Зубрівкою» вони називали дім Магди та Ігоря – віллу із вдачею яскравої особистості»* [2, с. 7].

Згідно з класифікацією відомого українського ономаста М. М. Торчинського, одним із видів прагмапоетонімів є гастропоетоніми, найменування різних продовольчих товарів, зокрема спиртопоетоніми – власні назви алкогольних напоїв [8, с. 250–252]. Аби ознайомити читача зі смаками, обізнаністю героїнь у розмаїтті страв і напоїв, культурою їхнього харчування, авторка послуговується цими типами поетонімів, які несуть інформативне значення: *« – Якщо у тому вині був присутній ще й виразний*

акцент гіркого перцю, то ви куштували італійське «Монтеполі» дві тисячі третього року, – повідомив офіціант. – Або це було грузинське «Цинандалі» від нашого постачальника. – А! Згадала! – зраділа Луїза. – «Кларет». Французьке вино. ... І трохи сиру... з голубою пліснявою... Назву, як ви вже зрозуміли, я забула. – *Горгонзола? Баварія блю?..*» [2, с. 47].

Проаналізувавши специфічність поетонімії роману Галини Вдовиченко «Пів'яблука», ми дійшли висновків, що поетоніми усіх класів, використані авторкою у творі, виконують текстотвірну функцію, відіграють величезну роль у побудові сюжету. Описування авторкою світу жінок, їхнього повсякдення, усіляких жіночих штучок передбачає звернення до цікавих фемінопоетонімів, інколи іншомовних, таких, що вишукано звучать; топопоетонімів, які дозволяють зануритися в історію персонажів, у спогади з їхнього дитинства, відчутти теплоту й магічний зв'язок із їхнім рідним містом; різноманітних специфічних «жіночих» прагмапоетонімів, що підкреслюють індивідуальність героїнь роману. Усі ці поетоніми дають змогу заглибитися в атмосферу жіночого твору й зрозуміти зсередини «кухню» жіночих стосунків. Перспективним видається подальше дослідження особливостей поетонімії інших романів Галини Вдовиченко.

Література

1. Бияк Н. Я. Особливості найменувань осіб в українській художній прозі та збереження їх функцій у німецькомовних перекладах: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10. 02. 01 «Українська мова». Івано-Франківськ, 2004. 19 с.
2. Вдовиченко Г. К. Пів'яблука: [роман]. Х.: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. 208 с.
3. Власні імена людей: словник-довідник. – 3-тє вид., виправл. К.: Наук. думка, 2005. 335 с.
4. Карпенко О. Ю. Про літературну ономастику та її функціональне навантаження//Записки з ономастики. Одеса: Астропринт, 2000. Вип. 4. С. 68–74.
5. Кущук Т. В. Жіночі голоси у сучасній українській літературі [Електронний ресурс]: http://www.spokusa-book.in.ua/2011/03/blog-post_09.html
6. Происхождение фамилии *Курич* [Електронний ресурс]/Режим доступу: <http://www.ufolog.ru/names/order/Курич>
7. Словник української ономастичної термінології [уклад. Бучко Д. Г., Ткачова Н. В.]. Х.: Ранок-НТ, 2012. 256 с.
8. Торчинський М. М. Структура онімного простору української мови/Торчинський М. М. Хмельницький: Авіст, 2008. 550 с.

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ТЕМИ КАЇНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В. СОСЮРИ

В. В. Краснікова

Канд. філол. наук, доцент

Донецький національний університет імені Василя Стуса

Біблійна розповідь про Каїна в різні часи привертала увагу письменників. У культурній спадщині (європейській та українській) склалася певна традиція художнього осмислення цього вічного образу. Першоджерелом у створенні образу Каїна стало Святе Письмо. Досить короткий та складний для прочитання біблійний текст спричинив появу цілої низки літературних версій. В анонімному «Сказанні про Бориса і Гліба», «Життєписі Феодосія Печерського», «Книзі житій святих» Дмитра Туптала є порівняння гонителів і братовбивць із Каїном. Але посправжньому перший в історії людства образ братовбивці знайшов своє відображення в літературі кін. ХІХ – поч. ХХ століття. Зокрема, це містерія Дж. Байрона «Каїн» та філософська поема І. Франка «Смерть Каїна».

Постать Каїна як носія певної ідеї загальнолюдського масштабу не могла пройти й повз увагу В. Сосюри.

Мета статті – дослідити своєрідну інтерпретацію біблійного образу Каїна в епічній поемі «Каїн» В. Сосюри.

Завдання дослідження – простежити зв'язок поеми «Каїн» з біблійним текстом та часом написання твору.

Поема «Каїн» В. Сосюри є однією зі спроб «пояснення багатьох парадоксів світу крізь призму біблійних образів» [1, с. 7]. Автор запозичує біблійну фабулу, в основі якої історія про братовбивство. Що ж спонукає автора торкатися цієї теми? Як зазначає З. Фрейд «недозволені бажання – рушійні сили фантазій, і кожна нова фантазія – це здійснення бажань, коректура недозволеної дійсності» [2, с. 111].

Час написання поеми «Каїн» для В. Сосюри був важким періодом напружених емоційно-психологічних переживань, зумовлених складністю подій як суспільного життя, так і особистого. Великі життєві негаразди випали на долю поета, які підірвали його здоров'я і душевну рівновагу. Вони стали причиною його психічного захворювання, внаслідок чого поет потрапляє до лікарні.

Ймовірно, орієнтуючись на Дж. Байрона та І. Франка в осмисленні «вічних проблем» В. Сосюра пішов своїм шляхом в інтерпретації біблійного сюжету. Як і його великі попередники, В. Сосюра осмислює «вічні питання» про життя і смерть, любов і ненависть, зло і покарання. Але герої Дж. Байрона та І. Франка, намагаючись пізнати сенс життя, внутрішньо еволюціонують, не змінюючи своєї зовнішньої подоби, то герої

В. Сосюри, внутрішньо залишаючись одноманітними, виступають у різних іпостасях: Демон – Змій – Каїн – Демон; Адам – Авель – Юнак – Авель-син.

В. Сосюра намагається знайти шлях до вирішення одвічної проблеми добра і зла. Як відомо, у багатьох культурах поняття добра і зла тотожні чи близькі до понять життя і смерті. У Святому Письмі добро – це життя і світло, зло – смерть і пітьма. Порушивши волю Бога, вкусивши заборонений плід, люди скоїли «первородний гріх» – перший в історії людства вчинок всупереч волі Творця. Так, на думку християн, зло заволоділо світом і продовжує його руйнувати. Бог не створював зла, воно є спотворенням, викривленням добра [3, с. 140].

Як зазначає Ю. Пелещенко, у творенні Всесвіту брали участь два начала – добро і зло. Втіленням добра був Бог, схожий на людину, а зла – Сатана, творець тілесної оболонки людини [4, с. 45]. Як відомо з переказів, Сатана в образі змія вступив у зв'язок з Євою, від нього вона народила Каїна. Авеля ж Єва народила від Адама. Цей мотив відображений у пролозі до поеми В. Сосюри «Каїн».

Щоб краще зрозуміти історію з Каїном, повернемося до біблійного тексту. За давніми уявленнями земля і все живе на ній невіддільні. Будучи змушена прийняти кров «своєї рідні» земля проклинає вбивцю і не дає йому плодів. Каїн відторгається від роду-землі, а це рівноцінно смерті. Сучасна людина, розуміючи свою самотність, своє власне «я» як індивідуальність, не може усвідомити рівність між вигнанням і смертю. Для тієї епохи вигнання було найбільшим покаранням, яке тільки можна винести.

Покарання Каїна є відображенням біблійного погляду, що вбивство є не тільки вчинком індивіда, але й суспільним злом і гріхом перед Богом. Сім раз підкреслений у біблійній розповіді кровний зв'язок, напевно, виражає думку, що вбивство завжди є братовбивством.

Для того, щоб Каїн не був «фізично» убитий у вигнанні, Бог зробив йому знак на чолі. В. Сосюра пропонує інтерпретацію «Каїнового тавра»:

...безсмертя в мене на чолі.

Так. Це приречено віками... [5, с. 24].

У поемі В. Сосюри причиною братовбивства стала жінка. Цей образ, який асоціюється з «його Марією», В. Сосюра подає без натяку на святість. Таким чином, Марія – мотив суперництва двох братів – причина братовбивства.

Братовбивство у поемі В. Сосюри вмотивовано, воно вчинене з любові:

Я вбив його!.. Прости, о Боже,
мене за рук раптовий гнів!..

Та докір душу не тривожить,
бо я його з любові вбив [5, с. 17].

Виникає питання, якою ж повинна бути любов, щоб виправдати скоєний злочин? Глибина змісту мотиву любові в тому, що поряд із

сюжетною лінією зображені й душевні переживання ліричного героя, вмотивовані власними почуттями автора.

Любов керує поведінкою та вчинками героїв, надихає їх на добрі справи. Вона піднімає Авеля й Марію у безмежний простір, де немає місця злу.

Таким чином, поема «Каїн» у контексті висвітлення біблійних образів є досить цікавим художнім явищем з яскраво виявленою творчою індивідуальністю поета.

Література

1. Захарчук В. Печать Каїна: Архетип братовбивства в українській літературі. Львів: ЛА “Піраміда”, 2006. 58 с.

2. Фрейд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 2001. С. 109–118.

3. Энциклопедия для детей. Т. 6. Ч. 2. Религии мира. 3 изд., испр. и доп./Гл. ред. М. Д. Аксёнова. М.: Аванта+, 1998. 656 с.

4. Пелещенко Ю. Апокрифи та легенди богомільського походження в українській словесності: здобутки і перспективи дослідження//Біблія і культура: Зб. наук. статей. Вип. 1. Чернівці, 2000. С. 45–47.

5. Сосюра В. Каїн. Поема//Київ. 1990. № 12. С. 7–25.

СИСТЕМА ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ В ДОБУ ЦЕНТРАЛЬНОЇ РАДИ

Ольга Куманецька

*Консультант – канд. філол. наук, доцент В. В. Краснікова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність дослідження. Лютневі події 1917 р. відкрили нову сторінку в історії державного управління в галузі культури. Крах Російської імперії, боротьба за утворення суверенної Української держави, глибокі соціально-економічні зрушення викликали духовне піднесення в суспільстві, тому сьогодні важливим питанням є всебічне вивчення проблеми розвитку української культури в період існування Центральної Ради.

Метою дослідження є визначення підґрунтя і розкриття деяких тенденцій трансформаційних перетворень системи державного управління в галузі культури в добу Центральної Ради.

Вивченням цієї проблеми займалися такі вчені, як В. Шейко, В. Крижанівський, В. Литвин, М. Королюк, О. Рудницька, А. Процик, С. Хмара, А. Соколов, В. Трощинський, П. Ситник, В. Луговий, С. Майборода, В. Ситник, Н. Ярош, М. Кравченко та ін. Однак, незважаючи

на велику кількість розвідок, досліджувана тема і зараз не втратила своєї актуальності.

Початок розвитку системи державного управління в галузі культури в Україні зумовили лютневі події української національної революції. Представники трьох українських найвпливовіших партій – Товариства українських поступовців, Української соціал-демократичної робітничої партії та Української партії соціал-революціонерів, 4 березня 1917 р. утворили Центральну Раду, основним завданням якої стало відновлення Української держави. Відповідно до I Універсалу 15 червня 1917 р. був заснований перший вищий виконавчий орган – Генеральний секретаріат у кількості восьми генеральних секретарів, у тому числі й освіти, який очолював І. Стешенко [1]. Стратегічною метою Генеральний секретаріат вважав націоналізацію всіх навчальних закладів та освітніх установ, а також запровадження в навчальний процес викладання дисциплін українською мовою [2]. Упродовж усього періоду діяльності Генерального секретаріату освіти цілком природно виникла потреба в утворенні окремого органу державного управління справами культури і мистецтва, тому 28 липня 1917 р. затверджується питання організації мистецького відділу, у який входило п'ять відділів: пластичних мистецтв; художньої промисловості; охорони пам'яток старовини; театральний; музичний [3].

Метою Генерального секретаріату та відділу пластичних мистецтв було заснування в Києві академії мистецтв. В Україні на той час не існувало подібного вищого навчального закладу. Унаслідок централізованої державної політики царського уряду, Петербург був культурно-освітнім центром всієї Росії. Як наслідок цього в Україні не розвивався власний державницький стиль та традиції. Тому заснування в Києві академії мистецтв було вимогою не тільки обставин, а й часу.

Українська академія мистецтв була заснована 5 грудня 1917 р. під керівництвом Ф. Кричевського [4]. Перший професорсько-викладацький склад становили висококваліфіковані спеціалісти: В. Антонович, М. Бурачек, М. Жук, О. Мурашко, Г. Козик, Ю. Нарбут, М. Грушевський, які сприяли розвитку ідей відродження староукраїнських традицій.

Державно-управлінська діяльність українського Генерального секретаріату освіти та відділу мистецтв довгий час стримувалася й обмежувалася державною владою російського Тимчасового уряду, тому проведення українізації постійно наштовхувалися на опір. Упродовж подальшої своєї роботи, незважаючи на хиби та недоліки, Генеральний секретаріат освіти розширяв межі своєї управлінської діяльності. Наприкінці грудня 1917 р. при департаменті вищої та середньої школи почала працювати спеціальна комісія. Члени комісії розробляли проект університетського уставу. Цей документ упорядковував внутрішнє адміністративне управління навчальними закладами.

З прийняттям 9 січня 1918 р. закону «Про національно-персональну автономію» Україна стає самостійною республікою [5]. У цей період

Генеральний секретаріат освіти перетворюється в Міністерство народної освіти на чолі з І. Стешенком, а відділ мистецтва при ньому – у департамент мистецтв. Відбуваються певні зміни: при відділі пластичних мистецтв утворилося кілька секцій: архітектурна, художньої освіти, артистично-малярська та скульптурна. При відділі художньої промисловості була заснована секція народного мистецтва. Деякі зміни державного управління відбулися і в театральному відділі. З утворенням Міністерства народної освіти була схвалена нова театральна рада. Усі справи перейшли до затвердженого складу нової театральної ради, після чого державно-управлінська діяльність комітету Українського національного театру припинилася.

Надзвичайно швидкий темп розгортання діяльності Міністерства народної освіти природно вів до деяких хиб і дефектів в організації державного управління цією сферою. Між відділами департаменту мистецтв не встигали утворюватися міцні управлінські зв'язки. Державні заходи, які були підготовлені в період початкової діяльності міністерства, досить швидко відставали від реальних життєвих потреб населення. Надмірна централізація перешкоджала досягненню глобальних управлінських цілей. Тому явною була потреба в утворенні об'єднаного органу, яким стала Рада міністрів, що була утворена 19 березня 1918 р. На розгляд і затвердження Ради міністрів подавалися всі законопроекти, що торкалися культури і мистецтва. Крім того, при Міністерстві народної освіти була створена Головна Рада мистецтв, яка стала законодавчим органом з питань мистецтва. Вона об'єднувала діяльність усіх мистецьких інституцій УНР, через неї проходили законопроекти, що стосувалися державних справ мистецтва в Україні [6]. Завдяки їх утворенню та діяльності була здійснено реорганізацію Міністерства та вдосконалено систему державного управління закладами культури і мистецтва.

Отже, період Центральної Ради в добу національної революції посідає вагоме місце в історії державного управління в галузі культури України. Однією з найважливіших подій цього періоду було створення українським урядом Генерального секретаріату освіти та відділу мистецтв при ньому. З подальшим розширенням діяльності Генерального секретаріату та перетворенням його в Міністерство народної освіти значно вдосконалюється та трансформується система державного управління, яка набуває більш чітких та усталених форм, стає більш результативною.

Література

1. Українська Центральна Рада у Києві//Вісті з Української Центральної Ради у Києві. 1917. Березень. № 1. С. 1.
2. Декларація Секретаріату Центральної Ради//Вісті з Української Центральної Ради. 1917. № 10. С. 2.
3. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб. за ред. С. М. Клапчука. 6-те вид. К.: Знання-Прес, 2011. 358 с.

4. Про призначення Ф. Кричевського ректором Української Академії мистецтв: Постанова/ Вісник Генерального Секретаріату УНР. 1917. № 8. С. 2.

5. Про національно-персональну автономію. Українська Центральна Рада у Києві: Закон//Вісти з Української Центральної Ради у Києві. 1918. Лютий. № 2. С. 7.

6. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX ст. К.: Європ. ун-т, 1996. 341 с.

ВІДКОНІМНІ ЕКЛЕЗИОНІМИ СУЧАСНОЇ ДОНЕЧЧИНИ

Г. І. Лазаренко

Ст. викладач

Донецький національний університет імені Василя Стуса

У сучасній лінгвістичній науці окремих ґрунтовних досліджень еклезіонімів порівняно невелика кількість. Зважаючи на історичні, соціальні та ідеологічні фактори цей клас онімів досить довго не був предметом наукових розвідок. Тільки у другій половині XX ст. в ономастичних дослідженнях з'являються перші згадування про еклезіоніми. На сьогодні особливий інтерес у науковців викликає структурно-семантична та функціонально-семантична організація храмових найменувань (І. В. Бугайова, М. В. Горбаневський, Г. П. Смолицька, О. П. Арініна, О. А. Борисевич, К. С. Синенко). Проте поза увагою науковців залишаються особливості еклезіонімів окремих регіонів України, тому це питання є досить актуальним.

Завданням нашої роботи є дослідження еклезіонімії Донеччини, зокрема аналіз відіконімних еклезіонімів, а саме їх кількісної характеристики та мотивів найменування храмів.

Практика називання церков на честь православних ікон виникла значно пізніше, ніж на честь вшанування святих угодників та православних свят. Найранішими були храми, збудовані на честь Спасителя та Пресвятої Богородиці, які йменувалися *Спаськими* або *Владичними*, пізніше виникає тенденція називання храмів на честь Господських та Богородичних свят: *Успенський, Преображенський, Вознесенський, Благовіщенський* храми, або в ім'я святого, на честь якого, названий головний престол храму: *Георгіївський, Іллінський, Миколаївський, Михайлівський*. Тільки згодом храми починають освячувати на честь Богородичних ікон: *Володимирський, Смоленський, Почаївський, Іверський, Тихвинський*. Як зазначає А. Гассель, перед початком будівництва, парафіяни шукали старий чудодійний Образ і вже для нього зводили храм [2, с. 60].

На території сучасної Донеччини знаходиться близько 660 храмів, у назвах яких простежується досить чітка структурованість та системність, що виявляється в однотипності моделей іменування. Одним із структурно-семантичних типів номінації храмів Донецької області є тип найменування на честь православних ікон, тобто в основі цих еклезіонімів лежить трансонімізована назва ікони. Таких храмів на Донеччині порівняно невелика кількість – 73 (11 %). Для утворення назв цього типу було використано – 26 іконімів або найменувань ікон, які, на думку І.В. Бугайової є складними багатокомпонентними апелютивно-ономастичними формулами, що складаються з ядерних і периферійних, обов'язкових і факультативних компонентів [1, с. 31].

Зібраний матеріал свідчить про те, що найчастотнішими серед відіконімних еклезіонімів Донеччини, як і в Україні загалом, є назва на честь ікони *Казанської Божої Матері*. Уперше цей образ явився віруючим у XVI столітті в Казані (тому ікона має назву «*Казанська*»). Починаючи з цього часу ікона неодноразово ставала заступницею народу в тяжкі часи, тому вона особливо шанується у православному світі. Храмів на честь Казанської ікони Божої Матері на досліджуваній території – 17, розташовані вони у таких містах Донецької області, як Макіївка, Покровська, Мар'їнка, Горлівка, Шахтарськ та селах Добропільського, Волноваського, Старобешівського, Лиманського та Великоновоселківського районів.

До менш уживаних іконімів, які є основою для утворення еклезіонімів, належить *Іверська ікона Божої Матері*. Свою назву ікона отримала від назви монастиря на Афоні, який її прийняв, де вона зберігається і дотепер. Ще її називають *Портаїтисою* або *Вратарницею*, за місцем перебування ікони – над воротами монастиря. У Донецькій області дев'ять храмів, названих на честь *Іверської ікони Божої Матері* → храм в ім'я ікони *Іверської Божої Матері* або *Свято-Іверський храм* (м. Донецьк, м. Харцизьк, м. Сніжне, м. Українськ, м. Димитров).

Сім храмів Донецької області мають назву, мотивовану назвою ікони *Божої Матері «Усіх скорботних радість»* → Храм на честь ікони *Божої Матері «Усіх скорботних радість»* (м. Донецьк, м. Волноваха, м. Торез, м. Горлівка, м. Краматорськ).

Для утворення еклезіонімів використовуються також інші іконіми, в яких є вказівка на іконографічний тип ікони, але вони є менш частотними. Це, наприклад, такі назви, як *ікона Божої Матері «Життєдайне джерело»* → храм на честь ікони *Божої Матері «Життєдайне джерело»* (м. Макіївка, смт Грузько-Зорянське Донецької обл.), *ікона Божої Матері «Знамення»* → церква на честь ікони *Божої Матері «Знамення»* або *Свято-Знаменський храм* (с-ще Черкаське Слов'янського р-ну Донецької обл.), *ікона Божої Матері «Неочікувана радість»* → церква на честь ікони *Божої Матері «Неочікувана радість»* (с-ще Новоекономічне Покровського р-ну Донецької обл.).

Серед особливо шанованих ікон, назви яких є основою для творення еклезіонімів Донеччини, слід також назвати *Володимирську ікону Божої Матері*, *Тихвинську ікону Божої Матері* та *Почаївську ікону Божої Матері*.

Володимирська ікона Божої Матері належить до типу ікон «*Єлеуса*» або «*Замилування*». Легенда говорить про те, що вона була написана євангелістом Лукою на дощці столу, за яким трапезував Ісус з Марією та Йосипом. У середині V ст. ікона була перенесена з Ієрусалима до Константинополя, а вже на початку XII ст. вона була перевезена з Константинополя до Києва, а потім – князем Андрієм Боголюбським до Володимира і поставлена у храмі Успіння Божої Матері. З того часу має назву «*Володимирська*». Храми на честь *Володимирської ікони Божої Матері*, збудовані у трьох населених пунктах Донецької області – с. Новоєлизаветівка Покровського р-ну, с-щі Володимирівка Волноваського р-ну та с-щі Іллінка, що належить до м. Єнакієве.

Одним із святійших в православній церкві є Образ *Тихвинської ікони Божої Матері*. За переказом ця ікона явилася в 1388 році над горою поблизу міста Тихвина, куди вона перенеслася з Константинополя незадовго до його взяття турками. Згодом на цьому місці був заснований *Успенський Тихвинський монастир*, де довгий час зберігався її першообраз.

Історія чудотворного образу Пресвятої Богородиці, що іменується *Почаївським*, нерозривно пов'язана з *Почаївською лаврою на честь Успіння Пресвятої Богородиці*. У середині XVI ст. ця ікона була принесена на Волинь грецьким митрополитом Неофітом, який залишив цей образ на знак вдячності за гостинність волинській поміщиці Ганні Гойській. Згодом, дізнавшись про чудотворну силу ікони, вона передала її в Почаївську лавру, де образ зберігається і до сьогодні. На території сучасної Донеччини існують храми, названі на честь як Тихвинської, так і Почаївської ікони Божої Матері. Це, наприклад, *храм на честь Тихвинської ікони Божої Матері* у м. Макіївка Донецької обл. та *храм Почаївської ікони Божої Матері* у м. Донецьку.

Крім згаданих назв ікон у відіконімих еклезіонімах використовуються ще й такі, як *Боголюбівська ікона Божої Матері*→*церква Боголюбівської ікони Божої Матері* або *Свято-Боголюбівський храм* (м. Макіївка Донецької обл.); *Феодорівська ікона Божої Матері*→*храм Феодорівської ікони Божої Матері* (с. Дмитрівка Шахтарського р-ну Донецької обл.); *Козельщанська ікона Божої Матері*→*храм Козельщанської ікони Божої Матері* (м. Донецьк).

Отже, проаналізувавши відіконіми еклезіоніми Донеччини, ми дійшли висновку, що це багатоконпонентні конструкції, які утворюються шляхом трансонімізації іконімів. За своєю кількісною характеристикою цей структурно-семантичний тип еклезіонімів відповідає загальним тенденціям сучасної української еклезіонімії, тобто найчастотнішими є назви храмів на

честь ікони Казанської Божої Матері, інші найменування є менш уживаними.

Література

1. Бугаева И. В. Русская словесность и православная духовность: методические аспекты междисциплинарного взаимодействия//Русский язык и культура: проблемы преподавания в Российской Федерации [Текст]: Материалы научно-практического семинара (Федеральная целевая программа «Русский язык (2006-2010 годы)»)/Отв. ред. Боженкова Р. К. Курск, 2008. 176 с.
2. Гассель А. Православная икона. Значение. Символика. Сюжеты. М.: АСТ: Олимп, 2008. 228 с.
3. Золотые купола Донетчины. Справочник монастырей и храмов Донецкой и Горловской епархий Украинской Православной Церкви. Донецк, 2011. 116 с.
4. Калінін Ю. А. Ікона в православному культурі: Естетико-атеїстичний аналіз. К.:Т-во «Знання» УРСР. 1990. 32 с.

ВПЛИВ ОСВІТНІХ ПРОЦЕСІВ НА ФОРМУВАННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В РЕЧІ ПОСПОЛИТІЙ (БРАЦЛАВЩИНА, ПОДІЛЛЯ) ТА РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ У XVIII СТ.

Анастасія Мала

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент О. В. Антонюк,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність теми дослідження. Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена тим, що освіта завжди була вагомим чинником соціальних та культурних змін у людському суспільстві. Крім того, враховуючи ті процеси, що відбуваються зараз у системі національної освіти (середньої та вищої), а також підвищену увагу до змісту, методів і форм навчального процесу, надзвичайний інтерес становить вивчення і зіставлення загалом системи освіти і, зокрема, освітніх програм, а також їх впливу на суспільство Речі Посполитої та Російської імперії протягом усього XVIII ст.

Річ Посполита і Російська імперія в розвитку освіти пройшли багато в чому схожий шлях. Саме XVIII ст. обране нами як лакмусовий папірець, що яскраво показав роль, яку відіграла освіта у становленні кожної з держав, їхнього громадянського суспільства, ментальності та рівня культури.

Джерелами дослідження послуговували як тогочасні періодичні видання, так і студії відомих науковців (П.В. Знаменський,

М.Ф. Владимирський-Буданов, С. Сірополко, Б.М. Хіхляч, В.С. Перерва, О.П. Крижанівський та ін.).

Мета роботи – виконати порівняння впливів освітніх систем на формування громадянського суспільства та становлення держави у XVIII ст. (на прикладі Речі Посполитої та Російської імперії).

Об'єкт дослідження – освіта як складовий елемент національних культур.

Предмет дослідження – традиції й тенденції розвитку освіти в Речі Посполитій (Брацлавщина) та Російській імперії протягом XVIII ст.

З кінця XVI – початку XVII століття в Речі Посполитій разом з економічним піднесенням відбувся розквіт освіти, який особливо можна помітити на прикордонних українських землях. Визвольні війни та в подальшому Руїна знівеливали всі досягнення в царині освіти. Потрібно констатувати, що освіта напередодні визвольних воєн досягла такої вершини, після якої поступовий та тривалий її занепад все ж забезпечував прийнятний рівень освіченості в суспільстві протягом багатьох наступних десятиліть. Річ Посполита в прикордонних районах до кінця свого існування, мабуть, не змогла вийти на передвоєнний рівень. До прикладу – у передвоєнній Вінниці було два вищих навчальних заклади, а на момент припинення існування Речі Посполитої – жодного. Стрімке зменшення кількості освічених людей компенсувалось зниженням потреб суспільства в них.

Економічну стабілізацію і деяке пожвавлення можна спостерігати лише після 1699 р. На Правобережжі почали з'являтися монастирі, і протягом XVIII ст. їх кількість досягла майже двох сотень, лівова частка яких була католицькими. Кількість храмів на Поділлі зросла майже у 25 разів [3, с. 10], абсолютна більшість яких підпорядковувалась Риму. В історії Речі Посполитої розпочався черговий етап посилення впливу католицизму. Цьому надзвичайно сприяло рішення собору в Замості (1720 р.), на якому унія була проголошена єдиною законною церквою грецького обряду в Речі Посполитій.

У першій чверті XVIII ст. продовжилось економічне пожвавлення, що не могло не відбитись на освітніх справах. Сприяння освіти також допомогла ухвала Замойського собору (1720 р.), за якою при кожному монастиреві з кількістю ченців більше дванадцяти мала бути заснована богословська школа.

Розвиток шкільної справи не поспівав за змінами в суспільстві аж до середини XVIII століття. Стан справ викликав невдоволення Апостольської Столиці, яка 1751 року вимагала від Чину Святого Василя Великого впровадження шкіл [6, с. 228].

З поширенням уніатської церкви контроль над діяльністю парафіяльних шкіл переходить від православного до уніатського духовенства. Це спричинило зміну в церковно-освітньому орієнтуванні дітей та впровадження уніатської катехізації, що не могло не відбитись на

зміні світоглядних акцентів у православних підданих Речі Посполитої. Як переважна, а згодом панівна уніатська церква, залишила яскравий слід в освіті краю, тому розглянемо її більш детально.

На початок XVIII століття і пізніше, основними формами освіти дітей залишались домашнє навчання та навчання в парафіяльних дяківських школах. Практично в кожній парафії в дяківській хаті містилась школа. Заможні парафіяни для навчання своїх дітей наймали домашніх вчителів. Ними, як правило, були вихованці католицьких чи уніатських шкіл, студенти Київської колегії. Часом такі вчителі влаштовували справжню школу, для якої винаймався окремий будинок. Парафіяни сплачували за кожного учня, викладачів забезпечували харчами, одягом, дровами. Там навчались читати і писати польською, церковнослов'янською, іноді латинською мовами [6, с. 224–225].

У другій половині XVIII ст. окреслився значно вищий, ніж у православного духовенства, рівень освіти уніатських священників. Після ліквідації єзуїтського ордену саме уніатам була передана частина єзуїтського майна за умови утримання освітніх закладів. Коштів завжди не вистачало, але найбільші василіанські монастирі щороку оплачували кільком своїм учням продовження навчання у „папському алюмініаті” – духовній академії при Віленському університеті. До того ж, значна частина уніатських священників мала шляхетське походження і отримували додаткову домашню, доволі якісну освіту.

До заснування Едукаційної комісії (1773 р.) польський уряд особливо не переймався участю в народній освіті та шкільній справі. Загальної, чітко визначеної системи освіти не було. Всі школи були підзвітні тільки тому, хто їх заснував. У країні існували школи, які називались академічними, тобто були філіями краківської академії, або за проханням приватного засновника краківська академія виступала покровителем. До часу першого розділу Речі Посполитої в країні було 116 шкіл, а саме: академічних – 10, єзуїтських – 67, піарських – 27, протестантських – 5, василіанських – 7. З цієї кількості не менше половини припадало на руські воєводства Речі Посполитої [4, с. 267]. Тут ми маємо на увазі школи не початкового рівня. Створення Едукаційної комісії було реакцією держави і суспільства на перший поділ Польщі і відчайдушною спробою зберегти те, що залишилось: „ ... що є злом, те потрібно і виправляти. Ти согрішив, нещасний народ, встановленням неправильного управління, ти потерпав від нього; влаштуванням належного управління ти піднімеш своє благополуччя і станеш щасливим. До цього ніщо не приведе так вірно і надійно, як належна народна освіта і виховання” [4, с. 275]. Держава брала у свої руки освітній процес і зміни в освіті мали стати справді революційними. Вважалося, щоб стати дієвим, виховання мало базуватись на вивченні природничих наук, математики, моралі. Грецька мова видалялась з програм викладання, латинська вважалась корисною, але обсяги викладання зменшувались, вводилось вивчення французької і німецької мов. І, головне,

вивчення релігії замінювалось вихованням у душі загальної релігійної ідеї, залишались тільки елементарні відомості про християнську релігію, необхідні при виконанні найважливіших церковних обрядів. Мова викладання замінювалась із латинської на польську. Весь процес освіти мав підпорядковуватись „благу Вітчизни”. У кожній парафії мала бути парафіяльна школа. Такі школи передбачались двох типів: вищі в містах та нижчі в селах. Ці школи мали давати освіту відповідно до стану, занять та ремесел. Уряд Речі Посполитої починав зводити міцний, як йому здавалось, державний будинок, у якому б жителі різних національностей були б вірними громадянами країни і ревними синами церкви.

Кардинальні зміни викликали неабиякі труднощі. Не вистачало підручників, викладачів, не існувало польської граматики, але переважно суспільство підтримало зміни.

Цікаво, що у школах, крім католиків і уніатів, навчались православні.

У 1789 р. Едукаційна комісія видала розпорядження про закриття усіх руських церковних шкіл та про усунення руської мови. Було заборонено відбувати свята за грецьким календарем, православних учнів примушували відвідувати костьоли чи уніатські церкви. Також залишалась у силі постанова сейму (1764 р.) про синів православних священиків, які за умови, що з 15 років не поступили на духовну службу, або не стали ремісниками, мали бути кріпаками у місцевого землевласника. Як наслідок, певна частина дітей православних священиків змушена була тікати в сусідню державу на навчання, переважно це були Київська академія та Переяславська семінарія. Випускники цих навчальних закладів, як буде показано далі, часто змогли посідати високі державні та духовні посади в сусідній державі. У питанні покатоличення уряд Речі Посполитої наштотхнувся на черговий мовчазний спротив православного прошарку місцевого населення, більшість якого все ж змогла зберегти традиційну віру, звичаї. Це видно з того, як швидко уніатські церкви переходили в православ'я.

Величезні надії, які покладались на освітню реформу, не справдились. Річ Посполита розпалась і з 1793 року Правобережна Україна і Вінниця в освітній справі поділяла долю багатонаціональної Росії.

На початок XVIII ст. духовна освіта була основою всієї освіти – як світської, так і спеціальної. Духовні школи, будучи найпоширенішими освітніми закладами, були кузнею кадрів для всієї країни, що мало величезне значення для освітнього рівня у всій державі. Ці школи, частина з яких розвинулась до класу риторики включно, постачали учнів практично для всіх інших державних навчальних закладів (військових, морських, медичних шкіл). Церква, через великий дефіцит дітей, які просто вміли читати і писати, періодично добивалась видавання указів, які забороняли приймати учнів зі шкіл, підпорядкованих церкві, до інших навчальних закладів. Укази ці, як правило, ігнорувались з причини мізерності інших шкіл, які підпорядковувались не духовному відомству.

Засновниками і першими викладачами духовних шкіл здебільшого були випускники Київського і Чернігівського колегіумів. Саме вони, за браком російських викладачів, заклали підвалини не тільки освіти, а, будучи керівниками єпархій і членами Священного Синоду, брали активну участь у розбудові всієї Російської держави. Ці перші викладачі були палкими прибічниками єзуїтської системи освіти з латинською мовою викладання як основною, що певним чином уніфікувало її з освітою Речі Посполитої та країн Заходу.

До прикладу, вихідцями з Київської академії були відкриті Ростовський (1702 р.), Тобольський колегіум (1703 р.). Якщо Чернігівська і Ростовська школи зберігали традиції Київської, то в Тобольській уже відійшли від латинської мови і школа мала яскраво виражений становий характер. Мабуть, останньою школою, у якій зберігались київські традиції, була Смоленська (1714 р.). Після цього відбуваються значні зміни в освіті, з 1715 року дворянські діти були зобов'язані вступати лише в Морську академію, Артилерійську або Інженерну школи, сухопутну гвардію. 1716 року студентам з дворян, які навчались у Московській академії, було дозволено її закінчити, а на студентів, які вступали пізніше зазначеного року, накладалися штрафи. На виконання свого ж указу Петро I особисто 213 порушникам визначив подальше місце навчання, а саме – Морська академія, гвардія, зарубіжжя. У подальшому порушників чекало висилання на галери або каторжні роботи [2, с. 51].

Освіта як предмет уваги держави постала лише при Петрі I. Для освіти в Росії початку XVIII ст. була характерна жорстка підпорядкованість інтересам держави. До уваги не бралось ні станове походження, ні бажання батьків та дітей. Основою освіченості були і залишались духовні навчальні заклади як постачальники підготовленої молоді для державних навчальних закладів у військовій, медичній та морській галузях. Становлення освіти в Московщині відбулось значно пізніше ніж у Речі Посполитій. Старання Петра I освіта мала виключно утилітарний характер з погляду корисності для держави. Освіта розумілась у вузькому практичному значенні, як підготовка кадрів для забезпечення функціонування державного апарату. Загальна освіта, якої потребувало суспільство для розвитку, не належала до сфери інтересів держави, уряд турбувався про заснування і підтримку лише спеціальних шкіл. Така постановка шкільної освіти, як отримання знання, яке потрібне державі, доводилась до крайнощів, до абсолютного нехтування загальною елементарною освітою. Тогочасна держава турбувалась лише про те, щоб військова, цивільна і духовна служби виконувались якнайкраще. Поняття служби і освіченості змішуються [2, с. 15-16]. На першому плані у справі освіти – професійні навички, а не освіченість. Метою освіти стає професійна діяльність для здобуття шматка хліба. А з початку XVIII ст. в Росії закріпився становий розподіл за професіями та освітою. Ніякого державного органу, який би опікувався освітою в цілому в державі ще не існувало. Кожна школа підпорядковувалась тому відомству,

яке його заснувало (навчальні програми, вимоги до випускників, матеріальне забезпечення та інше).

У результаті усвідомлення необхідності підняття престижу загальної вищої освіти в суспільстві у другій половині XVIII ст. відбулось часткове послаблення станового становища освіти. Результати з'явилися дуже швидко. Загальна освіта порівняно з професійною швидко прогресувала. Після 60-тих років XVIII ст. в Росії вже працювали ряд університетів з доволі різнобічними навчальними програмами. До прикладу, у Київській академії в різні роки викладались латинська, грецька, єврейська, польська, російська, німецька, французька мови; математика, історія, географія, геодезія, фортифікація, піїтика, риторика, філософія, богослів'я, малювання, спів. Латинська мова займала чільне місце, кожен учень мусив знати її досконало. Ще в 1774 році латинська мова була мовою викладання всіх предметів, починаючи з піїтики [5, с. 144]. Практично весь час навчались латинської граматики за перекладним єзуїтським підручником. Особливого наголосу на вивченні інших мов не робилося, а російська мова введена лише 1765 року, і вона згодом стала мовою викладання.

У Російській державі з ряду причин у кінці XVIII століття на початку XIX ст. відбулася зміна освітньої направленості частини вищих навчальних закладів. Зокрема Київська (1799 р.), Московська академії (1818 р.), стають вищими школами для підготовки духовенства з відповідними змінами у програмі викладання. Для підготовки кадрів православних священників і посилення впливу на приєднані території було створено округу Київської академії, яка складалась з восьми семінарій, серед яких була Брацлавська. Студенти семінарій округи Київської академії могли вступати до філософського і богословського класів Київської академії для продовження навчання.

Отже, жорстка підпорядкованість всіх освітніх процесів державі в Російській імперії, яка чітко простежується ще з самого початку XVIII ст., різко дисонує зі станом справ у Речі Посполитій, де такі процеси були започатковані аж у 1773 році і тільки під впливом зовнішніх чинників. Характеризувати освітні процеси протягом століття в Росії можна словами: „... загальна освіта з її спеціальними результатами здавалась тоді єдиним дієвим засобом для запобігання тим бідам, які загрожували державі від напливу багатвікової замкненості, в безвихідному колі низької елементарної освіти. В дусі того часу (часу загальної релігійної пропаганди) і за характером бід, ця загальна освіта має ознаки церковного характеру, але визнати її виключно церковною було б дуже помилково” [1, с. 132]. Реформи в освіті та нова освітня модель Речі Посполитої не допомогла уникнути розпаду держави, та однозначно освітній фактор відіграв не останню роль у житті суспільства. Також є підстави вважати, що російська освітня модель і процеси в освіті XVIII ст. привели Росію до „золотого віку” в мистецтві і культурі XIX ст.

Звичайно, у суспільстві обох країн періодично виникали дискусії про навчальні програми, форму навчання, а головне, про необхідність всестанової освіти. Річ Посполита, маючи більш сучасну систему освіти, яка охоплювала ширші верстви населення, вчасно перебудуватись не встигла. Частина освітніх надбань і досягнень, і не найгірших, ефективно були використані в Російській імперії. Система єзуїтської освіти, яка адаптувалась до російської дійсності, сама змінювала російську ментальність і проіснувала більше століття. Прибічниками, і тими, хто активно впроваджував єзуїтську модель освіти в Росії XVIII ст., були учні і випускники українських духовних закладів, насамперед Київської академії. Для нас очевидно, що саме вона та перейнята система освіти взяли участь у становленні російської поезії (курси піітики), драматургії (вертепні, панегіричні драми), малювання (оформлення конклюдій, віньєток, книг), співу та музики (Артем Ведель, Максим Березовський).

Таким чином, ми визначили чинники, що впливали і викликали зміни у формуванні менталітету громади. До них можна віднести конфесійну належність, національні утиски, формування державних утворень, що невідворотно викликало зміни і в системі освіти, зокрема в навчальних програмах, підходах до мови викладання, що, у свою чергу, викликало до життя нові звичаї та змінювало побут.

Література

1. Владимирский-Буданов М. Государство и народное образование в России с XVII века до образования министерства. СПб.: Типография В.С. Балашева, 1874. 142 с.//Режим доступу: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003544673#?>
2. Знаменский П. В. Духовные школы в России до 1808 года. СПб.: Летний Сад, Коло, 2001. 800 с.
3. Крижанівський О. П. Церква у соціально-економічному розвитку правобережної України XVIII – перша пол. XIX ст. К.: Вища шк., 1991. 127 с.
4. Крыжановский Е. Учебные заведения в русских областях Польши в период ее разделов [Электронный ресурс]//Кіевская Старина. 1882. № 2. С. 262–300//Режим доступу: [http://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1882/pdf/kievskaya-starina-1882-2-A-\(0297-0335\).pdf](http://iht.univ.kiev.ua/library/ks/1882/pdf/kievskaya-starina-1882-2-A-(0297-0335).pdf); №3. с. 441–478. Режим доступу: <http://http://iht.univ>.
5. Сірополко С. Історія освіти в Україні. К.: Наук. думка, 2001. 912 с.
6. Хіхляч Б. М. Уніатська церква на Поділлі (1700-1840 pp.): віхи історії та соціокультурний портрет. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2015. 404 с.

ОРНАМЕНТАЛЬНО-ЗНАКОВІ РОЗПИСИ КУЛЬТУРИ ТРИПІЛЛЯ-КУКУТЕНІ ТА ЇХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Віталій Мережко

*Консультант – канд. іст. наук, доцент І. В. Петрова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність досліджуваної теми. Незважаючи на той факт, що дослідження культури Трипілья-Кукутені набуло останнім часом динамічного характеру, чимало її аспектів залишаються ще не вивченими або малодослідженими. У першу чергу це стосується кола питань пов'язаних з висвітленням одного із важливих предметів у вивченні знакової культури Трипілья – живописом (орнаментально-знаковими розписами кераміки). З моменту відкриття Трипільської культури актуальною проблемою в мистецтвознавстві, також як і в археології, залишається ідентифікація та дешифрування орнаментально-знакових мотивів.

Метою даної роботи є спроба систематизації та інтерпретації орнаментально-знакових розписів в живопису Трипільської культури.

Зазначимо, що над проблемами трипільської орнаментики працювало кілька поколінь вчених. Серед них варто відзначити праці відомих науковців С. Бібікова, В. Збеновича, Т. Мовші, Б. Рібакова, В. Даниленка, Т. Ткачука, М. Чмихова, В. Іллі, І. Постивайла, О. Знойки.

Однією з визначальних та характерних прикмет Трипільської культури, яка принесла їй світове визнання, є її мальована (розписна) кераміка – єдиний добре збережений зразок (вид) трипільського живопису, який, на думку багатьох вчених, тісно пов'язаний з архітектурою та окремими видами фігуративної пластики. Свідченням цього є рідкісні археологічні знахідки фрагментів стін (пофарбовані) та моделей жител, яких за столітню історію дослідження культури Трипілья-Кукутені, було знайдено близько 60 екземплярів [1, с. 184]. При цьому, як зазначають дослідники, доречним є припущення подібності їх орнаментів, з огляду на тогочасне ототожнення понять посуду та житла [2, с. 16].

Як зазначає Р.Каліщук, для живопису Трипілья є характерним застосування трьох технік розпису: поліхромного, монохромного, біхромного, а також нанесення орнаменту за допомогою продряпування (рельєфна орнаментация, заглиблений орнамент), інколи із заповненням білою пастою (інкрустація), який майже завжди доповнювався фарбуванням [6, с.65]. Різновидом заглибленого орнаменту є прокреслений, вдвлений (канелюри), різний, штампований (гребінцевий, шнуровий). Однак, з точки зору орнаментальної знаковості, більш семіотично насиченим є розпис (поліхромний, монохромний, біхромний). В поліхромному розписі основною кольоровою гамою є біла, червона та чорна фарби, де біла та

червона застосовувалися як для тла, так і для самого малюнку, чорна – виключно для малюнку [6, с. 65]. Монохромний розпис переважно виконувався чорною або темно-коричневою по жовтогарячому або помаранчевому тлі [6, с. 65]. Для біхромного розпису характерним є використання двох кольорів, один з яких утворює тло. Найдревніша техніка біхромного розпису виступає у нанесенні орнаменту білою фарбою на сіре або блідочервоне тло. На подальших етапах розвитку культури з'являються різні комбінації кольорів [3, с. 160]. Значного поширення використання кольору, коли орнамент виконано білою, червоною, чорною фарбою. Т.Ткачук, поділяє трипільські зображення ”на «реалістичні» (тварини, рослини, Місяць, антропоморфні зображення, хвилеподібна лінія) і на більш абстрактні (косий хрест в колі, косий хрест в квадраті, сітка і т. п.) [7, с. 48]. Для розуміння цих абстрактних зображень, на думку автора, велике значення має зіставлення їх з «реалістичними». Деяко інакше ідентифікує трипільські зображення М.Чмихов, стверджуючи, що «форма й орнамент посуду... відбили зоо- та антропоморфні персонажі, рослинні та космічні символи» [8, с. 153]. Таким чином, він виділяє антропоморфні, зооморфні, рослинні та космічні мотиви в зображальній традиції Трипілья. В «Енциклопедії трипільської цивілізації», іконографічні типи, що відображають сакрально-міфологічні образи, для зручності, умовно поділені на антропоморфні, зооморфні та синкретичні (символіка об'єднує жінку і птаха, жінку і змію, жінку і корову). Окремою групою є сакральні та магічні символи. Основу цієї класифікації, крім розписних зображень становлять дрібна пластика та зображення на кераміці (наліпи). Підсумовуючи вище викладене, зазначимо, що в трипільстві досі не існує чіткої ідентифікації та систематизації орнаментальних мотивів трипільського живопису [6, с. 65].

Очевидним є той факт, що Трипільська культура є яскравою представницею «міфопоетичної» доби. Відповідно можна вважати, що саме з міфологією пов'язані трипільські артефакти. Цілком доречним буде об'єднати орнаментально-знакові зображення трипільського живопису в єдиний сакрально-міфологічний тип, який в свою чергу може поділятися на групи (мотиви): антропоморфний, зооморфний, флоральний, космічно-зодіакальний, геометричний. Кожна група, окрім геометричної, розподіляється на три види за ступенем реалістичності: умовно реалістичний, схематичний (абстрактний), фантастичний. Флоральна та космічно-зодіакальна група розподіляється лише на два види: умовно реалістичний і схематичний. Відповідно кожен вид включає в себе підвиди. Так у групі антропоморфних мотивів до умовно реалістичного виду належать: людські постаті з чітко вираженим бітрикутним тілом, різним положенням рук та атрибутикою; людські постаті з слабо вираженим бітрикутним тілом; частини людського тіла (око, папілярні візерунки). До схематичного (абстрактного) відносимо: стилізовані людські постаті у вигляді фігури із двох трикутників [5, с. 12]. Фантастичному належать

велетенські двоярусні та чотирирукі постаті, лицьові мотиви (зображення ликів фантастичних істот). Серед антропоморфних мотивів чимало є символів які можна ідентифікувати як частини (елементи) людського тіла. В першу чергу це зображення очей, які зустрічаються у відкритому положенні (форма кола або еліпса з чітко вираженою «зіницею») або закритому положенні (форма закритої повіки «серпанка» з віями) і виступають як синкретичний образ. Зображення очей є ключовим композиційним елементом у створенні так званого лицьового «мотиву» (лице фантастичної істоти) [4, с. 65]. Спіралевидний орнамент, на нашу думку також можливо віднести до умовно реалістичного виду, оскільки він в повній мірі відповідає папілярним візерункам на пальцях рук людини.

Таким чином, всі існуючі орнаментально-знакові розписи предметів Трипільської культури, доцільно об'єднати в єдиний сакральноміфологічний тип, який включає в себе п'ять основних груп ознак (мотивів). Крім усталених і загальновизнаних, якими є антропоморфні і зооморфні групи, окремо виділено три видові групи: флоральна, космічно-зодіакальна та геометрична.

Література

1. Відейко М. Ю. Трипільська цивілізація. К.: Академперіодика, 2003. 184 с.
2. Гусев С. О. Моделі жител Трипільської культури//Археологія. 1996. № 1. С. 15–29.
3. Енциклопедія Трипільської цивілізації. К.: Укрполіграфмедія, 2004.
4. Збеневич В. Г. Зооморфные мотивы росписи керамики культуры Триполье- Кукутени//Археологія. 1998. № 4. С. 64–78.
5. Збеневич В. Г. Дракон в изобразительной традиции культуры Триполье- Кукутени//Духовная культура древних обществ на территории Украины: I сб. К., 1991. С. 4–12.
6. Каліщук Р. Орнаментально-знакові мотиви у живопису культури Трипілья-Кукутени. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв//Мистецтвознавство. Архітектура. 2007. № 8. С. 64–72.
7. Ткачук Т. М. Личины в росписи керамики культуры Триполье-Кукутени//Духовная культура древних обществ на территории Украины: I сб. К., 1991. С. 47–59.
8. Чмихов М. О. Археологія та стародавня історія України. К.: Либідь, 1992. 376 с.

РЕКЛАМА І СУЧАСНА КУЛЬТУРА: АСПЕКТ ВЗАЄМОДІЇ

Ганна Островська

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент В. В. Краснікова
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Реклама – найбільш яскраве явище сучасного суспільства, що проникає в усі сфери життя та активно поширюється за допомогою засобів масової інформації: телебачення, радіо, кіно, Інтернету тощо. Сьогодні рекламний ринок розвивається цілком динамічно і стійко як загалом, так і в окремих своїх сегментах. Належність реклами до культури визначається різними її функціями. З точки зору взаємодії рекламу можна визначити як контрольований вплив, що чиниться певним рекламодавцем за допомогою засобів масової комунікації. Взаємодія культури і реклами виявляється двоєдиним процесом: суспільство розвиває й інтенсифікує рекламну діяльність, а рекламні технології, у свою чергу, дають відповідний стимул соціально-економічному розвитку суспільства та культури. Про рекламу можна сказати, що це галузь, яка відгукується на запити і настрої суспільства, і, відповідно, узгоджується зі станом суспільства і його стандартами, тому вивчення її **актуальне** в різних аспектах.

Метою статті є виявлення механізмів взаємодії між рекламою та сучасною культурою.

Реклама – це комерційний засіб масової інформації, створений для того, щоб стимулювати збут продукту або послуги. Сам термін «реклама» походить від лат. слова «*reklamare*» – голосно кричати, сповіщати [2]. Тлумачення терміна «реклама» розкриває багатоаспектність цього явища, причетність не тільки до економічної але й соціально-психологічної сфери.

В останні роки дослідження споживчої поведінки, споживчої культури стають одним з важливих напрямків культурологічних досліджень. І пов'язано це, головним чином, з двома тенденціями. По-перше, відбувається зміна пріоритетів із «панування виробника» на «панування споживача», науково-технічна революція в середині століття дала новий різкий поштовх розвитку виробництва, у результаті чого знову різко зросли асортимент і кількість виробленої продукції. По-друге, відбуваються культурні зміни («постмодерністські зрушення», за визначенням В. Ільїна). «Дослідники культури постмодерна зазначають, що метою нового покоління стає споживання, зокрема споживання торгівельних марок як чуттєвих образів» [2].

У межах сучасної споживчої культури реклама набуває вагомого значення, впливаючи за допомогою доступних інформаційних технологій, поширених повсюдно, на масову свідомість людей.

Отже, рекламу можна визначити як комплекс механізмів впливу на свідомість потенційних споживачів з метою активного просування на ринок

товарів, а також створення позитивного іміджу фірми, організації та окремих інститутів суспільства. Аналіз механізмів дії та розвитку цього феномена дає підстави для таких рекомендацій щодо вдосконалення сучасної практики рекламування: необхідність підвищувати моральну й матеріальну відповідальність за неналежну рекламу, враховувати соціокультурні особливості й національні традиції адресата, вміло використовувати канали поширення реклами, регулярно проводити спектр конкретних соціологічних досліджень динаміки впливу реклами на цінності людей, формування стереотипів поведінки, мотиваційну сферу, культуру сучасного суспільства тощо. Перспективним постає впровадження запропонованих рекомендацій та відстеження рівня ефективності їх у різних секторах реклами.

Література

1. Беклешов, Д. С., Самусев С.Т. Реклама: её функции, цели и методы создания. К.: Реклама, 1994. 107 с.
2. Ильясов, Ф.Н. Рекламная цивилизация//Режим доступа до статті: <http://www.iliassov.info/article/rek-civilizac.html>.
3. Савельева, О. О. Социология рекламной деятельности. М.: «РИП-холдинг», 2006. 284 с.

ПАРЕМІЇ ЯК ЕЛЕМЕНТ ВІДОБРАЖЕННЯ СИСТЕМИ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ТА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ (ЗА ВІЙСЬКОВО-ТОПОГРАФІЧНИМИ СТУДІЯМИ)

І. В. Петрова

Канд. іст. наук, доцент

Донецький національний університет імені Василя Стуса

Матеріали для географії та статистики Росії (Матеріали для військової географії та військової статистики) на різних етапах розвитку історичної науки завжди становили найбільш затребувану групу джерел. Оскільки на тлі численних шарів інформації суто військового спрямування, які були представлені на сторінках військово-топографічних описів, найбільш достовірними та репрезентативними матеріалами є відомості про повсякденну культуру українського народу (базовим елементом якої є властива певному історичному періоду система світосприйняття та світовідношення, основу якої складають колективна психологія і ментальність). Посеред вітчизняних науковців проблематика ментального посідає значне місце в роботах М. Поповича, Н. Соболевої, Н. Злобіної, В. Храмової, О. Забужко, О. Нельги, С. Римаренка, А. Ручки, О. Донченко, Р. Додонова, І. Старовойта, В. Пилипенка, Н. Муляр, А. Швецової, Л. Костюк,

Є. Головахи та А. Фурман. Залучення паремій, що презентуються на сторінках військово-топографічного описів, до вивчення історико-культурних аспектів формування української ментальності буде сприяти збагаченню уявлень про сприйняття автохтонною нацією представників національних меншин та їх культурного світу, самоідентифікації української нації.

Метою цієї наукової студії є дослідження паремій, в яких знайшли своє відображення основні риси української ментальності (кордоцентричність (чуттєвість); ліризм, розуміння прекрасного; срямування на відокремленість (відрубність); працьовитість; індивідуалізм; любов до землі; особливе ставлення до жінки).

Якщо давати загальне визначення ментальності, то автор наукової студії під ментальністю розуміє стійкий спосіб специфічного світосприйняття, характерний для великих груп людей (етносів, націй, соціальних прошарків), що обумовлює особливість способів їх реагування на явища навколишньої дійсності, поєднує людей у соціальні та історичні спільноти [1, с. 7–8]. У свою чергу ментальність представляє собою складну структуру, до якої слід зарахувати: “сприйняття людиною свого тіла та тілесного, особливості уявлень про смерть й життя, оцінка хвороб та болісних відчуттів, взаємовідносини між статтями, гендерні цінності, погляди на сім’ю та значення любові у житті людини, емоційне сприйняття світу (почуття радості, страху, надії), етичні та релігійні норми, естетичні уявлення, сприйняття категорій простору і часу, оцінка політичного та соціального устрою, методи взаємодії між людьми та соціальними групами, відношення до іншого, критерії самооцінки та самоідентифікації особистості, аксіологічні аспекти сприйняття різних сторін життя” [5, с. 21–22].

Як було зазначено вище, найбільшим культурним надбанням військово-топографічних описів стало збереження на їх сторінках значної кількості паремій (найкоротших жанрів фольклору – прислів’я, приказки, вітання, побажання, прокльони, порівняння, прикмети, загадки) за допомогою яких можна відтворити основні риси української ментальності. Серед жанрових різновидів паремій на сторінках військових оглядів Херсонської, Харківської та Чернігівської губерній домінували прислів’я та приказки. Усі прислів’я та приказки, які трапляються у вищезазначених описах, можна групувати за такими тематичними групами: 1) їжа (“Пийти жили, пока живи” [2, с. 491], “Пий, їж пока рот свіж, умретця все минетця” [2, с. 491]); 2) властивості людини (“З умом торгувать, а без ума горювать”, “Моя хата з краю, нічого не знаю”) [4, с. 68]; 3) сім’я та родичі (“Гуртом добре і батька бити” [2, с. 492], “Не страшно ожентись, а страшно попа єднати” [2, с. 489]); 4) соціальний лад та суспільні відносини (“Роби враже, що пан скаже” [2, с. 495], “Нужда – закон іменя” [2, с. 495], “Голому розбій не страшен”; 5) чужій/свій (“Москаль як ворона, хитріше за чорта” [2, с. 496], “З москалем знайся, а каменюку за пазухою держи” [2, с. 496]).

З усіх груп паремій укладачі описів активно зверталися до останньої тематичної групи. Більшість гетеростереотипів (сукупність оціночних суджень, що виносяться про інші народи, в нашому випадку представниками титульної нації – українцями) знайшли свої відображення в пареміях, були присвячені двом етнічним спільнотам, які компактно проживали серед українського населення – росіянам та євреям, оскільки саме з цими спільнотами українське населення активно взаємодіяло в межах свого середовища. Паремійні характеристики цих двох сусідніх народів містять такі риси: 1) типові національні ознаки і риси характеру (здебільшого негативні): “Коли москаль каже сухо, то піднімайся по вуха (бо бреше)” [2, с. 496], “Москаль як ворона, хитріший за чорта” [2, с. 496]; 2) спосіб життя, улюблені заняття, звички: “По-єврейське, аби подешевше”, “Взяв личком, віддасть ремінцем” [2, с. 492]; “У єврея той розум на перед, що в мужика на все після” [2, с. 492]; 3) мовна розбіжність “Коли євреям при народі заборонили по-жидовські говорити, то вони не обували нашого брата”; 4) релігійні протистояння (“Хохол більше москаля на Бога надіється”).

У той же час українські паремії зафіксували існування й автостереотипів – оціночних суджень, що поширюються серед певної етнічної спільноти для зображення її представників (українці – про українців). Зазвичай автостереотипи містили комплекс позитивних оцінок. Саме в таких пареміях були відображенні такі риси ментальності українського народу: кордоцентричність, що втілюється в толерантність, м’якість, терпеливість, довірливість, яка іноді обертається незахищеністю, та антеїзм, злитність людини з природою (“Терпи, душа, в раю будеш”, “Бог любить праведника, а чорт ябедника”, “Пляши, враже, як пан скаже”, “Хто мовчить, той двох навчить”) [2, с. 490, 495–496] спрямування на відокремленість, індивідуалізм (“Сам собі господар”, “Якби мені хліб і одежа, то і їв би лежа”, “Моя хата з краю, нічого не знаю”) [2, с. 488; 4, с. 68]; особливе ставлення до жінки (“Жінка як любить, то любить і в долі і в недолі”). Іноді на сторінках ВТО зустрічалися негативні судження (автостереотипи), однак здебільшого вони носили ознаки гумору, жартів Як ілюстрацію можна навести такі приклади: “На базарі два дурня: один дешево дає, другой дешево просить” [2, с. 491].

Таким чином, достатньо широка інформаційна база військово-топографічних описів (першого тому описів – Матеріалів для географії та статистики), постійне вдосконалення методів збору та опрацювання інформації, розширення методологічних підходів до аналізу джерел забезпечили їм високий рівень науковості та інформативності, особливо щодо питань повсякденного життя українців та представників етнічних меншин. Відображення основні риси української ментальності (кордоцентричність (чуттєвість); ліризм, розуміння прекрасного; спрямування на відокремленість (відрубність); працьовитість; індивідуалізм; любов до землі; особливе ставлення до жінки).

Література

1. Кравченко Г. В., Клепалов Б. Я., Піддубська І. В. Шаповалова Н. П. Історія української культури: конспекти лекцій, хрестоматія, наукові статті, ілюстрації. Донецьк, 2010. 131 с.
2. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Херсонская губерния Ч. 1/[сост. подполковник А.Шмидт]. СПб.: Тип. Калиновского, 1863. 632 с.
3. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Черниговская губерния/[сост. подполковник М.Домонтович]. СПб.: Тип. Ф. Персона, 1865. 796 с.
4. Турбин С.И. Статистическое описание Харьковской губернии//Харьковские губернские ведомости. 1861. № 6. С. 49–52; № 8. С. 68–70.
5. Щербакова Л. В. Повседневная культура жителей Московского государства второй половины XV – конца XVII веков глазами современников-европейцев: автореф. дис. канд. культур.: 24.00.01. Саратов, 2011. 31 с.

УКРАЇНСЬКІ ПАРЕМІЇ ЯК ДЖЕРЕЛО ВСТАНОВЛЕННЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ

Яна Петровська

*Консультант – канд. філол. наук Т. В. Буга,
Київський національний університет культури і мистецтв
(Дніпропетровська філія)*

Гендерні стереотипи українців відбиваються в усіх сферах культури, і в кожній мають свою специфіку. Невичерпним джерелом вивчення їх є усна народна творчість, зокрема прислів'я та приказки. Кількість праць, що стосуються гендерних стереотипів в українських прислів'ях та приказках, досить обмежена, комплексне їх дослідження відсутнє. Це, зокрема, ґрунтовні студії О. Вілкової, І. Грабовської, Т. Дороніної, В. Люсіна, А. Фурмана й Т. Надвиничної та інших. Однак питання гендерних стереотипів саме у прислів'ях і приказках у сучасній культурології розроблене не досить повно, цим зумовлюється його **актуальність**.

Мета роботи – схарактеризувати українські паремії як джерело встановлення гендерних стереотипів.

Об'єктом дослідження є паремії, **предметом** – вияв гендерних стереотипів в українських пареміях.

Гендер, або соціальна стать, помітно впливає на взаємини між людьми, багато в чому керує їхнім життям. Існує кілька точок зору на походження гендерних стереотипів: 1) виникають через систему соціалізації; 2) пов'язані з розподілом праці та культурними нормами. Між

прислів'ями й приказками та гендерними стереотипами існує зв'язок, який полягає в тому, що останні в прислів'ях широко відображаються. Більше того, у пареміях можемо простежити не лише відображення гендерних стереотипів, а також їхню трансформацію, зміну в процесі історичного та соціального розвитку суспільства.

У групі паремій виділяють кілька тематичних груп гендерних стереотипів [5, 36-39]:

1) стереотипи, пов'язані з одруженням: *хоч за старця, аби не остаться, хоч за вола аби дома не була* [2, с. 117], *сиди до сивої коси, а за ледащо заміж не йди* [2, с. 118], *не спаруєш голубки до півня, бо голубка півневі не рівня* [2, с. 115], *не буде спілки у верблюда й білки* [5, с. 87] *солом'яний парубок золоту дівку бере* [2, с. 11], *не мав лиха, так оженився* [2, с. 124], *хоч ох, та вдвох* [2, с. 121], *без жінки мужчина – як без хвоста скотина* [2, с. 88], *без мужа жона кругом сирота* [2, с. 183];

2) роль жінки у веденні домашнього господарства: *чоловік здуріє – півдому згорить, а жінка здуріє – усе пожежею піде* [1, с. 141], *дім держиться не на землі, а на жінці* [5, с. 90], *жіноча робота ніколи спати не лягає* [5, с. 93], *жінка держить дом за три угли, а муж за четвертий* [2, с. 121];

3) характерні якості жінок – балакучість, брехливість: *шо Гальці на вухо, те й вулиця знатиме* [7, с. 26], *як дві баби та гуска, то весь базар* [4, с. 402], *не вір жінці, як чужому собаці* [4, с. 402], *а ні на селі, а ні в місті не вір невісті* [4, с. 402];

4) стереотипи, пов'язані із зовнішністю: *чорнобрива, як ясочка* [4, с. 378], *молодиця як тихеє літо* [4, с. 378], *стрункий, як хвоїнка* [4, с. 378]; *хлопець, як живеє срібло* [4, с. 379];

5) стереотипи, пов'язані з народженням дітей: *мати однією рукою б'є, а другою гладить* [5, с. 110]; *що мати навчить, то й батько не перевчить* [5, с. 112]; *як квочка з курчатами, так і жінка з дитятами* [1, с. 128]; *у дитини голова / пальчик болить, а в матері серце* [5, с. 112];

6) мотив рівності / нерівності чоловіків і жінок у шлюбі, суспільстві загалом: *жінка чоловіка не б'є, а під свій норів веде* [5, с. 93], *біда, коли жінка чоловіком ніби швець шкірою крутить* [5, с. 88], *Іван плахту носить, а Настя булаву* [7, с. 121], *жінка – мов лоза: куди треба, туди гнеться* [7, с. 92], *муж та жона – одна сатана* [1, с. 141]; *чоловік та жінка – одно діло, одно тіло, один дух* [1, с. 141].

Специфіка українських гендерних стереотипів відбивається в особливостях української національної психології. Наприклад, дівчина частіше зображується гарною (*Дівчина – як у лузі калина; гарна дівка, як маківка; личко дівку віддає*), на відміну від хлопців (*Солом'яний парубок золоту дівку бере; не нашого пера пташка у Івашка; ожени його, він сам пропаде*).

Найчастіше ми бачимо, що мова йде про перевагу жіночого елемента в українській національній психології, про жіноче начало в українському

національному характері. З цим пов'язаний вияв почуттів та емоцій, що, зокрема, відбилось у фольклорній лексиці. Фразеологізми точно підкреслюють і відбивають гендерні відношення у мові. У прислів'ях і приказках висвітлюються всі періоди життя людей, а насамперед сімейне виховання: необхідність у створенні сім'ї, подружнє щастя/нещастя, народження дітей та ін. Саме в пареміях відбиваються стосунки між чоловіком і жінкою, тещею та зятем, матір'ю та сином.

Практично в кожній групі спостерігаємо прислів'я, що мають протилежну семантику. Безперечно, це підтверджує різноманітність людських доль, характерів. Але в певних випадках це зумовлено сильним, стійким взаємовпливом чоловіків та жінок як суб'єктів суспільних відносин. Наприклад, прислів'я *Іван носить плахту, а Настя булаву; жінка держить дім за три угли, а муж за четвертий* відображують домінуючу роль жінки, яка для неї в цих ситуаціях не була первинною.

Отже, українські прислів'я та приказки, що є лаконічним втіленням народної мудрості, постають невичерпним джерелом встановлення й вивчення гендерних стереотипів. Однією з головних особливостей українського суспільства є культ сім'ї, міцної родини, і фольклор повною мірою відображає це. Паремії точно відбивають як минувшину, так і сьогодення, що вдало підкреслює емоції людей у різний період їхнього життя. Кількість та різновид гендерних стереотипів постійно змінюється та поповняється новими. Тому в перспективі необхідно дослідити специфіку їх виявів в різних сферах культури.

Література

1. Багмет А. Збірка українських прислів'їв та приказок. К.: Техніка, 2002. 211 с.
2. Бобкова В. Українські народні прислів'я та приказки. К.: Вид-во АН УРСР, 1955. 446 с.
3. Воронина О. Гендер и культура. Женщины и социальная политика (гендерный аспект). М.: Институт социально-экономических проблем народонаселения РАН, 1992. С. 10–22.
4. Номис М. Українські прислів'я, приказки і таке інше. К.: Либідь, 1993. 768 с.
5. Пазяк М. М. Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру. К.: Наук. думка, 1990. 528 с.
6. Пугач В. Гендерні стереотипи східних слов'ян: народні прислів'я та приказки//Науково-методичний журнал. 2007. № 11. С. 36-39.
7. Чабаненко В. А. Мудре слово: Прислів'я та приказки у говірках Нижньої Наддніпряниці. Запоріжжя: ЗДУ, 1992. 169 с.

ВІРМЕНИ В СУЧАСНОМУ ЕТНОКУЛЬТУРНОМУ ТА ПОЛІТИЧНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Вардан Погосян

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент О. В. Антонюк,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Загальновідомо, що після розпаду СРСР в колишніх республіках одночасно розпочинаються активні державотворчі процеси, інтеграція у європейський та світовий простір, а також політизація етнічностей, що призводить до конфліктів у різних регіонах колишнього Радянського Союзу. З 1991 року в Україні помітними стають тенденції включення етнічних спільнот у внутрішнє і зовнішнє життя держави, але у зв'язку з недосконалістю нормативно-правової бази ускладнюється етнополітична ситуація в країні. Такий суперечливий розвиток подій зумовлює актуальність вивчення особливостей розвитку культури національних меншин на теренах України, зокрема й вірменської спільноти.

Мета роботи – визначити місце вірмен в сучасному етнокультурному та політичному просторі України.

Сучасна етнополітика в Україні, як зазначає О. В. Антонюк, характеризується підвищенням рівнем ролі національного чинника в суспільно-політичному житті та проявом певних тенденцій, що впливають на подальший розвиток держави. До них належать: зростання національної свідомості етнічних груп та їх самоорганізація; політизація етнічних груп та їх вплив на посилення взаємозв'язку між політичною та міжетнічною стабільністю; консолідація етнічних груп навколо державотворчих процесів та формування політичної нації; активний полікультурний розвиток національних груп та наявність інтенсивних міграційних потоків, що різнобічно впливають на подальший розвиток України [1, с. 53].

На сучасному етапі свого розвитку Україна є однією із країн з поліетнічним складом населення. Тут нараховується понад 130 різних етносів. Окрім українців на території нашої держави проживають болгари, угорці, румуни, поляки, греки, німці, словаки, французи, іспанці, чехи, албанці, шведи, серби, італійці, голландці, хорвати, англійці, австрійці, корейці, араби, в'єтнамці, турки, євреї, асирійці, китайці, курди, цигани, канадці та інші [6, с. 1]. Серед представників етнічних меншин вагоме місце посідають вірмени.

Офіційна статистика показує особливості зростання національної меншини вірмен України, яких нараховувалось у 1926 р. – 10,6 тис.; 1959 р. – 28,0 тис.; 1970 р. – 33,4 тис.; 1979 р. – 38,6 тис.; 1989 р. – 54,2 тис.; 2001 р. – 99,9 тис. осіб. Їх кількість, порівняно з переписом 1989 р., збільшилась майже вдвічі. Очевидно, що це зумовлено інтенсивним процесом міграції, що посилювався останнім часом через політичні події в Закавказзі, зокрема,

вірмено-азербайджанську війну, конфлікт у Нагірному Карабасі, складну економічну ситуацію в Республіці Вірменія. Протягом 1992–1998 рр. в Україну прибуло 30,5 тис. вірмен, а вибуло з України – 9,2 тис. Сальдо міграції за ці шість років становило 21,3 тис. осіб. Порівняно з переписом 1989 р. їх чисельність в Україні зросла за рахунок міграцій 1992-1997 рр. майже на 40% [2, с. 389].

На жаль, статистичних даних, які б засвідчували переміщення вірменів, спричинені збройним конфліктом на території Донецької та Луганської областей, на сьогодні нема. Це пов'язано з тим, що не всі реєструються як внутрішньо переміщені особи, а також з неможливістю отримати достовірну інформацію з територій, які непідконтрольні Україні. Так само не маємо й інформації, що свідчили б про стан діяльності національно-культурних товариств на цих територіях.

Науковці стверджують, що основними причинами прибуття вірменів до України є економічні мотиви або пошук надійного притулку. Особливо приваблює мігрантів те, що права національних меншин закріплені в Конституції України та інших актах національного законодавства, які ґрунтуються на міжнародно-правових документах і стандартах. Реалізація цих прав здійснюється за допомогою державних і регіональних програм національно-культурного розвитку національних меншин [7, с. 4].

Відповідно до названих нормативно-правових документів та програм, в Україні розроблено і створено законодавство з питань збереження ідентичності і культурної самобутності національних меншин, що відповідає світовим стандартам. Крім того, у статті Закону України «Про національні меншини в Україні» [7, с. 6], зазначено, що держава гарантує всім національним меншинам право на національно-культурну автономію: користування і навчання рідною мовою чи вивчення рідної мови в державних навчальних закладах або через національні культурні товариства, розвиток національних культурних традицій, задоволення потреб у літературі, мистецтві, засобах масової інформації. Пам'ятки історії і культури національних меншин в Україні охороняються законом [5, с. 2].

Широке право вибору мають вірмени й щодо мови спілкування. Так, за даними Всеукраїнського перепису населення 2001 р., вірменська національна меншина ідентифікує себе з такими мовами: 50,4 – з вірменською; 5,8 – з українською; 43,2 – з російською та 0,6 – з іншими мовами [4, с. 2].

Толерантне ставлення українців до представників різних релігійних конфесій так само позитивно впливає на вибір вірменами свого місця проживання. На період 2011 р. в Україні зафіксовано 28 релігійних вірменських громад та центрів їх управління; 20 вірменських священнослужителів та 12 іноземних; 6 недільних шкіл [6, с. 4].

Важливим чинником збереження національної самобутності в умовах діаспори стала Вірменська Апостольська Церква (яку називають також Григоріанською) – одна з найдавніших християнських помісних церков,

коріння якої сягає ще апостольських часів. У другій половині I ст. святі апостоли Тадей та Варфоломій проповідували християнство у Вірменії і заснували перші християнські спільноти. Оскільки народ Вірменії прийняв християнство, вірменська церква називається Апостольською, а назва Григоріанська походить від імені національного святого Григорія Провісителя. 28 листопада 1991 р. в Україні було офіційно відновлено і зареєстровано єпархію Вірменської Апостольської Церкви, громади якої зараз діють у Львові, Києві, Одесі, Харкові, Дніпропетровську. Резиденція преосвященного владики знаходиться у Львові. Сьогодні вірменська церква нараховує понад 30 єпархій (9 з них у Вірменії, інші – у різних частинах світу) та понад 6 млн. прихожан [9, с. 156]. Про діяльність громад цієї Церкви на непідконтрольних Україні територіях Донецької та Луганської областей, а також Автономної Республіки Крим офіційної інформації зараз немає.

Важливе місце в культурному житті вірмен України посідає історична й архітектурна спадщина, яка захищається законодавством України (стаття 6 Закону України «Про національні меншини України»). Зараз гостро стоїть питання визначення автентичності вірменської спадщини на теренах України. Наприклад, одним з таких об'єктів у місті Кілії (Одеська область) є вірменські надгробні плити, які зберігалися у церкві Св. Миколая [3, с. 1].

У 2001 р. в Україні засновано Всеукраїнську Асоціацію громадських організацій – «Спілку вірмен України», на чолі якої з 2011 р. став Вілен Шатворян. Асоціація є найбільшою вірменською громадською організацією, що об'єднує вірменські громади усіх регіонів України. Головним напрямом роботи спілки є культурно-просвітницька діяльність серед півмільйонної діаспори вірмен України [8, с. 39]. Зокрема, Вілен Шатворян зазначає, що вірмени почують себе повноцінними громадянами України, оскільки українці – досить толерантний до всіх національностей народ. За його словами, вірмени, які проживають на території України, готові захищати її як свою рідну землю, оскільки також зацікавлені у процвітанні країни.

Дослідники зазначають, що на території України активно розвивається наукова діяльність вірменської національної меншини. Так, кафедра класичних, візантійських і середньовічних студій Українського католицького університету (м. Львів) видала науковий збірник «Вірмено-українські історичні зв'язки» під редакцією Кеворков Бардакчяна, Франка Сисина та Андрія Ясіновського [4, с. 17]. Науковий збірник присвячено пам'яті видатного українського вченого вірменознавця професора Ярослава Шашкевича.

Окрім наукової, вірмени активно займаються літературною діяльністю. Так, 25 травня 2011 р. на засіданні Спілки письменників України відбулася презентація книги Вартана Вартачяна «Вічний подорожній», присвячена творчості великого вірменського композитора Комітаса. Цікаво, що у ході обговорення книги пролунала пропозиція

звернутися від імені української громадськості до Генеральної прокуратури України з проханням про повну реабілітацію видатного українського кінорежисера Сергія Параджанова, засудженого під вигаданим приводом радянським режимом.

Отже, незважаючи на деяку недосконалість нормативно-правової бази України, неоднорідну мовну ідентифікацію вірменської національної меншини, проблеми соціально-економічного та політичного характеру, вірмени ідентифікують себе як громадяни України, готові розбудувати українську державу, при цьому не забуваючи власне коріння, свою культурну та релігійну самобутність.

Література

1. Антонюк О. В. Етнополітика в Україні: історія та сучасний стан//Український історичний журнал. 1999. № 3. С. 44–56.
2. Бабанов И., К. Воеводский. Карабахский кризис. СПб., 1992. 63 с.
3. В Києві відбулось IV засідання Громадської Ради при Міністерстві освіти і науки, молоді та спорту України//Вірменський вісник. 2011. № 10–12 (54) (листопад-грудень).
4. Видано науковий збірник «Вірмено-українські історичні зв'язки»//Вірменський вісник. 2011. № 10–12 (54) (листопад-грудень).
5. Вілен Шатворян. Вірмени ніколи не відчували в Україні недружнього ставлення до себе//Вірменський вісник. 2011. № 10–12 (54) (листопад-грудень).
6. Діаспора продовжує об'єднувати етнічних вірмен України//Вірменський вісник. 2011. № 10–12 (54) (листопад-грудень).
7. История Армении/состав. В. А. Абаза. [Репринтное издание, 1888]. Ер.: Гркери ашхар, 1990. 128 с.
8. Наулко В. І., О. Б. Бернштейн, Н. А. Зінкевич, В. Т. Зінич. Етнонаціональні процеси в Україні: історія та сучасність. К., 2001. 424 с.
9. Тер-Нерсесян С. М. Армения. Быт, религия, культура/Пер. с англ. Л. А. Игоревского. М.: ЗАО Центрополиграф, 2007. 188 с.

КУЛЬТ ОСІРІСА ЯК ОСНОВА УЯВЛЕНЬ СТАРОДАВНІХ ЄГИПТЯН ПРО ПОТОЙБІЧНЕ ЖИТТЯ

Владислава Попович

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент В. В. Краснікова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Протягом усієї історії Єгипту жителі цієї країни вірили у божественне походження Осіріса, в те, що він постраждав від сил зла, пережив смерть, воскрес до наступного життя після довгої боротьби і зробився царем

підземного світу, суддею всіх померлих. Культ цього бога є об'єктом вивчення багатьох єгиптологів. Цей культ, його розвиток та вплив на уявлення про потойбічне життя досліджували Уоліс Бадж, Мірча Еліаде, Віталій Солкін, Андрій Зубов. На жаль, наразі ще бракує комплексних досліджень, тому це **актуальна** тема для аналізу та синтезу нових даних з єгиптології.

Мета статті: дослідити культ Осіріса та простежити його вплив на уявлення єгиптян про вічне життя та смерть.

Аналізуючи міф про Осіріса та Ісіду, ми констатуємо ідею втілення в цьому богові культурного героя, який змінює вже створений богом Атумом світ. Осіріс подарував єгиптянам цивілізацію, навчив їх вирощувати й покращувати плоди землі, дав їм основне зведення законів, навчив шанобливості до богів і культовому служінню [5, с. 46]. Осіріса можна порівняти із богом Думузі в шумеро-акадській міфології, Мардуком – у Вавілоні, Діонісієм – у грецькій міфології.

Осіріс, входячи до числа Великої дев'ятки богів, ніколи не посідав найвищого щабля у єгипетському пантеоні. Тим яскравішою усвідомлюється його роль у житті єгипетського суспільства. Адже міф про нього охоплював, як зауважив Ян Ассман, усі сторони буття єгиптянина – приборкання зла добром, шанування фараона, вагітність та народження дитини, турбота про дитину [1, с. 125]. А найголовніша тема, що підіймається в цьому міфі, – смерть, оплакування та поховання. Саме міф про бога відродження є основою уявлень єгиптян про потойбічне життя. Поясненням такої його популярності в Єгипті може бути віра єгиптян у людську сутність Осіріса. Ця ідея відповідала потребі людей у спілкуванні з істотою, яка, будучи частково божественною, мала б, проте, більше схожості з ними. Спочатку єгиптяни сприймали Осіріса як людину, яка жила, подібно до них, на землі, потребувала воду та їжу, зазнала жорстокої смерті, але за допомогою богів перемогла й досягла вічного життя. І те, що зробив Осіріс, могли зробити інші люди, адже боги, що надали допомогу Осірісу, повинні допомогти їм; і якщо, воскресивши Осіріса, вони зробили його правителем підземного світу, значить, воскресивши людей, вони повинні дозволити їм увійти в його царство і жити там так само довго, як і самі боги. Пізніше до самого Осіріса почали звертатися за потребою вічного життя у потойбіччі. Із прикладу людини, яка досягла вічного життя, він перетворився на причину воскресіння, взяв на себе функцію богів, які свого часу повернули його до життя.

Уже за часів XII династії (біля 2500 р. до н. е.) поклоніння Осірісу стало майже загальним, а через тисячу років він став національним богом. Осіріс зайняв один щабель поруч із богом Ра. Відповідно до солярної теології, фараон був сином Ра, але оскільки він наслідував покійному володарю (Осірісу), вступивши на трон, фараон був також і Гором. Цікавий доказ ототожнювання Осіріса з Ра ми знаходимо в XVII розділі «Книги мертвих». У сто десятому рядку йдеться: «Я є душа, яка живе в двох Чафі.

Що це? Це Осіріс, коли він йде в Бусіріс і зустрічає там душу Ра, там один бог обіймає іншого, і душі приходять у життя у двох чафі» [3, с. 58]. На малюнку, що ілюстрував цей уривок, душі Ра та Осіріса зображені у вигляді соколів, що стоять на постаменті і повернені обличчями один до одного. На голові першого знаходиться диск, другий же, маючи голову людини, увінчаний Білою Коронаю. Цікаво, що навіть при зустрічі з душею Ра душа Осіріса зберігає обличчя людини – знак його спорідненості з людьми [2, с. 58].

У міфі про Осіріса ми вбачаємо сміливу ідею цінності смерті, яка сприймається як піднесена трансмутация життя. Смерть завершує перехід звідти, де ніщо не несе ніякого сенсу, туди, де все сповнене значення. Для нас важливий у цьому випадку той факт, що Осіріс поступово стає парадигматичним зразком не тільки для володарів, а й для кожного індивідуума. Треба зауважити, що смерть єгиптянами сприймалася як самогубство. Проте смерть фізична була зрозумілою, вона була початком подорожі до вічності, а справжня смерть могла статися після негативного вироку на Суді Осіріса. Навіть ієрогліф, що позначав смерть, зображував людину, яка пробиває собі голову сокирою [3, с. 22], тому що смерть для єгиптян була самогубством, а не зумовленістю буття. У кожній певній смерті винна сама людина. Саме вона добровільно обирає дії, які позбавляють її божественного буття, прирікає на існування себе без бога. Якщо людина виконувала закони Маат, жила з правдою в душі, то вона після смерті могла стати одним цілим з Осірісом, богом який пережив смерть. Одне з імен цього бога – Аша-Рену пояснюється тим, що кожного померлого називають Осірісом. Наприклад, Осіріс-Неферкара, Осіріс-Джедкара. Отже, за уявленнями єгиптян, пережити смерть можна лише тоді, коли перебуваєш в Осірісі, разом із богом.

Аналіз інших імен Осіріса дасть більш глибоке розуміння уявлень єгиптян про потойбіччя. Перше ім'я, яке нам трапляється, – це Хентіаменті («Перший із Західних»). Іноді його виділяють в окреме божество, проте коли він з'являється у Текстах Пірамід, то завжди пов'язаний із Осірісом. Доказ цьому знаходимо у Текстах Пірамід. До фараона Неферкара звертаються: «Сідай на престол Осіріса, о нащадок Хентіаменті» (Р. 2021 Т. П.). «Західними» називаються померлих, оскільки Захід асоціюється у єгиптян із Країною Мертвих. Перший, хто пізнав смерть, це Осіріс-Хентіаменті. Таким чином, фараона Неферкара називають нащадком Осіріса, який перемиг смерть.

Інше ім'я Осіріса – Ун-Нефер (Ун – буття, Нефер – добрий; добробуттійний). Цікаво, що ім'я Онуфрій походить із пізньої форми цього імені – Уннофру (1552—1069 до н.е).

І третє ім'я, яке трапляється у священних текстах – Нечер-нефер, Маат-неп (Бог благий, Володар правди). Ун-нефер і Маат-неп натякають на те, що сила Осіріса є єгипетський принцип буття Маат – правда, істина. Правду можна вбити, але не можливо знищити. У міфі про Осіріса його

брат Сет намагається знищити, але оскільки Осіріс – істина, він помирає на деякий час, але потім відроджується.

Культ Осіріса до кінця існування єгипетської цивілізації залишав свої сильні позиції у свідомості єгиптян. Будь-які вторгнення ззовні, будь-які релігійні, політичні хвилювання, будь-які іноземні впливи не змогли змусити їх вважати богом щось менше, ніж причину, символ і образ воскресіння і вічного життя. Адже впродовж майже п'яти тисяч років тіла померлих муміфікувалися, наслідуючи образ муміфікованого Осіріса та люди вірили, що тіло переможе сили смерті і тління, тому що Осіріс переміг їх. У них була тверда надія на воскресіння в безсмертному й вічному духовному тілі.

Головною причиною того, що культ Осіріса продовжував існувати в Єгипті всупереч всьому, було, імовірно, те, що він обіцяв своїм послідовникам воскресіння та вічне життя. Навіть після прийняття єгиптянами християнства вони надалі муміфікували померлих і впродовж довгого часу поєднували атрибути свого бога з атрибутами Бога Всемогутнього та Христа. Іноді єгиптологи знаходять на бинтах мумій часів раннього християнства такі написи: «За покликком Ісуса всі поховані повстануть» [3; 22]. Але образ Осіріса зберігається у муміфікованому тілі померлого.

Отже, культ бога Осіріса відіграв важливу роль у житті кожного єгиптянина, адже він залишався прикладом істоти, яка подолала смерть. Саме Осіріс був захисником померлих, їхнім провідником до вічного життя.

Перспективою подальших наукових досліджень може бути висвітлення похоронних обрядів і звичаїв стародавніх єгиптян.

Література

1. Ассман Я. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. М.: Парацельс, 1999. 368 с.
2. Бадж У. Египетская религия. Египетская магия. М.: Новый Акрополь, 1996. 416 с.
3. Зубов А. Б. Религия Египта [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://predanie.ru/zubov-andrey-borisovich/religiya-egipta-lekcii-2011-g/>
4. Солкин В. В. Погребение и трансформация. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://victorsolkin.livejournal.com/94794.html>
5. Элиаде М. История веры и религиозных идей: от каменного века до элевсинских мистерий. М.: Академический проект, 2008. 622 с.

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ МІФОЛОГІЇ (ФУНКЦІЙНИЙ ТА АКсіОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Наталія Пугачова

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент В. В. Краснікова
Донецькій національній університет імені Василя Стуса*

Давньогрецька міфологія постає предметом окремих наукових студій лише століття, хоч вплив її на мистецтво й літературу Європи помітний з давнини. Різні аспекти філософії міфу отримали розвиток у роботах В. Багинського, О. Баксанського, Я. Голосовкера, А. Донцової, І. Д'яконової, А. Зубової, М. Евзліної, А. Косаревої, В. Лобаса, І. Лосевої, М. Маковського, Т. Метельової, А. Наговіциного, В. Полосіна, Л. Солонько, М. Стебліна-Каменського, Н. Хамітова, В. Щукіна та ін. Однак наразі з усього багатства матеріалу (свої міфи були не лише в окремих країнах, але і в кожному селі та спільноті) вивчені тільки найпоширеніші легенди та міфи, багато важливих питань у цій галузі ще не мали належного наукового висвітлення. Цим зумовлюється **актуальність** обраної теми.

Метою статті є функційний та аксіологічний аналіз жіночих образів у давньогрецькій міфології. **Об'єкт** дослідження – жіночі образи в давньогрецькій міфології, **предмет** – їх функційні та аксіологічні характеристики.

Грецькі богині – це жіночі образи, які живуть у людській уяві вже більше трьох тисячоліть. Вони уособлюють жіночі цілі, у них втілені мотиви поведінки, які історично були не припустимі для звичайних жінок. Вони являють собою метафору внутрішньої різнобічності та водночас внутрішнього конфлікту жінки, тим самим показуючи її незрозумілість і багатогранність.

Жінці в давньогрецькій міфології випала подвійна роль. Вона постає об'єктом культу – завдяки обоженню жіночих персонажів міфології та традиційних народних вірувань. І водночас вона є носієм цієї магіко-релігійної функції – як організатор чи учасниця культового дійства. Інше питання, яка саме роль їй належала: чи верховної богині і, відповідно, головної дійової особи ритуалу, чи учасниці “масовки” – безликої дружини бога і прислужниці жерця, чи навіть негативного персонажа – страхітливої демонші й зловорожої чаклунки. Крім того, одна й та сама роль може бути по-різному потрактована на кожному історичному етапі відповідно до тенденцій ставлення до жінки. Коротко розглянемо кожну з них.

Образ жінки-божества можна розглянути на прикладі грецької богині Афіни – однієї з найголовніших фігур не тільки олімпійської міфології, за своєю значущістю вона дорівнює Зевсу й іноді навіть перевершує його, оскільки найдавнішому періоду розвитку грецької міфології притаманний матриархат. Поряд з новими функціями богині

військової потужності, Афіна зберегла свою матріархальну незалежність у розумінні її як діви та захисниці цнотливості.

Образ жінки-демона ми розглядаємо на прикладі давньогрецької міфічної істоти, яку називають Медуза Горгона. Згідно з останньою версією міфу, написаною давньоримським поетом Овідієм у роботі «Метаморфози», Горгона Медуза була дівчиною з красивим волоссям. Бог морів і океанів Посейдон оволодів Медузою в храмі Афіни. Тут дівчина шукала захисту від переслідувача. Але Афіна не тільки відмовила Медузі, яка просила допомогу, а й перетворила її волосся на «гніздо змій». Медуза стала жертвою, красивою і зворушливою у своїй загибелі. Медуза Горгона – одна з найвідоміших фігур грецької та римської міфології.

Образ жінки-чаклунки найяскравіше постає у Кірці (Цирцеї). За Гомером, Кірка, дочка Геліоса, богиня і чарівниця острова Ея, де мешкали люди, перетворені мистецтвом її чародійства на диких звірів. Кірка обернула супутників Одиссея на свиней, а сам Одиссей зміг протистояти її чарам тільки завдяки чарівній траві, яку йому дав Гермес. Одиссей змусив Кірку повернути своїм супутникам людську подобу, потім прожив з нею рік.

Отже, ставлення до жінки в Стародавній Греції може бути трактоване по-різному. Міфологія допомагає нам зрозуміти, що в реальних історіях життя жінок, як і в міфах про героїнь, ким би вони не були, ключовим елементом є емоційні або інші зв'язки, які жінка встановлює. Тема жіночих образів давньогрецької міфології не розкрита остаточно, у перспективі важливо розглянути кожного персонажа більш детально.

Література

1. Болен Д. Ж. Богини в каждой женщине. Новая психология женщины. Архетипы богинь. М.: ИД «София», 2005. 141 с.
2. Білецький О. Антична література. Хрестоматія. К.: Радянська Школа, 1968. 610 с.
3. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції; пер. з рос. О. М. Іванченко. К.: Мистецтво, 1996. 472 с.

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МІСТА ВІННИЦІ (САКРАЛЬНА АРХІТЕКТУРА)

Андрій Резюк

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент О. В. Антонюк,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність дослідження. До нагальних завдань духовного відродження держави загалом та регіонів зокрема слід віднести проблему

збереження національної історико-культурної спадщини. Сюди належать пам'ятки архітектури Вінниці, у яких втілено багатовіковий досвід, побут та культуру українського, російського, польського, єврейського та інших народів. Крім того, актуальність досліджуваної теми підсилюється ще й недооцінкою ролі архітектурних надбань вінничан, невеликою кількістю досліджень, науково-методичних та популярних видань з питань охорони та реставрації споруд, що негативно позначається на збереженні архітектурних пам'яток і, відповідно, на сучасній міській забудові. Так само гостро стоїть і питання збереження історично сформованого характеру міста Вінниці, зокрема його центру.

Мета дослідження: характеристика окремих архітектурних пам'яток Вінниці як органічної складової сучасного міського простору.

Об'єкт дослідження: архітектурні пам'ятки міста Вінниці.

Предмет дослідження: особливості сакральних архітектурних пам'яток міста Вінниці.

Загальновідомо, що архітектурне обличчя будь-якого міста створюється протягом віків шляхом постійного удосконалення прийомів та форм, що відповідали умовам життя, побуту та усталеним мистецьким уподобанням народу. Неповторний колорит Вінниці створюють споруди, що мають житлове, культове, промислове, громадське та інше призначення.

Так, досвід будівництва житлових споруд у місті передавався від покоління до покоління. Впродовж тривалого часу відшліфовувалася мистецька майстерність, покращувалися професійні прийоми та навички будівничих, створювалися архітектурно-будівельні та декоративно-мистецькі традиції [3]. Найдавніші культові споруди датуються початком XVII ст. На межі XIX – XX ст. у Вінниці розбудовується залізниця, з'являються фабрики та заводи, у зв'язку з чим зводяться кам'яні будівлі. Зростають нові, правильно розплановані квартали на Лівобережжі у так званому Заваллі (за валами), або Замості, Забужжі – між річкою і залізницею. Як зазначають дослідники, напередодні найбільшого вінницького будівельного «буму», що спостерігався у 1911 – 1912 рр., вже 1910 року в місті було 5426 будівель, з них мурованих – 2370 [1]. Зараз у Вінниці нараховується 124 пам'ятки архітектури і містобудування, з яких 14 – національного значення [5].

Найбільш відомими історико-культурними пам'ятками міста є культові споруди. Наприклад, Єзуїтський монастир, побудований у 1610-1617 роках як великий архітектурний ансамбль, що зараз знаходиться вздовж вулиці Соборної. У нього входили костел, колегіум і конквіт (гуртожиток). Увесь ансамбль був огорожений цегляними стінами з розташованими по кутах вежами (за ними закріпилася назва «Мури»).

Домініканський монастир, зведений з дерева в 1624 році, входив до складу комплексу цих оборонних укріплень. У 1760 році монастир був перебудований у кам'яний костел. Його фасад виконаний у стилі бароко, а на стінах зберігся живопис XVIII століття.

Костел Пресвятої Діви Марії Ангельської ордену капуцинів побудований у стилі тосканського бароко. З часу свого заснування (1760 рік) до сьогодні неодноразово змінював свій зовнішній вигляд. Цікаво, що у післявоєнні роки у його стінах знаходилось товариство пропаганди атеїзму «Знання». Фасад костелу було закрито залізною маскою, на якій вивішувались анонси виступів комуністичних агітаторів та символи епохи. Зараз храм належить католицькій громаді міста.

Ще однією видатною пам'яткою міста є синагога Лівшиця, побудована в 1897 році. У той час єврейська торгово-реміснична громада була практично найсильнішою у фінансовому плані. Нею спонсорувалося будівництво багатьох будівель у місті, у тому числі і синагог [3]. У 30-ті роки ХХ ст. будівлю перетворили на клуб ім. Йосипа Сталіна, попередньо знищивши будь-які ознаки її первинного призначення (високі вікна були затягнуті темним сукном, а вгорі на фронтоні з'явився круглий отвір). Відзначимо, що ці сакральні споруди різних релігійних конфесій органічно обрамлюють частину вулиці Соборної і є окрасою сучасної Вінниці.

У 1746 році зведено Миколаївську церкву. Дерев'яний храм на масивному кам'яному фундаменті є одним з кращих зразків подільської народної дерев'яної архітектури. Він розташований на території Старого міста біля підніжжя гори, на якій стояв старовинний Вінницький замок. Храм гарно вписується в місцевий ландшафт, гармоніює з житловою забудовою.

Це звичайно не повний перелік історико-культурної спадщини міста Вінниці. Однак навіть на прикладі окремих архітектурних пам'яток ми маємо змогу спостерігати унікальне поєднання національних культур, а саме: української, польської, єврейської. Крім того, вивчення характерних рис планувально-просторової організації міста, осмислення сутності і характеру історичного середовища дозволить, з одного боку, забезпечити збереження історико-культурної спадщини, а, з іншого – виявляти ділянки потенційного нового будівництва в історичних зонах.

Література

1. Архітектура Вінниці на зламі ХІХ – ХХ сторіч [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.osobnyak.com.ua/spip.php?article490>.
2. Самойлович В. П. Українське народне житло: Кінець ХІХ – початок ХХ ст. К., 1972. 32 с.
3. Вінниця: історичний нарис/голов. ред.: А. М. Подолинний. Вінниця: Книга-Вега, 2007. 304 с.
4. Вінниччина туристична: краєзн. довід./Управління культури і туризму Вінниц. ОДА, Вінниц. ОУНБ ім. К. А. Тімірязєва; упоряд. О. І. Кізян; ред. М. Г. Спиця; відп. за вип. Н. І. Морозова. Вінниця: Держ. картогр. ф-ка, 2009. 432 с.
5. Перелік пам'яток архітектури і містобудування Вінниці [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

СПІВВІДНОШЕННЯ САКРАЛЬНОГО ТА ДЕКОРАТИВНОГО В РОЗПИСІ ПОДІЛЛЯ

Тетяна Рихліцька

*Науковий керівник – канд. філол. наук Т. В. Буга,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Важливим чинником побутування розпису є дотримання традиції, притаманної всім сферам народного життя, а також усім видам декоративно-прикладного мистецтва. Українці – хліборобська нація. Особливий зв'язок із землею, природою сприяв творенню відчуття постійності, незмінності й тривалості, а отже, духовному традиціоналізмові [6, с. 19]. Саме через традицію споконвіку передаються досвід, інформація, норми та цінності, набуті попередніми поколіннями.

Селянський побут змінювався повільно, століттями зберігались одні й ті ж самі форми, застосовувались улюблені орнаменти. Українська народна традиція багата архаїчними мотивами, символами, які своїм корінням сягають у глибоке минуле. Більшість мотивів, що належать до загальнонаціонального ядра сучасної народної орнаментики українців, з'явилися у первісному мистецтві. Архаїчні образи дійшли до нас у безлічі варіантів і дозволяють прослідкувати сталість певних рис розпису. Водночас упродовж багатоговікового життя мотиви орнаменту підлягали змінам, переосмисленню. Давні образи осучаснені колективною творчістю різних творчих осередків [3, с. 10].

Важливими постають питання, чого більше в розписах – сакрального чи декоративного, чому й досі людина в нашому динамічному світі робітників шукає давно забуті символи та обереги. З власного досвіду можемо сказати, що люди в переважній більшості бажають придбати не просто декоративну річ, а обов'язково шукають у ній символи, знаки, самі того не розуміючи, шукають щось давно забуте, але дуже важливе. Тож чи варто надавати розписам такого значення? Можливо, це лише декор та естетика? Схожі питання ставив перед собою В. Янів у працях, присвячених проблемам української етнопсихології [6]. Інший науковець Н. Студенець у своїй книзі про настінні розписи Поділля аналізує сакральні, якими наповнювали стінописи майстри даного регіону [4]. Декоративний розпис як сакральний простір вивчали також К. Шероцький, Т. Косміна, А. Зарембський та ін.

Водночас питання сакральності даного виду мистецтва досі залишається відкритим. Страва в тому що, досі не існує навіть однозначної відповіді на питання – розпис це більше художній твір чи плід ремісничої

майстерності. Також залишається дискусійним питання класифікації та ідентифікації подільського розпису як явища в цілому. Розв'язання цих проблем становлять **актуальні** завдання культурології.

Мета статті – проаналізувати співвідношення сакрального та декоративного в розписах Поділля, окреслити основні мотиви та символи.

Джерелами дослідження є роботи подільських етнографів, мистецтвознавців та науковців, котрі працювали над вивченням декоративно-прикладного мистецтва Поділля.

Про сакральне значення розписів перш за все свідчить їх розташування та предмети, на які вони наносилися. Так, основний декор світлиці зосереджено біля покуті та на печі – двох діагонально розміщених сакральних центрах хатнього простору. Покуть – святий кут навпроти вхідних дверей між східними та південними вікнами, осмислювалась як християнський центр оселі, подібний до вітваря у храмі. Піч – язичницький центр, уособлення домашнього вогнища. Розписи, як правило, розміщували на стінах біля покуті з іконами, поєднуючи в образах християнську та дохристиянську символіку [5].

Ще одним вагомим аргументом на користь нематеріального сенсу розписів був той факт, що потреба прикрашати житло особливо гостро відчувалася перед великими святами, весіллями, після зведення нової хати. Розписи поновлювали до релігійних великих свят – Трійці, Великодня, Покрови, Різдва, особливо до Зелених свят, що очевидно пов'язано з давнім звичаєм «квітчання». Розпис у цьому контексті не сприймався твором мистецтва, а був частиною сакрального простору, у якому існував.

Про сакральність розписів також можна стверджувати, враховуючи той факт, що найулюбленішим та найпоширенішим мотивом цього виду декоративного мистецтва на Поділлі був «вазон», переосмислення дерева життя. Саме цей образ має безмежну кількість різновидів, що свідчить про його значущість в етнічному середовищі. У стінописах різних місцевостей Поділля переважають «вазони» з вертикальною домінантою побудови. Вертикальна орієнтація підкреслюється чітко виділеною основою та наверхом. У розписах регіону існує безліч варіантів схем, зумовлених різноманітністю пропорційних співвідношень між стеблом та гілками, розподілом акцентів, формою та ритмом галузок. Важливою особливістю «вазона» цієї місцевості є невичерпна кількість різновидів основи: трикутники, ромби, квадрати, кружечки, різноманітні їх комбінації. Серед варіантів основи повсюдно на Поділлі найчастіше малювали форму трикутника гострим кінцем вгору або вниз. На думку О. Найдена, причиною появи предметної основи в рослинних мотивах стінописів стали обряди, у яких одним з ритуальних елементів був горщик (чи інша посудина) і рослина [2, с. 73].

Селянське мистецтво містить низку послідовних нашарувань, одні з яких відображають прадавню культуру, другі є результатом пізніших впливів, третім притаманні сучасні ознаки. У нашій культурі постійно

відбувалися світоглядні реформації. Нашарування сакральних образів помітне насамперед у релігії, звідки «перетікає» у побут людей. Та й, зрештою, вимоги часу робили своє. Спочатку за допомогою символів людина намагалася захистити себе від зла, потім додавала художнього та естетичного забарвлення архаїчним образам, та, втрачаючи першоджерельні знання, надавала зовсім іншого значення зображенням. Проте, відомо, що людина найбільше потребує надприродного захисту саме у скрутні періоди свого життя, годі вже й казати про цілий народ. Можна припустити, що традиційність та віра в оберегові функції предметів декоративного мистецтва це не лише генетична пам'ять, але й гостра потреба в подібних речах, зрештою, це й свого роду засіб зняття психічної напруги, яка є неабиякою проблемою для сучасної людини. У наступних публікаціях важливо розглянути форми та різновиди декоративного розпису Поділля, які ще не були предметом окремого аналізу науковців.

Література

1. Косміна Т. В. Сільське житло Поділля. Кінець XIX–XX ст.: Історико-етнографічне дослідження. К.: Наук. думка, 1980. 191 с.
2. Найден О. С. Орнамент українського народного розпису: Витоки, традиція, еволюція. К.: Наук. думка, 1989. 134 с.
3. Некрасова М. А. Народное искусство как тип художественного творчества//Искусство. 1981. № 11. С. 10.
4. Студенець Н. В. Традиційний стінопис Поділля. Кінця XIX–першої половини XX ст. К.: ІМФЕ ім. Рильського, 2010. 224 с.
5. Щербаківський В. О. Орнаментація української хати. Рим, 1980. 47 с.
6. Янів В. Нариси з історії української етнопсихології. К.: Знання, 2006. 342 с.

ОСОБЛИВОСТІ СІЛЬСЬКОЇ ТЕМАТИКИ У ТВОРЧОСТІ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Олена Скальська, Інна Руда

*Консультант – канд. філол. наук, доцент В. В. Краснікова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність досліджуваної теми. В образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX ст. типовими темами для українських художників було зображення буденного життя, побуту народу, інакше кажучи – пасторальний жанр. Сільський побут, природа та звичаї українського села були темами картин багатьох художників, серед яких і Казимир Малевич. Незважаючи на те, що відомий художник-авангардист сприймається

більшістю як російський митець, сам він народився в Києві, до 17 років разом з батьками жив у селах та містечках Поділля, Харківщини та Чернігівщини та викладав у Київському художньому інституті. К. Малевич знав і любив українську мову, українське народне мистецтво, пісні та неодноразово називав себе справжнім українцем.

Серед досліджень творчості Казимира Малевича, а особливо сільської тематики у його роботах, аналізу його художньо-естетичної цілісності та концептуальності слід зазначити праці українських і французьких мистецтвознавців Д. Горбачова [1], Ж.-К. Маркаде, [2] О. Шатської [4]. Саме на їхніх знахідках базується наше дослідження, а також – на теоретичних працях самого К. Малевича і на власних спостереженнях та дослідженнях його творчості.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей української, а особливо сільської тематики в творчості Казимира Малевича.

Усе життя Казимир Малевич усіяко підкреслював, що його художнє бачення світу сформувало українське село. Цей факт підтверджують і мистецтвознавці, що досліджують творчість художника ось уже більше 80 років після його смерті. Українська селянська хата, білостінна мазанка, багато з яких Малевич бачив в українських селах, де був поширений настінний розпис, відіграла помітну роль у його супрематичній та кубістичній творчості. На Харківщині, де художник прожив з 12 до 15 років, він бачив розмальовані печі і навіть спостерігав, як їх розписують. Але, як зазначав художник у власних нотатках, найбільше його приваблювала Київщина: *«...мене все міцніше тягнуло до Києва. Неповторним залишався у моїй пам'яті Київ. Будинки, вимурувані з кольорової цегли, гориста місцевість, Дніпро, далекі обрії, пароплави. Усе його життя впливало на мене дедалі більше. Селянки човниками перепливали Дніпро, везли масло, молоко, сметану, заповнюючи береги і вулиці Києва, надаючи містові особливого колориту».*

В автобіографії 1923-25 рр. він відзначає одну важливу деталь: у дитинстві найбільш сильні враження на нього справляли творіння природи, ніж плоди людської культури. В іншій автобіографії, опублікованій в Швеції в 1976 р. зустрічаються більш докладні відомості про його перші естетичні враження: *«Селяни завжди мені здавалися чистими і ошатними. Пам'ятається мені весілля, на якому наречена і її дружки були в кольорових візерунчастих строях ...».* Про роботу селян К. Малевич зазначає: *«На плантаціях працювали селяни ... майже все літо і осінь, а я, майбутній художник, милувався полями і «кольоровими працівниками».* Безумовно, все це вплинуло на становлення мальовничої селянської тематики як у ранніх роботах («Збирання жита», 1912 р.), так і в більш пізніх («На сінокосі», 1928-1929 рр.; ескіз до картини «Жнива», 1928-1932 рр.). Слід зауважити, що дитячі враження виявилися дуже стійкими, оскільки, незважаючи на зміну стилів, головною домінантою в селянській темі все ж залишилася «кольоровість» і чистота мальовничої палітри [1, с. 45].

Цикл робіт на сільську тематику не відбувся б ні без українських пейзажів, ні без ікон, які були і є невід'ємним атрибутом будь-якої української оселі. Вже в цих далеких від точного реалізму полотнах, що наближені більше до естетики кубофутуризму та примітивізму, лунають нотки майбутнього інноваційного стилю. Рельєфні, виразні фігури селян, майже квадратні копиці сіна, трикутні і чотирикутні поля через деякий час трансформуються у містичні образи квадратів і хрестів, позбавлені будь-якого натяку на земну реальність. Парадоксально, але безпредметний живопис Малевича сформувався під впливом «живої предметності» та безпосередньої вітальності традиційної української культури.

Цікаво, що в 1915 році на експозиції «0,10» у Петрограді художник виставляє декілька своїх абстрактних полотен. У кутку, обабіч інших картин, непомітно розмістився всесвітньо відомий «Чорний квадрат». Саме із «...Квадрата» прийнято виводити початок нового напрямку – супрематизму. Завдяки цьому поняттю Малевич намагався окреслити домінування певних кольорів над іншими, що обумовлювало абсолютизацію «чистого відчуття» світу. На виставці демонструвалися й інші картини («Чорний хрест» (1915 р.; «Чорні квадрати на білому тлі», 1915 р.; «Червоний квадрат», 1915 р.). Чітко розграфлені квадрати (але контури не рівні, що зроблено навмисно для підкреслення вібрації картини) на білому полотні ніби відсилають до поля української землі – тільки зораної, темної, як ніч.

У 30-х роках, приїхавши до Києва – простір його дитинства і натхнення, митець повертається до «сільського циклу», з якого він розпочав свій шлях («Женці», 1930 р.).

Як зазначають дослідники творчості К. Малевича, полотна другого «сільського циклу» продовжують тему самотності, що постійно присутня в усіх його стилістичних пошуках, а також несподівано виринає мотив людяності. Художникові часто дорікають за пропаганду сільської праці, але він, змушений творити за подвійними стандартами, не зраджує ні українській тематиці, ні своїм основним естетичним принципам. Живописна земля, орнаменти поля і краєвиду, що перегукуються із орнаментом вишивки, працелюбність і доброзичливість українців назавжди будуть прототипами загадкового авангарду Казимира Малевича.

Казимир Малевич – єдиний український художник, у творчості якого відобразився Голодомор 1932-1933 років. На малюнку олівцем, який відомий під назвою «Де серп і молот, там смерть і голод» (цитата з популярної у 1920-30-х роках народної пісні), зображені три фігури, риси обличчя у яких замінені на серп і молот, хрест та труну.

Багато з «селянських» картин, які К. Малевич активно писав у 1930-х роках, містять завуальовані повідомлення. Наприклад, відсутність обличчя. Крім того, майже всі картини того періоду неправильно датовані, оскільки це – картини протесту, коментує мистецтвознавець О. Шатських [3].

Французький історик мистецтва, автор кількох монографій про К. Малевича Ж.-К. Маркаде пише, що митець був єдиним художником, який демонстрував невідоме трагічне становище українських селян під час злочинної насильницької колективізації [2, с.302].

Отже, на нашу думку, з огляду на факти з біографії, висловлювання художника щодо його етнічної приналежності, сюжет і трактування робіт, можна без сумніву стверджувати, що Казимир Малевич – український художник, на творчість якого ще в ранньому віці надзвичайний вплив мали краєвиди, культура і традиції українського села. Таке підґрунтя, у свою чергу, поступово формували філософію та авторський стиль митця, які принесли йому світову славу.

Література

1. Горбачов Д. О. Він та я були українцями. К.: СІМстудія, 2006. С. 45-76.
2. Маркаде Ж.-К. Малевич: Монографія. К.: Родовід, 2013. С. 289-357.
3. Шатских А. С. Казимир Малевич. М.: Слово, 1996. 96 с.

БРЕНДИНГ У ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКЛАДІВ СФЕРИ КУЛЬТУРИ: ОСОБЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Катерина Статкевич

*Консультант – канд. іст. наук, доцент І. В. Петрова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність досліджуваної теми. У сучасних умовах розвитку української культури установи (підприємства) галузі освіти і культури відіграють важливу роль. Тому брендинг даних закладів сфери культури повинен бути науково обґрунтованим, ретельновивіреним і постійно контрольованим комплексом заходів. А послуги у сфері культури неможливо зробити фірмовими без відповідного іміджу та репутації організацій. Формування бренду установи культури ускладнюється такими проблемами: браком фінансових коштів, недостатньо організованим кадровим складом і матеріально-технічною базою. В умовах обмеженості фінансових, матеріально-технічних і людських ресурсів постає необхідність вибору оптимальних напрямів брендування закладів сфери культури з метою отримання максимального ефекту від використаних заходів та досягнення впізнаваності установи (підприємства) на ринку.

Проблеми брендингування установ культури знайшли своє відображення у працях вітчизняних та зарубіжних авторів, а саме: П.Темпорал, Д.Аакер, Н.Безрукова, Ж.-Ж. Ламбен, О.Чечель та ін. Проте,

науковцями недостатньо проаналізовано й узагальнено особливості та значення брендингу в діяльності установ сфери культури, особливо в Україні в умовах сучасної економічної кризи.

Мета дослідження полягає у аналізі особливостей брендингу в сфері культури; розгляді загальнотеоретичних аспектів впровадження брендингу закладів культури, визначенні факторів, що впливають на формування стратегії управління брендом установ (підприємств) у сфері культури; розробленні перспектив розвитку брендингу українських інститутів у даній галузі.

Здебільшого реальний бренд закладу (підприємства) сфери культури – це компанія або послуга у сфері культури. Брендом може бути і заклад культури – Національна бібліотека України імені В.І.Вернадського, Національний палац мистецтв «Україна», або культурний захід – Сорочинський ярмарок, фестиваль «Червона Рута». Отже, бренд установи (підприємства) сфери культури – це образ, який існує у свідомості споживачів як реакція на товарний знак. На нашу думку, культурний брендинг діє в трьох площинах: власне просування (культурний імідж установи (підприємства)); просування культурних брендів за рахунок відомих діячів культури або блогерів; залучення населення до культурних заходів.

Ступінь ефективності брендингу залежить від вибору оптимальної маркетингової стратегії. Експерти виділяють кілька форм існування брендів, кожній з яких відповідає певна стратегія: монобрендинг, суббрендинг, кобрендинг, мультибрендинг. Монобрендинг – це єдиний бренд, під яким випускається продукція компанії. Прикладами застосування є Національний палац мистецтв «Україна», «Кіно і-тах», Національний музей історії України та ін. Суббрендинг – бренд, який представляє окрему послугу (або лінію послуг), відмінний від материнського, але зберігає безпосередній зв'язок з ним. Наприклад, Міжнародний театральний фестиваль «Золотий лев». Мультибрендинг – підтримка кількох самостійних брендів, які існують відособлено, незалежно від основних брендів компанії. Ко-брендинг виникає тоді, коли двоє або більше брендів вирішують об'єднати свої зусилля й отримати від цього додаткову вигоду (взаємне зміцнення іміджу, стимулювання продажів). Наприклад, реалізація фестивалю «Золотий лев» здійснюється за підтримки Міністерства культури України, Львівської обласної ради і галереї «Дзига», каналу 24 та ін [2].

У сучасних умовах прогресивний розвиток демонструють кінотеатри. Протягом 2008–2016 рр. Загальна кількість кінотеатрів в Україні значно збільшилася. Зокрема, найбільш брендовими підприємствами у сфері кіно є: кінотеатри мережі «Кінопалац», «Кіноі-тах», а серед основних локальних брендових гравців ринку варто назвати мережі мультплексів «Лінія Кіно», «Мультплекс-Холдинг» «Одеса-Кіно», «Батерфляй» [3]. Найбільш брендовими театрами є: Національний академічний драматичний театр ім.

І.Франка, Одеський національний академічний театр опери та балету, Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С.Крушельницької, Національна опера України ім. Т. Шевченка, Київський національний академічний театр оперети. А найбільш брендовими музеями та мистецькими установами є: «PinchukArtCentre», мистецька галерея «Зелена канапа», «Мистецький арсенал» та ін.

Тому якщо проаналізувати найбільш популярні заклади з різних сфер культури – «PinchukArtCentre», «Кіно і-мах» та мистецька галерея «Зелена канапа», то можна констатувати, що серед аналізованих підприємств найбільш розвинений рівень брендування – у «PinchukArtCentre» (табл. 1).

Таблиця 1. [4, с.64]

Результати оцінювання бренду окремих підприємств сфери культури

Чинник	Показники		
	Кіно і-мах	PinchukArtCentre	Мистецька галерея «Зелена канапа»
Фірмовий стиль	0,64	0,75	0,24
Товарний знак	0,75	0,76	0,34
Реклама	0,76	0,78	0,15
Паблікрілейшенз	0,74	0,71	0,45
Корпоративний сайт	0,71	0,65	0,20
Брендинг. Сумарна оцінка	0,7	0,73	0,26

Узагальнюючи основні питання культурного брендингу, можна виділити основні пропозиції розвитку: виокремлення потреб та інтересів споживачів послуг у сфері культури, визначення пакету та обсягу послуг; формування пакету послуг, вибір режиму надання послуг; формування комунікаційної та маркетингової політики: організація PR-діяльності, рекламної діяльності, формування сприятливої громадської думки.

Отже, застосування брендингу закладами (підприємствами) сфери культури дає можливість вирішити кілька взаємопов'язаних завдань: підвищити імідж підприємства, його конкурентоспроможність та прибутковість. Найбільш стрімко у сучасних українських умовах розвиваються бренди кінотеатрів, концертних організацій і театрів, дещо менше – музеїв. Перспективними для досліджень у цьому напрямі є аналіз формування бренду підприємств сфери культури на основі визначення найбільш ефективних складових брендингу.

Література

1. Темпорал П. Эффективный бренд-менеджмент. СПб.: Нева, 2004. 286 с.
2. Ткачук М. Брендинг як стратегія ринкового успіху підприємства. [Електронний ресурс]. Режим доступу:

http://rusnauka.com/29_DWS_2011/.doc.html.

3. Огляд ринку кінотеатрів України [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://kinocenter.dp.ua/inshe/oglyad-rynku-kinoteatriv-ukrajiny/9/>.

4. Чечель О. М. Особливості брендингу в діяльності підприємств сфери культури//Економіка і менеджмент культури. 2014. № 1. С. 58–65.

ЗНАЧЕННЯ СИМВОЛІКИ КОЛЬОРУ В АСПЕКТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Юлія Стойко

*Науковий керівник – канд. філол. наук Т. В. Буга,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Колірна символіка має прадавнє походження, виникнувши в ті часи, коли людина навчилася добувати та використовувати природні фарби. Колірний символізм тісно пов'язаний з магією і релігією, він здавна постає як атрибут магічних, сакральних, божественних сил, а в певних випадках і як саме божество. Сам розподіл магії на «білу» і «чорну» свідчить про найважливішу роль кольору в магічних ритуалах. Як показують археологічні, історичні та етнографічні дослідження, містичні уявлення людини й колірна символіка були тісно взаємопов'язані. Вагоме значення колір має і в сучасних культурах світу, виявляючи специфіку залежно від особливостей світосприйняття та релігії народу. Тому **актуальним** постає вивчення значення кольорів, їхньої специфіки в культурах народів світу, способів використання їх у різних сферах життєдіяльності суспільства на певному етапі розвитку тощо.

Як вітчизняні, так і зарубіжні науковці надають важливого значення символіці кольору. Етимологія, багатозначність, багатофункціональність кольорів, їхня семантична подібність та розбіжність, адекватне використання в культурах народів світу, вплив на психічний стан та поведінку людини, її соціальне положення не перестають викликати інтерес великої кількості вчених. Про це свідчать дослідження українських та зарубіжних науковців І. О. Голубовської, С. А. Черненко, Н. М. Охрицької, А. Р. Нікітіної, В. М. Войтовича, М. В. Ключова, Е. В. Рубанюк, С. Г. Тер-Мінасової, Б. Уорфа, С. Блейчера, П. М. Янішіна, Ч. Яна, Сакури, М. де Бортолі, Х. Марото, Д. Аллан, Дж. Кирнін, Ф. Брату та ін.

Культурна основа для позначення кольорів не тільки різноманітна, але й дуже потужна, і якщо ми не розуміємо те, що говоримо з їхньою допомогою, ми можемо припуститися серйозної помилки. Відомо, що ті, хто вивчає іноземну мову, недостатньо обізнані з труднощами сприйняття, розпізнавання, розуміння й тлумачення значення кольорів і можливості їхнього адекватного використання в міжкультурному спілкуванні. Тому

дослідження значення кольорів у культурах народів світу, сприйняття та інтерпретація одних і тих самих кольорів у носіїв різних мов, що часто не збігаються, є важливими чинниками формування соціокультурної компетентності.

Мета цієї статті – встановити значення розуміння символіки кольору в мовах різних народів світу для гармонійної міжкультурної комунікації.

У всі часи народи світу зверталися до мови кольору, щоб висловити свої думки, настрої, почуття, емоції тощо. Знання найменувань кольорів та їхнього відповідного значення життєво важливе для спілкування. Багато учасників не розуміють, що кольори, які вони вибирають, мають великий вплив на спілкування. Кольори є важливими елементами комунікації, на які люди, не розуміючи, часто реагують на інтуїтивному рівні. Наприклад, у США у багатьох лікарнях колір одягу медсестер блакитний або рожевий, бо це заспокійливі кольори, і пацієнти навіть відпочивають у їхній присутності. Науковці-лінгвісти провели аналіз багатозначності універсального поняття лексеми «колір». Відповідно до лінгвістичної гіпотези мовної відносності Б. Уорфа мова людини визначає та обмежує те, що вона відчуває. Не всі поняття можуть бути виражені в деяких мовах. Цей мовний бар'єр може вплинути на сприйняття кольору людиною. Наприклад, у мові племен шона в Зімбабве й басса в Ліберії немає слів, які відрізняють червоний колір від оранжевого. Так, люди не сприймають різні кольори внаслідок мовних обмежень. Коли порівнюється термінологія кольору в культурах народів світу, постійно спостерігаються певні закономірності. Усі мови мають позначення для білого та чорного кольорів. Тому за термінологією білий колір посідає перше місце, чорний – друге, третій колір – червоний, четвертий – жовтий або зелений, п'ятий – жовтий і зелений, шостий – синій, сьомий – коричневий. Нарешті, виключаючи будь-яку послідовність, йдуть сірий, помаранчевий, рожевий, фіолетовий кольори.

Відомо, що в межах різних культурних ареалів символічний аспект функціонування найменувань кольорів отримує специфічні національно-культурні конотації, пов'язані як із психологією сприйняття кольору тим чи тим етносом, так і з його історико-культурними традиціями. У різних мовах народів світу конотаційне значення залежить від структури самої мови та від рівня розвитку суспільства, тому що людина сприймає світ переважно через форми рідної мови, яка детермінує людські структури мислення й поведінки [1, с. 23]. Відповідно до національно-культурних конотацій, пов'язаних зі сприйманням, позначення кольорів веселки в різних мовах варіює. Наприклад, в українській, російській та білоруській мовах існує сім найменувань кольорів, в англійській і німецькій – шість, у мові племені шона з Зімбабве – чотири, а в мові ліберійського племені басса – два [6, с. 122].

Крім того, символізм у позначенні кольорів в окремих культурах іноді не лише не збігається, а навіть часто має зовсім інше, протилежне значення.

У європейській культурі, наприклад, одне зі значень чорного кольору пов'язується із жалобою, тоді як білий асоціюється із життям і чистотою, незап'ямованістю, чесністю, радістю, шлюбом тощо, наприклад:

Біле, пружке моє тіло дівоче – блискуче, мов перший сніг (Д. Загуд);

It is I whose duty it is to see that your name be made white again. (A. Trollope, *Orley Farm*, 1861), де слово «white» набуває значення «честь (імені)».

У східних культурах, на противагу європейським, кольором оплакування і жалоби визнано білий, а не чорний. Це пов'язано з тим, що за своєю природою він ніби поглинає, нейтралізує всі інші кольори й асоціюється з порожнечою, безтілесністю, крижаним мовчанням і навіть зі смертю [6]. У свою чергу, у Мексиці кольором жалоби є жовтий, про що засвідчує приклад:

La decoracion tambien consiste en flores amarillas. Son amarillas, porque los muertos reconocen el color amarillo mejor cuando vuelven a casa. Inter'єр також прикрашають жовтими квітами. Жовтими – через те, що душі померлих упізнають цей колір, коли повертаються додому («*El Dia de los Muertos en Mexico* у „*Allerheiligen*“ *en Alemania*»).

Цікаво, що у країнах Європи і в США чорний символізує витонченість, формальність, а також складність і надзвичайність ситуації. В Японії це колір веселощів, у Китаї – чесності. В американців з добром і стабільністю асоціюється блакитний колір, а в корейців – рожевий та інші пастельні кольори [3].

Зелений колір також сприймається різними народами по-різному. Так, наприклад, у німців він сигналізує про зв'язок із природою, здоров'я та свіжість. Як колір ісламу, він викликає в арабських країнах особливо позитивні емоції, оскільки пов'язаний із кольором прапора пророка. В есперантистів усього світу цей колір асоціюється з надією. Невипадково зірка зеленого кольору є символом мови есперанто, назва якої перекладається як «той, хто сподівається чи надіється»: *Vivu la verda stel!* (Хай живе зелена зірка!) [4, с. 36].

Синій колір у багатьох народів символізує небо і вічність, а також доброту, вірність та сталість. Крім того, синій колір близький до чорного й одержує подібні з ним символічні значення. Так, у слов'янських народів синій слугував кольором суму, горя, асоціювався з бісівським світом. Синій (блакитний) і білий, разом із червоним, у Європі та Америці пов'язаний у свідомості людей з урядом, країною, оскільки саме ці кольори ми бачимо на прапорах найпотужніших країн, таких як Великобританія, Франція, Росія, США:

The brave "boys in blue" fought manfully and through their efforts the Union has been preserved ('*Congressional Globe*') – *Сміливі хлопці у синіх мундирах мужньо боролися в федеральних військах, і завдяки їх зусиллям вдалося зберегти союз північних і південних штатів* [7]. У наведеному прикладі «boys in blue» – «хлопці у синіх мундирах», «хлопці у синьому» –

солдати армії Союзу часів Громадянської війни в Сполучених штатах, коли на Півдні країни синій колір оточували зовсім неприязні асоціації.

Ні англійська, ні німецька мови не мають відповідного позначення для синього кольору, наприклад, синій і голубий німецькою перекладаються як *blau*, а дієслово *blauen* має лише один відповідник українською – «синіти» (про небеса). В англійській спостерігаємо аналогічне явище – *blue* перекладається і як синій, і як голубий. Разом з тим, якщо необхідно точніше передати відтінок, вживаються словосполучення «*light blue*», «*dark blue*» і т. д. [2, с. 45].

Отже, як свідчить викладене, колористика є частиною мовної картини світу, що і є поясненням відсутності чіткої ідентичності кольорових позначень у різних народів. Семантика кольорів у різних культурних спільнотах часто не збігається, що призводить до можливих культурних конфліктів. Протиріччя в розумінні того або іншого кольору трапляються не лише в різних культурах, але і в межах однієї. Тому в перспективі варто дослідити символіку кольору на прикладі культури різних етнічних груп України.

Література

1. Голубовська І. О. Етноспецифічні константи мовної свідомості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.02.15. К., 2004. 38 с.
2. Кандинский В. В. О духовном искусстве. М.: Культура, 1976. 155 с.
3. Ключев М. П. Колористика, психология восприятия цвета, цвет и человек [Електронний ресурс]//Режим доступу до ресурсу: <http://www.rosdesign.com/design/kolorofdesign>.
4. Королевич А. И. Книга об эсперанто. К.: Наук. думка, 1989. 256 с.
5. Охрицкая Н. М. Лингвокультурологический аспект многозначности цветоименований: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: 10.02.19. Челябинск: Челябинский гос. университет, 2012. 22 с.
6. Рубанюк Э. В. Цвет как лингвистический знак//Культура народов Причерноморья. 2006. № 82. Т.2. С. 122–124.
7. Янишин П. В. Психология и психосемантика цвета [Електронний ресурс]//Режим доступу до ресурсу: <http://www.colormind.narod.ru/index.htm>.

ОБРАЗ ІВАНА МАЗЕПИ В РОМАНТИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Олена Суховірська

*Консультант – канд. філол. наук, доцент В. В. Краснікова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність дослідження. Гетьман Іван Мазепа належить до тих постатей в українській історії та культурі, що своєю діяльністю і вчинками найвиразніше виявляли найвищу мету українського народу – прагнення до волі й державності. Ще за життя він викликав підвищену увагу до себе з боку політиків, митців, увагу, що не зникла й після його смерті. Інтерес світової громадськості до неоднозначної постаті гетьмана не втратився і сьогодні. Образ гетьмана Мазепа розроблявся й у світовій літературі, яка трактувала його в романтичному аспекті.

Мета дослідження полягає у виявленні різних поглядів на постать Івана Мазепа у світовій мазепіані, у спробі комплексного підходу до відтворення образу Мазепа як образу-символу, образу борця за національну незалежність.

Життя та діяльність І. Мазепа досліджували та висвітлювали Д. Наливайко, Б. Антонич, Д. Донцов, М. Зеров, О. Ковалевська, В. Коломієць, Н. Новосад, В. Остапчук, Л. Ромащенко, О. Семенченко та ін. Однак, незважаючи на велику кількість розвідок, запропонована тема і зараз не втратила своєї актуальності.

Іван Степанович Мазепа – гетьман України, політичний діяч, дипломат, меценат, поет, покровитель архітектури, книговидавництва, освіти і богослов'я. Мазепа – особистість настільки неоднозначна і багатогранна, що для її зображення потрібні не тільки хрестоматійні чорна та біла фарби, а вся палітра. Людина відважна, честолюбна, цілеспрямована – він був уособленням епохи українського духовного відродження і розквіту козацтва. Поет і філософ, з прекрасною освітою, проникливий та іронічний, як ніхто довго був на чолі держави (22 роки), звичайно, викликав заздрощі і ненависть ворогів. Він пережив багато зрад і доносів, нікому не відкривав душу. Лише за малою кількістю творів, які збереглися, можна вгадати у ньому прихованого романтика, у серці якого кипіли приховані пристрасті та мрії [1].

Іван Мазепа – один із небагатьох діячів української історії – має безліч художніх утілень у літературних творах різних народів світу, бо його діяльність розгорталася в контексті важливих подій у житті європейських народів – українського, російського, польського, шведського, румунського та ін.

Д. Наливайко стверджує, що увагу людей приковує своєрідна доля Мазепа: «В біографії Мазепа є дві події, зовсім різномасштабні і

різнозначні, котрі виявилися притягальними для письменників і митців. Перша – зв'язок з однією заміжньою жінкою, побутова пригода молодості, яка обросла домислами і перетворилася на легенду про те, як Мазепа, прив'язаний до спини дикого коня, мчав степами України, та про його подальше звеличення. Поява цієї легенди стала можливою тому, що відбулася друга подія, масштабна і резонансна акція – спроба звільнити Україну від московського панування за допомогою шведів і трагічна її розв'язка» [2].

Гюберт Бабінські, дослідник мазепіани, так окреслив важливість постаті українського гетьмана для романтичної течії: «Він є головним персонажем в епічних та наративних поемах, у віршах, баладах, кінних драмах, трагедіях і навіть у ляльковому театрі романтичної доби» [2].

Байрона надихнули до його чудової поеми лише кілька рядків, прочитаних ним у Вольтеровій «Історії Карла XII». А поема Байрона надихнула інших митців Європи. Завдяки лордові Байрону Мазепа стає однією з найвеличніших фігур в європейському романтизмі. Його малювали романтичні художники Т. Жеріко, Е. Делакруа, Л. Буланже, О. Верне, він надихав великого угорського композитора Ф. Ліста, а також багатьох письменників [3]. Мазепа став культовою особою у західній романтичній традиції – і літературній, і музичній, і малярській. Можна згадати твори таких митців, як Дж. Байрон («Мазепа»), В. Гюго («Мазепа»), К. Штарк («Битва під Полтавою»), Б. Залеський («Думка Мазепи»), К. Рилєєв («Войнаровський»), О. Пушкін («Полтава»), Дж. Говард («Мазепа, або Дикий кінь Татарії») та багато інших.

Автори наділяли його образ різними, досить часто навіть суперечливими, рисами характеру. Так, у Дж. Байрона він постає бунтарем, «шляхетним злочинцем», сильним, з почуттям власної гідності, відважним, рішучим, надійним, незалежним і волелюбним. У творах К. Рилєєва він бореться з деспотією, патріот. О. Пушкін змальовує його як зрадливого і корисливого політика, але одночасно і як патріота своєї Батьківщини. Він може бути пристрасним коханцем, звичайною людиною з властивими їй почуттями.

Таким чином, гетьман І.С. Мазепа – одна з найзагадковіших постатей в українській історії. Надзвичайна зацікавленість ним з боку письменників пояснюється неординарністю, складністю і величчю його як особистості. У світовій літературі інтерес до постаті Мазепи не втрачено і через три століття. Його, сповнена гострих колізій, доля надихнула багатьох митців на низку захоплюючих творів, які дали початок новим, позитивним поглядам на роль гетьмана Мазепи в українській історії та літературі. Український гетьман виступає в цих творах втіленням свободи, символом безстрашності й мужності у боротьбі за визволення своєї країни.

Література

1. Антонич Б. Будова «Мазепи» Словацького//Словацький Юліуш. Зібрання творів: у 2 томах. Львів: Світ, 2012. Т. 2. 592 с.
2. Небелюк М. Мазепа в оцінці Вольтера//Український історик. 1987. № 1–4. С. 72–82.
3. Донцов Д. Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі//Слово і час. 1994. № 4–5. С. 79–85.

СКАНДИНАВСЬКА ШКОЛА ДИЗАЙНУ: ОСНОВНІ ПЕРСОНАЛІ ТА ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ

Аліна Тарубарова

*Науковий керівник – канд. іст. наук, доцент І. В. Петрова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Зміни, що відбувалися у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. у західноєвропейському просторі, потребують детальних системних досліджень, зокрема це стосується і такого феномену, як дизайн. Оскільки саме в цей період відбувається становлення та інституалізація регіональних модерністських і постмодерністських шкіл дизайну: Ульмської (М. Білл), скандинавської (А. Аалто, А. Якобсен, Т. Вірккала Ю. Тапіоваара), італійської (П. Форназетті, К. Моліно, Дж. Понті, М. Ніццолі, М. Занузо, О. Борсані “Мемфіс”, студія Alchemia). Скандинавський дизайн географічно охоплює сучасні райони Данії, Фінляндії, Ісландії, Норвегії та Швеції. Саме з різноманіття цих культур, мов, традицій і поглядів народилася філософія дизайну, яка відіграла важливу роль у всьому світі. Дослідити специфіку скандинавського дизайну можна на прикладі двох видатних фінських дизайнерів: А. Аальто та Т. Вірккала.

Метою нашої роботи є дослідження основних етапів становлення скандинавської школи дизайну та мистецтвознавчий аналіз її доробку.

Проблема розвою центрів скандинавського дизайну привертала увагу дослідників М. Тимофєєвої, О. Васильєвої, С. Михайлова, С. Норман, Л. Грошкова.

Лідером скандинавського дизайну та архітектури тривалий час залишався А. Аальто. Аальтівський метод проектування будівель заснований на уважному вивченні його внутрішніх функцій та вираженні їх у просторі, коли окремі частини побудови, поступово поєднуючись, перетворюються на ціле, яке найчастіше має складну та багатозначну структуру. Створення архітектурного порядку методом «зсередини – назовні», безумовно, сприяє кращому пристосуванню всієї структури до зростання, збільшення, змін функцій. Тому споруди Аальто невіддільні від

навколишнього середовища, чи то міського, чи то природного ландшафту, складовою частиною якого вони є. Найбільш значні роботи, виконані Аальто до Другої світової війни, включають будівлю редакції газети «Турун Саномат» у Турку (1929 р.), Туберкульозний санаторій у Пайміо (1933 р.) – одне з найвидатніших творів функціоналізму, що висунув молодого архітектора в перші ряди європейського архітектурного авангарду; бібліотека у Выборзі (1935 р.), яка показала такі типово аальтівські риси, як персональна концепція простору і характерні прийоми освітлення через круглі ліхтарі верхнього світла. Два павільйони на всесвітніх виставках – один у Парижі (1937 р.), інший у Нью-Йорку (1939 р.) – зразки новаторського підходу до використання дерева та проектування інтер'єру. Цей період закінчується спорудою целюлозної фабрики Суніла і вілли Майреа в Нормаркку (1939 р.) – однієї з найдосконаліших будівель фінського зодчого. Перша значна післявоєнної роботи Аальто у Фінляндії – громадський центр поселення в Сяюнятсало (1952 р.). Ця споруда зі звичайної цегли і дерева прославилася Аальто, ставши початком дуже плідного періоду в його творчості. Потім іде ціла серія робіт т. зв. «червоного» періоду: Управління пенсійного забезпечення (1956 р.), Будинок культури в Гельсінкі (1958), університет у Ювяскюля та ін. Ці будинки вирізняються майстерністю композиції і використанням основних матеріалів – цегли, дерева, міді [1, с. 1–2].

Внесок А. Аальто в розвиток меблевого дизайну пов'язаний, у першу чергу, з дослідженням можливостей формоутворення різних типів меблів з пресованої фанери. У цьому плані архітектор багато в чому відштовхувався від досвіду гнутих меблів Тонета (склеював кілька смуг фанери, вигинав їх у потрібну форму; у результаті отримувана конструкція мала надзвичайну пружність). Величезну популярність отримали меблі табурета, спроектовані в 1933 р. для інтер'єрів міської бібліотеки у Выборзі. Табурет складався з круглого сидіння і трьох L-подібних ніжок, виконаних з пресованої фанери. Сидіння накладалося на верхні краї ніжок, які були загнуті під прямим кутом. Перевагами такого табурета була зрозуміла логічна конструкція, мінімальна кількість деталей, проста технологія виготовлення і дешевизна. У ті ж роки для інтер'єрів санаторію у Пайміо Аальто спроектував крісло з каркасом з гнутої фанери, яке за своєю пластичною експресією значно перевершувало форми металевокаркасних меблів авангарду європейського дизайну того часу. Новим словом у меблевому дизайні стало також самозбалансоване крісло, каркас якого був виконаний не з металу, а з клеєної гнутої фанери, яка надавала сидінню і спинці особливої пружності. А. Аальто є також автором серії скляних виробів «Savooy» (1936 р., вази для великих тюльпанів, підсвічники для свічки, яка гріє), комплекту «Aalto-Kukka» (1938 р., декоративна композиція з чотирьох предметів, три вази та блюдо). Для реалізації своїх різноманітних проектних ідей ним була заснована фірма «Артек», що розробляє і виробляє меблі, світильники, декоративні вироби зі скла та текстилю [4, с. 233–243].

До скандинавської школи дизайну також належав відомий архітектор та художник Т. Вірккала. Тривалий час Т. Вірккала співпрацював з фірмою «Rosenthal Studio-Line», для цієї установи він створює такі роботи з порцеляни, як сервіз «Poligon», сервіз «Century», парні вази з білої та чорної порцеляни «Polo», ваза «Papeberg». На початку 60–х–70–рр. ХХ ст. працює на відомого виробника «Venini», для них він створює декоративні та подарункові вироби, а саме циліндричні бутили «Bolle» (1967 р.), серію ваз «Filigrane Tapio», бокали «Bicciegi di Tapio», серію предметів для різноманітних напоїв «Gaissa» («Сніжна сопка», 1973 р.). Також у цей період він створює роботи: «Tapio» (1954 р.), «Jääkimpale» (1954 р., «Брила льоду»), «Padarin-Jää» (1960 р., «Лід озера Паадар»). Це масивні декоративні предмети неправильної форми з трьох- чи чотирьохгранною основою (маса скла, яка бралася одразу з печі, з обох боків затиснута гладенькими плоскостями та відшліфована) [2, с. 89–94]. Однією з найбільш відомих робіт з використанням фактури замерзлої води є серія предметів для накрытого стола та бара. «Ultima Thule» («Даль поза межнями»), створена в 1968 р. Образне вирішення цієї розробки побудовано на враженні, яке народжується під час спостереження за теплою краплею, що падає на скло в морозну погоду. Робота з фактурами, що створюють асоціативне враження, характерні для різних років творчої діяльності (наприклад, серія склянок «Asiak» (1968 р.), «Pinus» (1972 р.), «Sointu» (1978 р.).

Таким чином, скандинавська школа дизайну має свою історію формування, свої особливості стилю, які суттєво відрізняються від інших дизайнерських шкіл. Основні ознаки скандинавського стилю – натуральність, простота і природність – актуальні та затребувані для сучасної людини. Скандинавський стиль увібрав у себе такі риси, як стриманість і деяка суворість, холодність і мовчазність, а також любов і повагу до природи.

Література

1. Архитектура и гуманизм: Сборник статей. Составление, вступительная статья, комментарии и библиография А. И. Гозака. М.: Изд-во «Прогресс». 1978. 221 с.
2. Грошкова Л. Финская школа стеклоделия 1930-1970 годы: Алвар Аалто, Тапио Вирккала, Тимо Сарпанева. дис. ... канд. искусств: спец. 17.00.04. М., 2006. 165 с.
3. Тимофеева М. Дизайн в Швеции. История концепций и эволюция форм. М.: РГГУ, 2006. 306 с.
4. Соловьев Н. К. История современного инетьера. М.: Изд. «СВАРОГ и К», 2004. 399 с.

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ПРЕКРАСНОЇ ДАМИ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Дінара Тімуршина

*Науковий керівник – ст. викладач Г. І. Лазаренко,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Епоха Середньовіччя була різноманітною та неоднозначною. Саме в цей період історії людства формується особливе уявлення про жінку та її природу. Цей час відзначається двома полярними поглядами на становище жінки: вона постає або втіленням гріховності та пороку, або в образі святої небесної краси, де Культ Прекрасної Дами є її земним втіленням. Тобто, з одного боку, поширюється концепція жіночої недосконалості, з іншого, зароджується абсолютно нове ставлення до жінки.

Останнім часом зростає інтерес до середньовічної культури, світогляду, лицарських ритуалів та культу Прекрасної Дами. У сучасній культурології існує велика кількість праць, присвячених дослідженню середньовічної культурної та історичної реальності, визначенню самостійності середньовічної культури та її історико-культурної цінності. Це роботи таких учених: Т. Б. Рябова, Е. Віолле-ле-Дюк, А. Я. Гуревич, Ж. Дюбі, Р. Фоссьє. Проте на сьогодні залишається важливим та **актуальним** дослідження гендерних відносин в епоху Середньовіччя, а саме: визначення місця та ролі жінки в середньовічній культурі.

Мета дослідження – проаналізувати особливості культу Прекрасної Дами в середньовічну епоху та втілення її образу в літературі та мистецтві того періоду.

Платонічне лицарське кохання народжується на тлі християнського аскетизму та стрімкого розвитку культу Діви Марії, адже лицарська культура, світська за своєю природою, заміщує образ діви Марії образом Прекрасної Дами. Цьому сприяють зміцнення феодальних відносин, а також вплив на західноєвропейську культуру ісламського суфізму, що затверджував емоційно-містичний шлях наближення до Божественного Абсолюту.

В епоху Середньовіччя зароджується нова форма стосунків між чоловіком та жінкою у феодальному суспільстві, яка здобуває назву «куртуазне кохання». Зокрема, Т. Б. Рябова так визначає витоки куртуазного кохання: «Цей широко відомий атрибут лицарства мав два суперечливих джерела: християнську доктрину звеличеної і духовної любові, що заперечує сексуальність й ідеалу еротичної любові, що йде від античності» [6, с. 19]. Куртуазне кохання стає складовою лицарської поведінки та передбачає любовну залежність лицаря від коханої, подібну до васальної залежності. Зазвичай лицар має завоювати прихильність дами військовою доблестю та вишуканістю присяги. Тобто середньовічна

світська етика створює образ Прекрасної Дами, гідної поклоніння. Заради неї вчиняються нечувані подвиги, вона стає осередком усіх мрій і сподівань.

Головне джерело наших знань про куртуазне кохання – пісні, твори трубадурів, труверів, вагантів та лицарські романи. Крім того, що лицар обирав собі Даму і бився на її честь на турнірах, він присвячував їй свої вірші та пісні. Вихідним принципом цієї колізії було поклоніння неодруженого лицаря знатній жінці, що включає цілий спектр дій – від читання віршів відомих трубадурів або труверів до вчинення на її честь подвигів.

Образ Дами в тогочасній поезії стереотипний, її краса оспівується в одних і тих же стандартних виразах і літературних штампах. Героїня лірики трубадурів позбавлена конкретних ознак, це – абстракція, ідеальний образ, що сприймається, однак, переважно «тілесними очима». У неї немає імені, зазвичай поет дає їй любовне прізвисько, її внутрішні якості теж не індивідуалізовані. Прекрасна Дама володіє тактом, люб'язністю, світською ввічливістю, умінням зі смаком одягатися, кокетством, шляхетністю, розумом, здатністю вести світську бесіду, тобто набором тих ознак, які в сукупності називаються куртуазністю. Виробивши ідеальний тип любові, перетворивши її на ритуал, трубадури створили особливий світ, що існує тільки для однієї соціальної групи феодальної ієрархії і відгороджений від престолу.

Літературу лицарських часів презентують безліч авторів. С. Д. Артамонов серед провансальських трубадурів виділяє Бертрана де Вентадорна і Пейре Відаля, які оспівували весну і любов як найбільше благо в житті, дароване людям [1, с. 147]. Окрім цього, відомі імена ще 600 трубадурів. Серед них були представники різних соціальних шарів – як особи найвищої знаті, так і незнатні лицарі, ремісники і ченці. Вірші склалися з урахуванням того, що їх обов'язково повинна була супроводжувати музика. Основні жанри поезії трубадурів, темою яких є любов до Прекрасної Дами, це кансона – ліричний вірш про лицарську любов і альба – скарга закоханих на неминучість розлуки з настанням ранку.

На зміну трубадурам прийшли трувери у Франції та мінезінгери («співачи любові») у Німеччині. Поетів стали цікавити не ліричні вірші, а віршовані поеми – лицарські романи. У XIII-XIV століттях лицарські романи майже заповнили Західну Європу. Сюжети про Трістана та Ізольду, короля Артура й подвиги лицарів Круглого столу були оброблені багатьма авторами лицарських романів XII-XIV ст. Найпершим з авторів, хто написав відомі твори в цьому жанрі, став француз Кретьєн де Труа. У його романах лицарі здійснюють героїчні подвиги не тільки в ім'я особистої слави зразкового лицаря та для захисту слабких і несправедливо скривджених, але й на прохання і для захисту честі Прекрасної Дами.

Побачити, якою уявляли собі Прекрасну Даму художники Середньовіччя, значно складніше, оскільки як такого портретного живопису

в цю епоху ще не існувало. Зображення жінок часто були схематичними і відмінність їх від чоловіків була достатньо умовною – інші деталі костюма та зачіски. Причина цього в тому, що зображуючи людину, середньовічні художники не мали на меті відтворити подібність зображеного образу до оригіналу. Адже людина для них була в першу чергу створена «за образом і подобою Божою», тому головним завданням було зобразити те загальне, що є типовим для всіх людей, а індивідуальність кожної людини залишалася другорядною. Саме в такому образі постають перед нами Прекрасні Дами в середньовічних книжкових мініатюрах.

У скульптурі Середньовіччя жіноча тема трапляється ще рідше, ніж у живописі. Це пояснюється тим, що Церква допускала зображення індивідуальної людини тільки в двох випадках: як приєднання до святих за певну богоугодну справу (ритуальні зображення) і на надгробному пам'ятнику (меморіальні зображення). В обох випадках це могли бути тільки королівські особи або дами вищої знаті.

Важливо, що в скульптурі, як і в живописі романського стилю, фігури або непропорційно витягнуті, або у них збільшені голова, долоні чи ступні ніг. Створюється враження, що художникам була важлива не правильність передачі зовнішнього вигляду людини, а виразність, експресія поз і жестів. Скульптурні зображення жінки найчастіше представлені статуями Діви Марії. Також сцени з життя Діви Марії можна побачити на чудових кольорових вітражних композиціях, які є в багатьох соборах Франції. Найвідоміше її зображення романського періоду в Шартрському соборі.

Пізніше лицарська любов з її культом Прекрасної Дами все ж таки породила чудові образи в образотворчому мистецтві. Так, з'явилися розкішні елегантні дами-аристократки у творчості Кранаха Лукаса, Рогіра ван дер Вейдена, Яна ван Ейка та інших. На відміну від еллінських ідеальних богинь, середньовічні аристократки більш неприступні й недосяжні, їхня краса витончена й рафінована.

Отже, стрімкий розвиток культу Прекрасної Дами затвердив визначне місце середньовічної жінки в культурі, дав міцний поштовх для розвитку мистецтва і літератури того часу, а також став якісною зміною в еволюції європейського суспільства.

Література

1. Артамонов С. Д. Сорок веков мировой литературы. М.: Просвещение, 1997. 147 с.
2. Виолле-ле-Дюк Эжен Эмануэль. Жизнь и развлечения в средние века. СПб: Евразия, 1997. 47 с.
3. Горбачева Л. М. Костюм средневекового Запада: От натальной рубахи до королевской мантии. М.: ГИТИС, 2000. 70 с.
4. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 14 с.

5. Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. Одиссей. Человек в истории. Москва, 1990. 65 с.

6. Рябова Т. Б. Женщина в истории западноевропейского Средневековья. Иваново: Юнона, 1999. 19 с.

7. Фоссье Робер. Люди Средневековья. СПб: Евразия, 2010. 123 с.

РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНА СЕМАНТИКА УКРАЇНСЬКОГО ВЕСІЛЬНОГО РУШНИКА: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ

Уляна Устенко

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент Н. П. Шаповалова
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

У процесі історичного розвитку кожен етнос формує свою систему культурних цінностей, творить неповторну культуру, яка вирізняє його з-поміж інших людських спільнот і зумовлює строкатість етнокультурної палітри людства. Дослідження особливостей розвитку етнічних культур у сучасному культурному просторі, вивчення культурних текстів різних етнічних спільнот, розкриття етнокультурної специфіки етносів з метою її збереження в умовах глобалізації є актуальними завданнями етнокультурології. Особливо важливими в контексті сучасних етнокультурологічних досліджень є проблеми функціонування традиційних елементів етнокультури в сучасних неаутентичних умовах, відстеження процесів взаємодії, взаємовпливів регіонально-етнічних культур і сучасної універсальної масової культури, а також створення наукового підґрунтя для розроблення і впровадження етнокультурних проектів, спрямованих на підтримання й розвиток етнічних культур, збереження етнокультурної самобутності народів планети.

У матеріальній і духовній культурі українців здавна важливе місце посідав вишитий рушник. Особливу роль він відігравав у весільному обряді, в контексті якого виступав поліфункціональним сакральним предметом.

Метою нашої роботи є аналіз українського весільного рушника як етнокультурного феномена. Основними дослідницькими завданнями є: 1) відстежити специфіку функціонування весільного рушника в традиційній культурі українців; 2) проаналізувати ритуально-міфологічну семантику рушника та його основних орнаментальних мотивів, зокрема – мотив дерева; 3) визначити проблеми й перспективи функціонування українського весільного рушника в сучасному культурному просторі.

Здійснюючи аналіз орнаментики весільного рушника, ми послуговуємось працями М. Селівачова, С. Китової; ритуально-міфологічну семантику, архаїчні витоки етнокультурного явища розглядаємо в контексті

теорій К. Юнга, Дж. Фрезера, Є. М. Мелетинського; з питань обрядовості звертаємося до робіт В. Борисенко, Ф. Вовка, Г. С. Маслової, С. Павлюка.

Основним орнаментальним елементом українського обрядового рушника (зокрема – весільного), його центральним композиційним елементом є мотив дерева. Цей мотив є одним із варіантів реалізації міфологеми дерева й своєрідним втіленням міфологічного образу Світового Дерева в картині світу українців.

Світове Дерево – багаторівнева модель Всесвіту, створена людською свідомістю у міфологічну добу, вона поєднує в собі найдавніші праобрази (архетипи), пов'язані з часо-просторовою організацією світу, а також більш пізні нашарування, які формувалися впродовж віків. Найбільш вагомими семантичними елементами у складі міфологеми дерева є такі: «впорядкований цілісний простір = Всесвіт», «сакральний центр», «опора», «провідник між світами», «життєва енергія» і похідні від останньої: «народження», «плідність, родючість», «здоров'я», «багатство». Семантичний елемент «плідність, родючість» у традиційній українській культурі є одним із домінуювальних, у зв'язку з чим знаходить відображення у календарних та родинних обрядах українців.

Основними варіантами реалізації мотиву дерева в орнаментах обрядових рушників, як зазначають М. Селівачов [3] і С. Китова [2], є такі: а) «хрест» як його найпростіше графічне зображення, яке може прикрашатися гілками; часто гілки й коріння зображуються симетрично за відношенням до горизонталі; б) «вазони» (ваза, з якої росте дерево); в) «гілка», що може виступати в обрядових вишивках самостійним, центральним або допоміжним, другорядним елементом; г) «виноград» – один із основних, найпоширеніших на міжкультурному рівні інваріантів зображення Світового Дерева.

На весільному українському рушнику традиційно вишиваються два Древа роду на обох кінцях полотна (відображення культу предків). На них умовно, гілками, зверненими догори, позначаються живі батьки, діди, прадіди молодих, а гілками, спрямованими донизу, – ті, які відійшли в інший світ. Квітами позначаються майбутні покоління.

У контексті весільного обряду вишиваний рушник виступає втіленням ідеї родючості, сили роду, символічно єднає молоду пару з прашурами і майбутніми поколіннями.

Ще до початку ХХ століття рушник у весільному обряді відігравав декілька важливих функцій, які можна пояснити крізь призму міфологічних уявлень попередніх поколінь [1, с. 1183]. Так, на передвесільному етапі, коли молода, готуючись до заміжжя, вишивала рушник (наодинці, з «позитивними» думками про майбутнє подружнє життя), її діяльність сприймалася як магічна (функція ритуального «програмування» майбутнього сімейного життя як у матеріальному сенсі, так і в духовному: вишиваючи рушник, вона «вишивала» майбутнє родини). Процес вишивання весільних рушників у традиційній українській культурі був

також своєрідним засобом психологічної підготовки молоді до створення сім'ї, сприяв усвідомленню нею свого статусу в родині як жінки, матері, від якої залежить майбутнє роду. Символічне зображення роду у вигляді дерева, ймовірно, спонукало замислитись про майбутні покоління, про пращурів, їх досвід, мудрість і підтримку, на які молоді можуть покластися, вступивши в нове для них життя; сприяло усвідомленню міжпоколінних зв'язків, зміцненню етнічної ідентичності. Важливою складовою українського весільного обряду, що збереглася донині, є ставання на рушник, під час якого молодята ритуально «наповнюються» родючістю, силою роду для щасливого подружнього життя.

У 30-х роках ХХ ст. зі зміною ідеології та ставленням до етнокультурної спадщини як до чогось другорядного й неважливого, спадкоємність традицій перервалася, що призвело до трансформації весільного обряду, десакралізації обрядових предметів. Наразі весільний рушник виконує, переважно, функцію прикраси, яку можна купити. У сучасних вишиваних весільних рушниках тепер переважає нова символіка – обручки й голуби, хоча рослинні орнаментальні елементи «гілки», «листя», «виноград» все одно присутні.

Той факт, що рушник до цього часу активно функціонує в українському весільному обряді, незважаючи на трансформаційні процеси, свідчить про те, що важлива культурна інформація, носієм якої весільний рушник був раніше, на сьогодні ще остаточно не забулася й сприймається сучасними поколіннями українців якщо не завжди усвідомлено, то, принаймні, на підсвідомому рівні, а сам рушник для багатьох представників українського етносу й зараз асоціюється з сімейними цінностями.

Отже, український весільний рушник як важливий елемент традиційної української культури на сучасному етапі може сприяти відновленню й збереженню цінностей культури за умови адекватної інтерпретації, належного транслювання й використання репрезентованої ним культурної інформації. Ціннісне ставлення до родини, сакралізація роду, повага до предків, відповідальність перед нащадками є визначальними рисами культури українського етносу, що, сформувавшись історично, в сучасних умовах можуть стати основою збереження культурної ідентичності й консолідації нації.

На сьогодні українське суспільство потребує розроблення й реалізації етнокультурних проектів, спрямованих на дослідження й збереження феноменів етнічних культур, виявлення й відповідного використання їх культуротворчого потенціалу. У контексті етнокультурного проектування вишивання весільного рушника може виконувати функцію залучення сучасної молоді до традиційної культури, спонукати до її пізнання, виховувати повагу до надбань українського етносу, що допоможе зберегти етнічну ідентичність і консолідувати українську націю.

Література

1. Скрипник Г. А. Історія української культури. Українська культура другої половини ХІХ століття 4 том 2 книга. К.: Наук. думка, 2005. 1795 с.
2. Китова С. Полотняний літопис України (семантика орнаменту українського рушника). Черкаси: Брама, 2003. 224 с.
3. М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). К.: Ант, 2005. 408 с.
4. Маслова Г. С. Народная одежда в восточнославянских обычаях и обрядах ХІХ – начала ХХ в. М.: Наука, 1984. 168 с.

КНИГОДРУКУВАННЯ НА ПОДІЛЛІ ПЕРІОДУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ 30-Х РОКІВ ХХ СТ.

Аліна Хамула

*Консультант – канд. філол. наук, доцент О.В. Антонюк,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність досліджуваної теми. Змістовне вивчення історії нашого друкарського мистецтва має для українців важливе значення, оскільки саме воно найкраще акцентує увагу на нашій давній культурі, саме воно демонструє наш ступінь культурного розвитку в давнину. Тодішній стан друкарської справи давав у вказаний період можливість не тільки бути лідером у слов'янському просторі, але й технічно відповідати культурним народам Європи.

Окремі аспекти книгодрукування на теренах Поділля від другої половини ХІХ до початку ХХ ст. було частково досліджено у працях Й. Ролле та Ю. Сіцінського. Період 1917-1923 років відображено в монографічному дослідженні Т. Ківшар про український книжковий рух, дисертаційній роботі Н. Марченко та інших студіях.

Мета – дослідження зародження та розвитку книгодрукування у Подільському краї другої половини ХІХ – початку 30-х років ХХ ст.

Відомо, що ініціативу щодо випуску книг проявляли власники друкарень, видаючи переважно книги релігійної тематики, що були надруковані не в межах регіону. Світське ж книговидання знайшло свій розвиток у контексті польської культури. Книги друкувалися 10 мовами, але української серед них не було, тобто друкарі намагалися задовольняти духовні потреби основних національних груп краю, крім автохтонної. Підпорядкування Поділля Російській імперії, обмеження на законодавчому рівні й збільшення державного контролю російської влади над книгодрукуванням регіону стали причиною його кризового стану у 30-40-х роках ХІХ ст.

У другій половині ХІХ ст. сталися значні зміни, результатом яких стало створення та тиражування літератури різної тематики. Матеріальна

книговидавнича база зміцнилась: вводилось машинне виробництво, кількість самих друкарень збільшилась, а їх потужність зроста. Цікаво, що в Подільському регіоні з 50-х років спостерігалось запровадження та розвиток періодичного книговидання світського спрямування, а автори були подолянами. Це частково пов'язано з тим, що реформи 60-70-х років остаточно затвердили капіталістичні відносини в Російській імперії й викликали необхідність розповсюдження інформації, зокрема, регіональної. У період до початку Першої світової війни спостерігалось збільшення випуску книг, причиною цього були зміни у культурному, економічному та освітньому житті регіону. Книги друкувались у 31 з 47 населених пунктів Поділля, де були друкарні. Основним книговидавничим центром був Кам'янець-Подільський, але помітним було також збільшення видавничої продукції у Вінниці, причиною чого було зростання ролі Вінниці в економічному та культурному житті регіону. Поетапно відбувалось зміцнення поліграфічної бази друку в повітових центрах, що сприяло активізації книговидавничої діяльності [1, с. 71].

Слід підкреслити, що характерною особливістю другої половини XIX ст. була сувора цензура мови, якою видавались книги: була введена заборона друкувати польською та українською мовами, проте у наукових виданнях Росії на краєзнавчу тему зберігалось українське слово [3, с. 192].

Лише на початку XX ст. на Поділлі книги стали видавати українською мовою, відродилося книговидавництво польською та єврейською. Тогочасна влада створила законодавчу базу, а також фінансово підтримувала українські видавництва для утвердження бази друкарства та покупки паперу. Таким чином, на Поділлі цільові кредити були надані видавництвам «Дністер», «Зірка», «Правобережна філія Українського видавництва в Катеринославі», видавничому відділу Подільської губернської народної управи. Підтримка української мови з боку держави, прагнення до задоволення постійно зростаючого попиту корінного населення на інформацію українською мовою стали причиною домінування видання книг українською.

Особливу увагу зосередили на книговидавництві більшовики, розуміючи, що це ефективний спосіб агітації та пропаганди. Наприкінці 1920 років втрата економічної стабільності стала причиною кризового стану в поліграфічному виробництві. Одночасно проходило зародження системного книгодрукування радянської влади [2, с. 102].

Загалом, розвиток книгодрукування Поділля можна описати як поступальний, спадні тенденції спостерігались здебільшого в зародженні регулярного світського, а також україномовного книговидання. Зміни в політичному, соціальному, економічному та духовному житті регіону здійснювали значний вплив на зміну книгодрукування. Можна зробити висновок, що відміна непу, початок політичних репресій, зниження активності громадських організацій, централізований характер книгодрукування в УРСР стали причиною скорочення книговидавничої справи в регіоні на початку 30-х років.

Література

1. Кароєва Т. Р. Книговидавнича справа Поділля: тенденції розвитку (друга половина ХІХ – почат. 30-х років ХХ ст.): автореферат; Київський нац. ун-тет культури і мистецтва. К.: [б. в.], 2004. 20 с.
2. Кароєва Т. Р. Друкарство в Миньківцях Подільської губернії наприкінці ХVІІІ – першої третини ХІХ ст. До 140-річчя від дня народження Степана Сірополка. Хмельницький: Галерея; К.: Артанія Нова, 2013. 157 с.
3. Соломонова Т. Р. Книговидання у Вінниці на початку ХХ ст.//Подільська старовина. Вінниця, 2003. [Вип. 3]. С. 189–194.

МІЖКУЛЬТУРНЕ СПІЛКУВАННЯ У ПРИЗМІ МІЖНАРОДНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ФЕСТИВАЛІВ

Людмила Христюха

*Науковий керівник – канд. філол. наук, доцент В. В. Краснікова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Найпопулярнішою формою масового свята , що має значний культуротворчий потенціал і відкриває перспективні можливості для ефективної міжкультурної комунікації людей , є фестиваль. Над проблемою фестивалів працювала О. Меньшикова, на думку якої, ретроспектива фестивалю дозволяє виокремити такі її характеристики: універсальні (охоплюють декілька видів мистецтва), спеціалізовані (з одного виду мистецтва – театральні, кінофестивалі тощо), монографічні (присвячені одному автору, драматургу, режисерові), тематичні (присвячені конкретному жанру, епосу чи стилістичному напрямку), вузькоспеціалізовані (фестиваль народної, дитячої, молодіжної пісні) [4, с. 7–8]. Думку науковця щодо такої класифікації фестивалів поділяє дослідник Н . Бішарат [1], натомість Н. Боголюбова типологізує фестивалі за такими ознаками, як місце проведення (регіональні, національні, міжнародні), тривалість проведення (короткий час проведення , середній та тривалі), частота проведення.

Н. Боголюбова, досліджуючи фестиваль як форму міжкультурної комунікації, акцентує увагу на тому, що важливою частиною будь -якого фестивалю є художня концепція , наявність якої відрізняє один проект від іншого в багатообразному фестивальному просторі , формує певне коло глядачів, які визначають його статус та реалізується у видовій , жанровій та тематичній спрямованості кожного фестивалю [2]. На сьогодні в межах святкової культури проводиться безліч різноманітних фестивалей , які не лише сприяють розвитку та збереженню національної культури , але й постають могутнім засобом взаємовпливу культур різних народів, цим зумовлена **актуальність**.

Мета дослідження – визначити проблеми динаміки, трансформації та трансляції фестивалю в сучасному культурному просторі.

Термін «фестиваль» походить від французького слова «festival», якому передуює латинська назва «festivus» та перекладається дослівно як «веселий, святковий» [1]. Енциклопедичні джерела визначають фестиваль як масове свято, яке охоплює показ досягнень у галузі музики, театру, кіно, естради; громадську зустріч, що супроводжується переглядом досягнень будь-яких видів мистецтва; музичну урочистість, гулянку або вечірку [3]. На нашу думку, фестивалем є масове святкування, на якому демонструють і оглядають найкращі досягнення певного виду мистецтва або культури.

Універсальність фестивалю як форми святкової культури визначається його різножанровістю та поліфункціональністю. Залежно від теми та сценарію свята через форму фестивалю можна реалізувати різні види святковості – від камерного типу свята до вуличного. Водночас різноманітність фестивальних форматів суттєво ускладнює їх типологізацію.

Як доводить практика, за тривалу історію свого існування, фестивалі неодноразово змінювали свій формат та характер святкувань. Однак перелік найпрестижніших та найвідоміших світових фестивалів вражає своєю різноманітністю. Прикладом можуть слугувати: Единбурзький міжнародний фестиваль мистецтв, Авіньйонський театральний фестиваль, Зальцбурзький фестиваль музики, Венеціанський, Канський, Берлінський міжнародні кінофестивалі, півний фестиваль Октобер фест у Німеччині, фестиваль томатів «Ла Томатіна» в Іспанії, фестиваль небесних ліхтариків у Тайвані, фестиваль повітряних куль у Альбукерці, фестиваль вікінгів Ап Хеллі Аа в Шотландії, сніговий фестиваль в Саппоро, фестиваль квітів у Таїланді, фестиваль кіно та музики Бумтауні в Техасі, фестиваль сонця Інті Раймі в Перу, фестиваль фарб Холі та фестиваль слонів у Індії, фестиваль мертвих у Мексиці тощо.

Стрімкі глобалізаційні процеси визначають нові формати фестивалів, які забезпечують потреби глядацької аудиторії у видовищах та оригінальних розвагах. Отже, аналіз діяльності сучасних фестивалів дає нам підстави вважати, що будь-який фестиваль, незалежно від його географічного розташування, кількісного складу учасників, змістового наповнення, відображає своєрідність національної культури, характерні традиції святкування конкретного народу. Будучи формою масового свята, фестиваль задовольняє не лише потреби людей у цікавих розвагах і відпочинку, у самовираженні особистості, але й зміцнює художню творчість, комунікативні зв'язки між різними культурами світу. Тому в перспективі необхідно детально дослідити різні види фестивалів.

Література

1. Бішарат Н. Ф. Народні свята і фестивалі в культурі Йорданії: Історія і сучасність [Електронний ресурс]. Режим доступу:

<http://www.dissercat.com/content/narodnye-prazdniki-i-festivali-v-kulture-iordanii-istoriya-i-sovremennost#ixzz41UllQyMK>.

2. Боголюбова Н. М. Міжкультурна комунікація і міжнародний культурний обмін [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://readli.net/chitat-online/?b=322825&pg=1>.

3. Даль В. И. Толковый словарь живаго великорускаго языка. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. Т. 4. 576 с.

4. Меньшиков О. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса. М., 2004. 20 с.

КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ» В КОНТЕКСТІ МУЗЕЙНОЇ ПРАКТИКИ

Н. П. Шаповалова

Канд. філол. наук, доцент

Донецький національний університет імені Василя Стуса

Фахова підготовка студентів спеціальності «Культурологія» передбачає формування комплексу стійких комунікативних навичок, необхідних для ефективної діяльності в соціокультурній сфері. До переліку загальних програмних компетентностей бакалавра й магістра культурології входять: здатність спілкуватися державною та іноземною мовами у професійній діяльності, уміння вибудовувати ефективну професійно орієнтовану комунікацію в рамках вітчизняного соціокультурного простору й на міжнародному рівні; уміння сприймати, обробляти та використовувати інформацію, мотивувати людей до спільної діяльності, застосовуючи навички активізування колективної взаємодії.

Формування комунікативних навичок студентів спеціальності «Культурологія» систематично здійснюється на міждисциплінарному рівні впродовж усього періоду навчання в рамках передбачених освітніми програмами дисциплін. Однією зі складових освітнього процесу є навчальна (музейна) практика. Метою даного дослідження є з'ясування значення музейної практики для забезпечення належного рівня комунікативної компетентності студентів спеціальності «Культурологія». З огляду на багатоаспектність феномена комунікації, а також на широкий спектр пов'язаних із ним наукових концепцій, у рамках окресленої теми вважаємо за доцільне акцентувати увагу на викладених нижче положеннях.

Музейний простір являє собою специфічне середовище для здійснення процесу комунікації, в рамках якого «програмуються» певні види й форми спілкування, актуалізуються відповідні комунікативні стратегії.

Основними універсальними функціями спілкування, що реалізуються в

музейному просторі, є: 1) ідентифікаційна (усвідомлення студентом-практикантом свого статусу в комунікативному процесі, розуміння свого місця в системі рольових, статусних, міжособистісних стосунків); 2) контактна (створення атмосфери готовності до транслявання й сприйняття інформації, до підтримання зв'язку між комунікантами протягом всього процесу спілкування); 3) координаційна (узгодження дій комунікантів); 4) інформаційна (обмін інформацією); 5) пізнавальна (адекватне сприйняття й розуміння змісту повідомлень); 6) регулятивна (вибір і дотримання стратегії й тактики відповідно до мети й завдань комунікативного процесу). Професійно зорієнтованими функціями спілкування, що безпосередньо пов'язані з фаховими компетенціями бакалаврів і магістрів культурології, є такі: 1) інструментальна (отримання й передавання інформації, необхідної для забезпечення ефективної діяльності в соціокультурній сфері); 2) інтегративна (об'єднання ділових партнерів для спільного професійно зорієнтованого комунікативного процесу); 3) функція самовираження (реалізація особистісного інтелектуального й творчого потенціалу майбутнього культуролога).

Актуальними аспектами музейної комунікації майбутніх культурологів є такі: 1. *Культурологічний*, який передбачає: а) усвідомлення специфіки музею й музейного предмета як феномена культури, породженого відповідною епохою, як індикатора ціннісних орієнтирів; б) сприйняття музею як унікального простору для здійснення процесу комунікації, для реалізації міжособистісного й міжкультурного діалогу; в) розуміння певних напрямів музейної діяльності як соціокультурних процесів, здатних впливати на сучасний культурний простір, якісно змінюючи його. 2. *Лінгвістичний* – досконале володіння орфоепічними, акцентуаційними, лексичними, граматичними й стилістичними нормами української (а також у перспективі – іноземної) мови, уміння грамотно реалізовувати мовні засоби в контексті професійної комунікації. 3. *Лінгвокультурологічний*, що передбачає: а) усвідомлення взаємозв'язків між мовою і культурою; б) врахування специфіки мовної й комунікативної поведінки представників різних культур, зокрема – в контексті музейної комунікації; в) розуміння культурної інформації, потенційно присутньої в семантичній структурі мовних одиниць, насамперед тих, що мають безпосереднє відношення до музейної комунікації. 4. *Соціально-комунікативний*, який включає: а) уміння вибудовувати процес спілкування з представниками різних верств суспільства з урахуванням специфіки рольових, статусних стосунків, особливостей комунікативної поведінки представників певних соціальних категорій у рамках вітчизняного соціокультурного простору; б) знання і врахування в професійній діяльності (зокрема – в музейно-просвітницькій, екскурсійній роботі) стилів комунікативної поведінки, моделей спілкування, прийнятних у соціальному середовищі інших країн. 5. *Етичний* – знання й розуміння етичних норм спілкування й бездоганне дотримання їх у професійній діяльності, зокрема – в контексті музейної

комунікації. 6. *Психологічний* – розуміння психічних реакцій людей на ті чи інші складові комунікативного процесу; уміння створити психологічно сприятливі умови для ефективною музейною комунікації. 7. *Музейно-педагогічний* – уміння вибудовувати комунікацію «в рамках трикомпонентної структури музейно-педагогічного процесу, який поєднує в собі пам'ятку, глядача й музейного спеціаліста (педагога)» [1, с. 49], організувати діалог, виступаючи «посередником» між глядачем і експонатом.

Отже, музейна практика є важливою й перспективною складовою формування комунікативної компетентності майбутніх культурологів.

Література

1. Столяров Б. А. Музей в пространстве художественной культуры и образования. СПб., 2007. 340 с.

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ТОВАРИСТВА «СОКІЛ»

Аліна Шатківська

*Консультант – канд. іст. наук, доцент І. В. Петрова,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Актуальність. Особливістю культурного та суспільно-політичного життя західноукраїнських земель кінця ХІХ – початку ХХ століття було створення дитячих та молодіжних товариств, метою діяльності яких був не тільки фізичний розвиток дітей та молоді, а й плекання їх моральних і духовних якостей. Однією з найефективніших, найактуальніших і наймасовіших організацій культурно-просвітницького спрямування в Галичині було товариство «Сокіл».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Діяльність товариства висвітлювало багато вчених, а саме: Ж. Ковба, Р. Кучер, О. Винничук, Р. Расевич, М. Ступарик, К. Кондратюк.

Метою дослідження є аналіз джерел та літератури, що дають можливість дослідити та відтворити основні напрями культурної та просвітницької діяльності товариства «Сокіл».

Дослідження історії першого українського товариства багата на традиції, імена, події, які стали істотним підґрунтям для утвердження ідей фізичного виховання й спорту. Українська громада Львова вперше зацікавилася «Соколом» на початку 1892 р. під час злету польських і чеських соколів. Вже у 1893 р. зусиллями В. Нагірного (перший голова) та В. Лаврінського (справник) було створено та затверджено у галицькому намісництві статут українського спортивно-гімнастичного товариства, в

якому наголошувалося, що діяльність товариства полягало у «побудові соборної України, яка б не зазнавала національного, політичного та духовного гноблення». Основним напрямом роботи було: залучення молоді до загальнофізичних вправ – занять з різних видів спорту; проведення антиалкогольної та антинікотинової пропаганди; читання лекцій з історії України та краю; організація гуртків художньої самодіяльності, а саме музикального гуртка та акторської майстерності, а також влаштування тематичних вечорів [4, с. 35–36].

11 лютого 1894 року у Львові у залі «Руської Бесіди» було проведено перше засідання членів товариства. Саме з цього часу почалась історія організованого українського «сокільського» руху на західноукраїнських землях [3, с. 227–228]. Львівське товариство прагнуло до активізації та консолідації української нації, воно було доступним усім, хто бажає стати його членом, це могли бути хлопці і дівчата, яким виповнилося 18 років. Кожному потрібно було скласти присягу, зміст якої був наступним: «Прирікаю для добра української нації, чесно і совісно виконувати свої обов'язки в українському сокільстві і повинуватися усім наказам Сокільській Старшині». Активна участь української інтелігенції в сокільському товаристві, сприяла залученню широких верств населення, передусім це була молодь. У перший рік своєї діяльності, товариство нарахувало 121 чоловік, а у 1895 році кількість членів збільшилась на 208 чоловік, серед яких 26 членів було ремісниками, купцями, службовцями, адвокатами та священниками [1, с. 131].

За ініціативи членів товариства проводилися урочисті вечори з нагоди пам'ятних історичних дат, готувалися концерти, ставились театральні вистави (у театральній секції А. Будзиновського розпочав свою театральну діяльність Л. Курбас) [2, с. 592].

Музична комісія товариства розгорнула у Львові настільки активну і плідну роботу, що 25 березня 1903 року було ухвалено створити на її базі навчальний заклад – «Вищий музичний інститут». Це був перший заклад такого рівня, який ґрунтувався на вивченні музичних мистецтв, а один із його засновників – Я. Вінцьковський – написав гімн для товариства із закликом: «Боротись будемо, соколи всі ми, за нашу святу Україну!», а кредом товариства було: «Міцне й суцільне зосередження гармонійного суспільства – нації!». Активна участь української інтелігенції в товаристві, в період його становлення, сприяла залученню до лав «Соколу» широких верств населення. Серед прихильників були визначні діячі української культури [4, с. 36].

Важливе значення для вдосконалення культурно-просвітницьких заходів та національної консолідації мали «сокільські» злети, які у довоєнний період проводилися майже щорічно [3, с. 227].

У 1901 році відбулися нові вибори керівництва сокільського товариства. VIII загальні збори обрали головою львівського «Сокола» А. Будзиновського, а його заступником – І. Боберського, який відіграв

велику роль у швиткому та продуктивному розвитку товариства на початку ХХ століття. Варто зазначити, що за сприянням керівництва був розроблений прапор українського товариства. У травні 1911 року на ткацькій фабриці був пошитий сокільський прапор. Так розпочалася нова історія розвитку товариства «Сокіл» [3, с.227–228].

На середину 30-х років ХХ століття «Сокіл» видав понад 130 назв творів літератури, а також підручників і посібників. Серед них можна виділити деякі, які справді заслуговують на увагу, це книги спортивно-педагогічного спрямування, зокрема, Т. Франка (син і. Франка) «Історія і теорія руханки» - перший своєрідний сокільський підручник, І. Боберського «Рухові ігри та забави», С. Горука «На соколиних крилах» [1, с. 131].

Напередодні Першої світової війни керівництво товариства розпочали військове навчання молоді. Спільно з січовими організаціями Східної Галичини, товариство «Сокіл» було співзасновником Легіону українських січових стрільців – це першої військової національної формації [4, с. 38].

Висновки. Отже, рух товариства «Сокіл» в Галичині був не просто складником культурного життя, а й виразником української культури. Це була одна з наймасовіших організацій культурницького спрямування на західноукраїнських землях. Саме ідеями національного відродження та громадського розвитку була обумовлена його популярність серед населення. Своїми різноманітними формами роботи, воно сприяло захисту української мови, культури, історії від політики австрійського та польського урядів, та підготувало українську молодь до боротьби за державну самостійність та незалежність.

Література

1. Вацеба О. М. Нариси з історії спортивного руху в Західній Україні. Івано-Франківськ: Лілея НВ. 1997. 131 с.
2. Лазарович М. Легіон українських січових стрільців: формування, ідея, боротьба. Тернопіль. Джура. 2015. 592 с.
3. Тимошенко Ю. О. Історія українського сокільського руху в еміграції. Збірник наукових праць. 2013. № 111. С. 227–239.
4. Папенко Є. Заснування та напрями діяльності молодіжного товариства «Сокіл» наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. Вісник Київського національного університету імені Т. Шевченка. 2015. № 3. С. 35-38.

ІКОНА ЯК ОДИН З ПРОВІДНИХ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЖИВОПISY

Аліна Шевченко

*Науковий керівник – ст. викладач Г. І. Лазаренко,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Формування української середньовічної культури відбувалося під впливом двох основних чинників – власної язичницької традиції та східної гілки християнської культури. Подібно до багатьох слов'янських країн, Україна входила до ареалу культур, які виростили зі спільного візантійського кореню.

Як один із провідних жанрів середньовічного живопису ікона набула в Україні широкого розвитку. Перебуваючи під впливом Візантії, вбираючи її естетичні і художні ідеали, українська ікона з часом виробила свій стиль, свої мистецькі особливості і сформувала самостійну національну школу, що посіла своє місце серед європейських шкіл епохи середньовіччя [4]. Тому на сьогодні є досить **актуальним** дослідження українського іконопису саме крізь призму естетичних понять та богословських концепцій, сформульованих візантійськими мислителями.

Аналізу українського середньовічного іконопису присвятили свої праці такі дослідники, як С. Гординський, В. Овсійчук, В. Свенціцька, В. Александрович, Д. Степовик, В. Константинович, Д. Наливайко, М. Попович та ін.

Метою нашого дослідження є визначення основ українського середньовічного іконопису, а також впливу візантійської естетики на формування української іконописної традиції того періоду.

Поставлена мета зумовила розв'язання таких **завдань**: 1) проаналізувати основні естетичні категорії середньовічної культури, 2) розкрити історію українського середньовічного іконопису, 3) визначити канони написання середньовічних ікон, 4) дослідити візантійські впливи на український середньовічний іконопис.

Перші середньовічні живописні твори мали на меті ознайомити людей з ідеями християнства. Єдиним Творцем в епоху Середньовіччя вважався Бог, а художник просто втілював його задум, тому від нього не вимагалось нічого іншого, як точно відтворити зразок, розповідаючи за допомогою символів про Бога, святих та їх духовні подвиги. Подивившись на ікону, мозаїку чи фреску, середньовічна людина повинна була чітко розуміти, що вона бачить саме того, а не якогось іншого святого. З огляду на це, для середньовічного митця обов'язковою вимогою було дотримання іконописного канону.

Мистецтво іконопису мало свої особливості, що відрізняли його від монументальних розписів. В іконі обмежений простір, який вимагав

зосередження на створенні психологічного образу, знаходженні найвиразніших композицій та колористичних рішень. Образи, втілені в іконах, вважалися взірцем моральної чистоти й одухотвореності.

Становлення давньоруського іконопису припадає на II пол. XI – поч. XII ст. У Київській Русі спочатку з'явилися ікони, які були вивезені з Візантії. Так, однією з найвідоміших та найшанованіших таких ікон є ікона «Богородиці – Елеуса», яка отримала назву «Володимирської Божої матері», була привезена до Вишгорода поблизу м. Києва. Місцеві майстри вчилися на зразках візантійського іконопису. Переймаючи досвід, нові для них естетичні та художні канони, вони намагалися засновувати свої іконописні традиції. Так, наприкінці XI ст. склалася Київська школа іконопису, у якій творив іконописець Аліпій, що пройшов школу візантійських майстрів. Ряд дослідників пов'язують з київською художньою школою такі ікони, як «Ярославська Оранта» (XII ст.), «Устюзьке Благовіщення» (XII ст.), «Дмитрій Солунський» (XII ст.) і композицію «Свенської (або Печерської) Богоматері» (XIII ст.).

На межі XII-XIII ст. зміцнюється давньоруська живописна традиція та іконопис набуває власної художньої мови. Але, як зазначає Д. Степовик, «формування власного стилю в іконному малярстві Київської Русі-України жодною мірою не означало порушення канонічних основ цього мистецтва...» [1, с. 35].

Прийнявши візантійську релігійну систему, Київська Русь прагнула до незалежності та самостійності своєї культури, утверджувала власні церковні свята, проголошувала руських святих. Першим з них стали сини великого князя Володимира – Борис та Гліб, що були підступно вбиті в міжусобній боротьбі за київський престол. Канонізація Бориса і Гліба відбулася наприкінці XI століття, тоді ж було створено перші зображення князів. Одна з ранніх відомих ікон «Борис і Гліб» XIII ст. зі Саво-Вишерського монастиря під Новгородом має київські корені та певну «історичну» основу.

Отже, естетичним підґрунтям українського іконопису стали філософсько-богословські концепції Візантії, трансформовані у власну світоглядну парадигму. Українська ікона втілює середньовічні концепції краси, світла, образу, розуміння простору і часу, канону. Проте особливості українського світогляду та духовного життя позначилися на стилістиці українського іконопису, який втілює засади власного естетичного світовідчуття.

Література

1. Степовик Дмитро. Історія української ікони X-XX століття. К.: Либідь, 1996. С. 21–63, 211–245.
2. Біцилли П. Елементи середньовічної культури. СПб., 1995. С. 59.
3. Мороз Я. С. Естетична категорія символу в середньовічному іконописі//Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. праць/Гол.

ред. В. Лях. Вип. 44. Київ: Український центр духовної культури, 2004. С. 161–171.

4. Український іконопис XII–XIXст.
URL: <http://www.virtual.ks.ua/essays-term-papers-and-diplomas/5770-ukrainian-iconography-xii-xix-centuries.html> (дата звернення: 10.04.2017).

МОДА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

Карина Юзвак

*Науковий керівник – канд. філол. наук Т. В. Буга,
Донецький національний університет імені Василя Стуса*

Феномен моди довгий час недооцінювався в філософських та естетичних дослідженнях. Моду часто вважали другорядним явищем культури. Проте в контексті тих трансформацій суспільства і культури, які відбулися в ХХ столітті, саме мода відіграє важливу роль. Універсум модної поведінки, діяльності, споглядання набуває в наш час особливих ознак. Так, мода як соціокультурний і естетичний феномен стає структуроутворювальним витокком інновацій в європейській культурі. Більш того, мода теж трансформується, змінює свій імідж, що зумовлює непередбачені зміни в духовній та матеріальній культурі. Світ моди і світ культури в цілому мають певні риси ідентичності. Категорії «старе» і «нове» як загальні критерії оцінки вже не достатні, щоб оцінити ті зміни, які відбуваються в сучасній культурі. Вивчення механізмів ідентифікації в світі моди дає можливість більш коректно описати феномен ідентичності людини і світу в постіндустріальній культурі. Усе це зумовлює актуальність теми дослідження.

Мета запропонованої статті – визначити естетичну специфіку моди в контексті культурних інновацій.

Вивчення моди має низку проблем у зв'язку із новітніми практиками культуротворчості, які виникли і сформувалися наприкінці століття. Так, постмодерністська орієнтація з її постулатами «глобального плюралізму» і «радикальної еkleктики», «маргінального простору культури» тісно пов'язана з феноменом моди, якщо взагалі не вважати постмодерн певною культурною модою [5, с. 7].

Поняття моди розглядалося ще з XVII століття у роботах Ж. Лабрюєра, І. Канта, А. Сміта, що виокремили такі її якості, як наслідування, циклічність, відсутність внутрішньої мети і соціальність. У ХХ ст. вчені Г. Лукач, Т. Адорно розглядають моду як втілення естетичних ідеалів та канонів; економіст Т. Сміт підкреслює особливе значення поведінки елітарних груп як зразка для наслідування іншими верствами населенням, формотворчого чинника моди. Відповідно до

культурно-історичного підходу Ф. Готтенрота, Г. Вейса, А. Банаха, Е. Тиля, Я. Бурхарда, Ж. Вільхельма та інших мода становить сукупність культурних форм, характерних для соціальних та історичних епох [3].

Мода виступає не лише як естетичний феномен або як категорія науки про прекрасне, але як «універсальний механізм розвитку культури». Сутність моди полягає в тому, що вона проникає в будь-які ланки суспільства. Сьогодні «тотальність панування моди безсумнівна», і універсальність її дії, поширеність виступає однією з форм її специфічної характеристики.

Тому слід зазначити, що мода за своїм характером глобальна. Мода вже стала одним із факторів глобалізації в сучасній культурі. Вона повністю, глобально пронизує людину, стає для неї перепусткою в соціум і практично забирає весь час і простір людського життя [1, с. 272].

Постмодерністське світобачення максимально втілено у структурі та функціонуванні семіотичного механізму моди, який постає генератором нових ідей з використанням досвідів минулого та одночасно – формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей.

Семіотичний механізм моди відповідає вимогам постмодернізму, який ми визначаємо такими параметрами, як аксіологічний та естетичний плюралізм, інтертекстуальність, театралізація повсякденного життя, «ерозія» між високою та масовою культурами, симулятивність та інформаційна маніпуляція. Системою моди керує логіка симулякру: від репрезентації реальності до повного розриву зв'язків з нею [2, с. 32].

Отже, культурний механізм моди характеризується короткостроковістю, мінливістю та впливає на різні сфери суспільної життєдіяльності. Це особливий спосіб обробки соціальної інформації, якому притаманна швидкоплинність та новизна. Висока динамічність моди вимагає постійного ретельного вивчення, тому перспективним постає встановлення механізмів дії цього феномена на різних рівнях культури.

Література

1. Ванштейн О. Б. Денди: мода, література, стиль життя. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 640 с.
2. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт.: спец. 22.00.01 «Методология и история социологии». М., 1994. 40 с.
3. Дихнич Л. П. Феномен моди в соціокультурних процесах ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2002. 31 с.
4. Мельник М. Т. Мода в контексті художніх практик ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури». К., 2008. 127 с.
5. Толстых В. И. Мода как социальный феномен//Мода: за и против. М. 1973. С. 7–39.