



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА
ІНСТИТУТ ФІЛОСОФСЬКОЇ ОСВІТИ ТА НАУКИ
КАФЕДРА ЕТИКИ ТА ЕСТЕТИКИ

ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНА ТРАДИЦІЯ У ВІТЧИЗНЯНІЙ КУЛЬТУРІ



Тези

У Міжвузівської студентської науково-практичної конференції

26 листопада 2015 рік
м. Київ

Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
Інститут філософської освіти і науки
Кафедра етики та естетики



ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНА ТРАДИЦІЯ
У ВІТЧИЗНЯНІЙ КУЛЬТУРІ

Тези
V Міжвузівської студентської науково-практичної конференції

Київ
Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова
2016

УДК [111.852+17]:008(477)(043.2)
ББК [87.7+87.8]: 71(2Укр)
Е 88

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Інституту філософської освіти і науки
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
(протокол №4 від 2 грудня 2015 року)*

Етико-естетична традиція у вітчизняній культурі: Тези V Міжвузівської студентської науково-практичної конференції, 26 листопада 2015 року. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2016. – 114 с.

У збірнику представлено тези доповідей учасників V Міжвузівської студентської науково-практичної конференції «Етико-естетична традиція у вітчизняній культурі».

Доповіді присвячені актуальним питанням етики, естетики і культурології у контексті вітчизняної та світової філософської думки.

УДК [111.852+17]:008(477)(043.2)
ББК [87.7+87.8]: 71(2Укр)

© Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2016
© Автори тез, 2016

ЗМІСТ

Вітальне слово

проф., д.філос.н. Андрущенко Т.І.

СЕКЦІЯ ЕТИКИ

Інститут історичної освіти

Проблема біженців в Україні (етичний аспект) Головченко А. Ю. **10**
Науковий керівник: ст.викл., к.філос.н. Скрипнікова С. В.

**Моральні проблеми освітян у XV-XVI ст. за твором Себастьяна
Бранта «Корабель дурнів»** Гудима В.В. **13**
Науковий керівник: ст.викл., к.філос.н. Скрипнікова С. В.

Добро та зло – основні етичні категорії Ролдугіна Я. О. **16**
Науковий керівник: ст.викл., к.філос.н. Скрипнікова С. В.

Інститут корекційної педагогіки та психології

**Соціально-апробативна теорія моралі Е. Дюркгейма та
Л. Леві-Брюля** Федончук О. А. **19**
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Грицаєнко П. М.

Інститут політології та права

Етико-екзистенційні проблеми у творчості М. Коцюбинського
Ткаченко А. Р. **21**
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Савранська Н. О.

Інститут інформатики

**Рідна українська віра як засіб збереження етико-естетичної традиції
українського етносу** В'юн С. В. **23**
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Лобанчук О. А.

Інститут іноземної філології

**Праця М. Драгоманова «Чудацькі думки про українську національну
справу» та її сучасне соціально-етичне значення**
Хамлак П. М. **27**
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Магеря О. П.

Самотність як морально-психологічна проблема Кузьменко Л. П. 29
Науковий керівник: ст.викл. Шульга Т. Ю.

Моральные проблемы искусства постмодернизма Волошенко А. Д. 30
Науковий керівник: ст.викл. Шульга Т. Ю.

Інститут розвитку дитини

Етико-педагогічне вчення Януша Корчака або Лікар дитячих сердець
Огородник І. О. 33
Науковий керівник: Грицаєнко П. М.

Інститут природничо-географічної освіти та екології

Темпоральність і кохання Федотова А. В. 35
Науковий керівник: ст. викл. Шульга Т. Ю.

СЕКЦІЯ ЕСТЕТИКИ

Київський університет імені Бориса Грінченка

Софія Київська – видатна пам'ятка декоративно-прикладного мистецтва доби Київської Русі 40
Рожкова Л. О.
Науковий керівник: проф., д.філос.н. Ковальчук Н. Д.

Образ саду в полемічній літературі доби українського бароко 42
Бентковська М. О.
Науковий керівник: проф., д.філос.н. Ковальчук Н. Д.

Національна музична академія імені П. І. Чайковського

Класична опера у сучасному медіа просторі 44
Барановський М. В.
Науковий керівник: проф., д.мистецтвознавства Черкашина М. Р.

Феномен Євгенії Мірошніченко у світовій та вітчизняній вокальній культурі Кузнецова М. В. 47
Науковий керівник: проф., д.філос.н. Гуменюк Т. К.

Творчість Шавлега Шилакадзе в контексті українсько-грузинських зв'язків Звягольська Б. 49
Науковий керівник: доц., к.мистецтвознавства Дерев'янченко О. О.

Естетичні принципи музичної культури вітчизняного середньовіччя Нетович А. К. 52
Науковий керівник: проф., д.філос.н. Бровко М. М.

Інститут філософської освіти і науки

Вплив медіа на формування естетичного смаку у молодших школярів Курусь М., Цуканова П., Туманіна М. 54
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Естетична здатність судження та онтологічні підстави мистецтва: Іммануїл Кант та Мартін Гайдеггер 57
Кушніренко І. А., Козиряцька Я. В., Овчаренко Т. Ю.
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Концепція рекламування «Product placement» у творах кінематографу ХХІ століття Хоменко Г. В. 60
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Секрети індійського танцю Степанкова А. В., Ткачук Н. М. 63
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Проблема свободи творчості в естетиці абстрактного експресіонізму 65
Комісар А. Д., Петрусь Г. С., Проскураков С. В.
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Естетика та культура людини в цифровому світі 67
Носова К. О.
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Футурологічна візія зв'язку цифрової естетики і людини 70
Парадзінська Д. О.
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Знаково-символічна система в перформативних роботах Марини Абрамович Азаркіна О.-М. О., Павлюк О. Т. 71
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Чуттєво-емоційна сфера людини та цифрові технології
Пятковська Ю. В. 75
Науковий керівник: доц., к.філос.н. Покотило К. М.

Інститут соціальної роботи і управління

Значення естетичного виховання дітей у їх подальшому житті та взаємодії з іншими людьми Пастух Х. Б. 78
Науковий керівник: ст.викл., к.філос.н. Скрипнікова С. В.

Троїцька Надбрамна церква – визначна пам'ятка українського бароко Гаврилюк С. М. 80
Науковий керівник: ст.викл., к.філос.н. Скрипнікова С. В.

«Чорний квадрат» К. Малевича: шарлатанство чи геніальність?
Іванків Р. В. 82
Науковий керівник: ст.викл., к.філос.н. Скрипнікова С. В.

Інститут педагогіки та психології

Гендерні стереотипи жінок у сучасних друкованих ЗМІ (на прикладі жіночих фотозображень у глянцевиx журналах)
Шевчук С. В. 84
Науковий керівник: доц., к.пед.н. Лобанчук О. А.

Розвиток естетичних почуттів у дітей засобами образотворчого мистецтва Соколовська П. О. 88
Науковий керівник: доц., к.пед.н. Лобанчук О. А.

Інтегрування елементів естетичної свідомості в процесі детермінування суспільними і культурними чинниками
Мехед Л. Р. 91
Науковий керівник: доц., к.пед.н. Лобанчук О. А.

Феномен культури та його значення в суспільстві Браголя У. І. 95
Науковий керівник: доц., к.пед.н. Лобанчук О. А.

Розвиток образного мислення у дітей дошкільного віку – запорука розвиненого естетичного почуття Волчкова О. А. 98
Науковий керівник: доц., к.пед.н. Лобанчук О. А.

Інститут фізичного виховання та спорту

- Інтегрування фотомистецтва і професійно-прикладної фізичної підготовки особистості як засіб естетичного розвитку** **102**
Ребрина А. А.
Науковий керівник: доц., к.пед.н. Лобанчук О. А.

Інститут української філології та літературної творчості імені А. Малишка

- Музично-кольорова синестезія як естетичний феномен** **106**
Ізатова В. А.
Науковий керівник: проф., к.філос.н. Дорога А. Є.

Інститут інформатики

- Переваги та ризики штучного інтелекту з точки зору технічної естетики в умовах глобалізації суспільних явищ** **109**
Дідевич К. О.
Науковий керівник: доц., к.пед.н. Лобанчук О. А.

Інститут іноземної філології

- Унікальні особливості вокального мистецтва бельканто** **111**
Даруга Т. С.
Науковий керівник: доц., к.пед.н. Лобанчук О. А.

Вітальне слово

Щорічна науково-практична конференція «Етико-естетична традиція у вітчизняній культурі» вже вп'яте має успіх не тільки серед студентів різних напрямів підготовки нашого університету, але й отримала розголос і підтримку інших українських педагогічних та мистецьких вишів. Цього року у конференції взяли участь молоді науковці з Київського університету імені Бориса Грінченка, Донбаського державного педагогічного університету (м. Слов'янськ), Національної музичної академії імені П.І. Чайкоського.

Сучасні виклики вищої освіти вимагають від молодого фахівця професійності, компетенцій та сповідування цінностей громадянського суспільства. Саме гармонійне поєднання цих складових дозволяє зробити вищу освіту ефективною і сучасною. У формуванні системи цінностей особливе значення належить етико-естетичній науці і мистецтву. Нинішнє реформування вищої школи, спрямоване на поглиблене вивчення професійних спеціальних знань, передбачає скорочення дисциплін гуманітарного характеру. Це є не завжди виправданим, особливо коли мова йде про підготовку педагога, на якого покладається важливе суспільне завдання не лише навчити дитину певним знанням, але й формувати цілісну особистість, здатну до діяльного творчого життя.

Педагогічні проблеми виховання естетичної культури є закономірним відтворенням протиріч між вимогами суспільства, його віковою культурою й реальним станом культурного рівня молоді, між ідеалом естетично-культурної людини та ідеалом прагматично підготовленого молодого фахівця. Сучасна епоха утвердила дух меркантилізму та підприємництва і всі сили та обдарування людства приносяться їм в жертву. Свого часу Шиллер писав: «На цих грубих терезах духовні заслуги мистецтва не мають ваги, і позбавлене заохочення, воно зникає з гамірного ринку століття».

Вузька спеціалізація та експонуючо-репродуктивна стратегія навчання мають переважно короткострокові переваги і можуть бути виправдані, скоріше, у галузі професійно-технічного навчання. Натомість університетсько-педагогічна освіта повинна спрямовуватись на гуманістичне навчання і виховання у студента універсальних гуманістичних знань та цінностей спрямованих на творчий пошук та володіння філософсько-науковими методологічними та комунікативними компетенціями.

Ядро сучасної гуманістичної університетсько-педагогічної освіти традиційно складають етика та естетика. Природа етики та естетики як теорій добра і прекрасного – основ людської сутності – робить їх, так би мовити, міждисциплінарним центром університетської освіти і обґрунтовує необхідність їх вивчення серед обов'язкових нормативних дисциплін навчального плану. Не випадково, ці дисципліни як світоглядні, формуючі цілісну особистість, духовні, морально-етичні засади майбутнього педагога,

викладалися у нашому педагогічному вузі впродовж всієї його діяльності, а останні п'ять років були введені до нормативної частини циклу дисциплін професійно-педагогічної підготовки студентів бакалаврату. Адже специфіка формування етичної та естетичної культури полягає в системному, цілеспрямованому характері та невідривності від інших навчально-виховних процесів. Саме етична компетентність учителя репрезентує головні регуляції його дій, що закріплюються у звичках, традиціях, принципах життя і професійній діяльності. Не менш важливими є вимоги до формування високої чуттєвої культури майбутнього педагога, який має діяти за законами гармонії і краси – духовного ядра естетичного виховання.

Етико-естетична освіта педагога – складний та багаторівневий процес. Це і теоретичне вивчення культурологічних, філософських дисциплін, зокрема, етики та естетики, засвоєння естетичних та етичних аспектів предметів фахової підготовки, естетичні моменти власне педагогічної майстерності, специфіка формування моральної культури особистості на всіх рівнях її соціалізації тощо.

Для студентської молоді вкрай актуальними є питання моралі, класичного та сучасного мистецтва, соціокультурних процесів та змін, переосмислення інтелектуальної спадщини вітчизняних та світових філософів, педагогів, митців, громадсько-культурних діячів. Дружня, творча атмосфера конференції надає змогу висловити власне бачення обраних аспектів наукових тем, обмінятися думками зі своїми колегами та вчителями.

Процес становлення студента в якості науковця відбувається у творчій співпраці з науковим керівником. Деякі студенти вперше мають можливість здобути досвід науково-пошукової діяльності, інші закріплюють вже здобуті навички, готуючись до одного з основних етапів навчання – захисту кваліфікаційних робіт.

З побажаннями
наукових досягнень та творчих звершень

*Андрущенко Тетяна Іванівна,
доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри етики та естетики*

Секція етики



*Савранська Наталія,
Фенікс, 2013*

Інститут історичної освіти

Головченко А. Ю.
Науковий керівник: Скрипнікова С. В.

ПРОБЛЕМА БІЖЕНЦІВ В УКРАЇНІ (ЕТИЧНИЙ АСПЕКТ)

Людська історія – безперервний ланцюжок війн та революцій. За останні 5 років у світі відбулося понад 15 великих військових конфліктів. Наслідком цих подій стала поява значної кількості людей, які змушені були виїхати з зони конфлікту – біженців. В щорічному звіті Управління Верховного комісара ООН зі справ біженців зазначається, що на кінець 2014 року в світі нараховувалося 59,5 мільйонів вимушено переміщених осіб, що є найбільшим зафіксованим показником з моменту створення управління.

Верховний комісар ООН зі справ біженців Антоніну Гутерреш прокоментував цю ситуацію такими словами: «Ми опинилися в епосі, в якій масштаби вимушених переселень, а також необхідних зворотних заходів,

затмарюють усе, що було до цього» [1]. Саме тому наразі актуальними є спроби вирішення цієї проблеми. Важливий аспект цього завдання – формування серед населення, де змушені перебувати біженці, позитивного ставлення до них.

Внаслідок трагічних подій 2014–2015 років українське суспільство також зустрілося з цією проблемою. Анексія Російською Федерацією Криму та її подальша збройна агресія на Сході України призвели до того, що велика частина наших співвітчизників змушена була залишити свої домівки та виїхати в інші регіони або закордон. Так, за даними міністерства соціальної політики України станом на 14 вересня 2015 року на обліку перебував 1 мільйон 483 тисячі 119 внутрішньо переміщених осіб, що становить 9 показник у світі [2].

За таких масштабів внутрішньої міграції сильно зростає важливість питання комунікації внутрішньо переселених осіб та місцевого населення, створення якісних механізмів допомоги збоку держави, етичний аспект – формування правильного сприйняття вимушених переселенців.

Поширеними стають випадки прояву ксенофобії та упередженого ставлення до біженців з Донбасу, їм навішують ярлики, пов'язують їх з кримінальними елементами, звинувачують у війні на сході України.

«За рік не зменшилося поширення чуток про переселенців через соціальні мережі. Нещодавно я натрапив на картинку, де була фотографія осіннього Львова і підпис – «Переміщені особи становлять величезну загрозу русифікації Львова», – розповідає політолог Станіслав Федорчук в інтерв'ю українській службі BBC [3]. Його слова підтверджує й моніторинг проведений спільно організацією КримSOS та Канадським фондом підтримки місцевих ініціатив. Згідно із даними їхнього дослідження близько 11% київських ЗМІ, висвітлюючи проблеми біженців, надавали їм негативного відтінку [4].

Серйозною проблемою для вимушених переселенців стає пошук житла. «Дізнаючись, звідки ми, відразу відповідь – ні, ми не здаємо. Спочатку був діалог, ціна, район підходив, але тільки дізнавались, що Луганська область – все, ви нас не цікавите» – розповідає Світлана в інтерв'ю «Надзвичайним новинам» [5].

Причиною таких випадків стає вроджена людська ксенофобія – свідомий або частіше підсвідомий страх, що поява значної кількості переселенців супроводжуватиметься виникненням тих явищ, з якими асоціюються регіон їхнього походження. В цьому і полягає етична проблема нашого суспільства. Невиправданий страх створює суттєвий бар'єр між місцевим населенням та переселенцями, перешкоджає утворенню зв'язків та інтеграції. Люди, які все життя прожили в певному регіоні, мало подорожуючи, зазвичай з підозрою ставляться до вихідців з інших регіонів.

Шляхом подолання цієї проблеми є налагодження активної комунікації між місцевим населенням та вимушено переселеними особами. Варто усвідомлювати, що допомогу біженцям можна надавати не лише матеріальну,

а й моральну – в першу чергу через допомогу в їх адаптації. Важливою складовою цього процесу є проведення спільних заходів, об'єктивне висвітлення проблеми в ЗМІ, індивідуальні ініціативи. Необхідне розуміння того, що найкраще процес інтеграції відбувається тоді, коли переселенець відчуває себе потрібним на новому місці. Це дає йому можливість реалізувати свої базові соціальні потреби в середині громади.

Країни, які реалізують програми з допомоги біженця, отримують в світі додатковий моральний авторитет. Цьогорічна міграційна криза в ЄС показала консервативність та існування ксенофобських настроїв в певній частині європейських державах. Натомість деякі інші країни навпаки показали приклад гуманності, взявши на себе відповідальність у вирішенні цієї проблеми. Найяскравішим прикладом такої політики стала Німеччина. Берлін отримав моральний авторитет, який може стати більш дієвим аргументом, ніж політичні та економічні аргументи [6].

Сприйняття проблеми біженців – це в першу чергу питання гуманності, людяності, а також освіченості нашого суспільства. Глобалізація, революції, військові конфлікти, фінансові кризи та інші прояви нестабільності в світі ставлять перед людством нові виклики. Моральність та гідність, з якими людство буде вирішувати ці проблеми – найкращий показник розвитку нашої цивілізації. Військовий конфлікт на Сході України продемонстрував, що хоча в Україні й трапляються випадки неправильного сприйняття біженців, українське суспільство готове об'єднуватися та згуртовуватися для вирішення загальнонаціональних проблем.

Література:

1. Аросев Г. ООН: Число беженцев по всему миру достигло 60 миллионов [Електронний ресурс] / Аросев Г. // DeutscheWelle. – 2015. – 18 червня. – Режим доступу до ресурсу: <http://dw.com/p/1Fj2a>.

2. Звіт міністерства соціальної політики України від 14 вересня 2015 року [<http://www.mlsp.gov.ua/labour/control/uk/index>]: за даними міністерства соціальної України – Режим доступу до ресурсу: http://www.mlsp.gov.ua/labour/control/uk/publish/article;jsessionid=4CDD7E573CB75A9890E4BFC7BAEFB61.app2?art_id=181455&cat_id=107177.

3. Назар Я. Два Львова: один для переселенців, інший – для львів'ян? [Електронний ресурс] / Я. Назар // BBC-Україна. – 2015. – 4 листопада. – Режим доступу до ресурсу: http://www.bbc.com/ukrainian/society/2015/11/151103_lviv_displaiced_people_nk_

4. За час конфлікту ставлення до внутрішньо переміщених осіб погіршилось, — моніторинг КримSOS [<https://www.humanitarianresponse.info/ru>]: за даними міжнародної організації Humanitarianresponse. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.humanitarianresponse.info/sites/www.humanitarianresponse.info/file>

s/assessments/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B3_%D0%9A%D1%80%D0%B8%D0%BCSOS_UKR.pdf.

5. Львів'яни відмовляються приймати біженців зі сходу через повідомлення у соцмережах [<http://gazeta.ua/>]: за даними офіційного сайту Gazeta.ua. – Режим доступу до ресурсу: http://gazeta.ua/articles/np/_lvivyani-vidmovlyayutsya-prijmati-bizhenciv-zi-shodu-cherez-povidomlennya-u-socmerezah/566260.

6. Ставлення до біженців змінило імідж Німеччини [<http://www.ispc.org.ua/>]: за даними Центра міжнародної безпеки та партнерства ООН. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.ispc.org.ua/archives/2276>.

Гудима В. В.

Науковий керівник: Скрипнікова С. В.

МОРАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ОСВІТЯН У XV-XVI СТ. ЗА ТВОРОМ СЕБАСТЬЯНА БРАНТА «КОРАБЕЛЬ ДУРНІВ»

У другій половині XV століття Німеччина, як і інші країни тогочасної Європи, вступала в епоху Відродження. Оплотом нової культури ставали міста, що на той час досягли значного розвитку. Схоластика – європейська середньовічна філософія, яка була сконцентрована навколо університетів і являла собою синтез християнського вчення та логіки Аристотеля – починала відступати під натиском гуманізму [3, 72]. Звичні, для середньовіччя, догми почали втрачати владу над свідомістю людей. Все голосніше звучали вимоги про реформацію церкви і протести проти жалюгідного політичного стану Німеччини, яку роздирали феодальні міжусобиці. Наближалась Реформація, а за нею Селянська війна, які потрясуть всю структуру німецької феодальної державності [2, 7].

Сатира Себастьяна Бранта прекрасно уловила основні віяння епохи. Він був видатним вченим та практикуючим юристом, що давало багато матеріалу його проникливому розуму. Чітко виокремивши та окресливши головні суспільні недоліки того часу Брант, як і решта тогочасних мислителів та сатириків, закликає очистити рідну землю від них. Саме тому такою алегоричною є назва його головного твору «Корабель дурнів». Брант збирає усіх дурнів та гріхородників та відправляє їх кораблем до країни глупоти – Глупландії. У своєму творі він стає викривачем людської дурості, яка веде світ по неправильному шляху. Він вважає, що сатирик зобов'язаний поставити перед людьми «дзеркало», в якому всі можуть побачити своє істинне обличчя [2, 9].

Серед пласту проблем, піднятих Брантом у своєму творі, значна увага приділяється проблематиці низької моралі та загального непрофесіоналізму осіб, задіяних у освітній галузі того часу. Всі актуальні питання він виразив у

творі: «Про даремне навчання», де почергово висвітлив всі болючі сторони освітньої сфери.

Перша проблема окреслюється сатириком у наступних рядках:

*«Не видя в книгах интереса –
Рад лоботрясничать повеса.
Науку истинную в грош
Не ценит нынче молодежь»*[1, 87].

[Переклад: «Не бачать в книгах інтересу, лиш байдикують гультяї. Науку істинну в гріш не цінить сучасна молодежь»*].

Саме першочерговістю цих слів, Себастьян Брант хотів підкреслити, що однією з головних проблем є байдужість та безініціативність молоді. Вона іде шляхом найменшого спротиву, вибираючи зайняття та ремесла загалом, що не вимагають копіткої та ретельної праці, та уникають розумової праці загалом [1, 87].

Наступні строки розкривають вже зовсім інший бік проблеми:

*«Но этот же порок – о срам! –
Присущ иным профессорам,
Чьи знания куцые ничтожней
Их болтовни пустопорожней»* [1, 88].

[Переклад: «Але цей же недолік – на сором! – властивий деяким професорам. Чиї знання куці нікчемніші, ніж їх пусті розмови»].

У даному уривку порушується проблема зловживання владою у вищих навчальних закладах того часу. Знову підіймається питання безініціативності, але на цей раз збоку викладачів, які не проявляють належної поваги до своїх предметів та свого фаху загалом. На думку Бранта вони лише даремно мучать себе та своїх студентів [1, 88].

Більш загальне питання, що стосується усіх освітян загалом, порушуються автором в кінці основної частини:

*«Да, юноши обыкновенно
Поныне едут в Лейпциг, в Вену,
И в Майнц, и в Эрфурт, в Базель тоже –
Гнилой трухой питаются. Боже,
И в Гейдельберге до сих пор
Все тот же изучают вздор!»* [1, 88].

[Переклад: «Так, юнаки, як зазвичай, і досі їдуть в Лейпциг, в Відень, і в Майнц, і в Ерфурт, в Базель теж – живитись трухою. Боже, і в Гейдельберзі до сих пір вивчають ті самі дурниці»].

Тут підіймається питання недосконалості тогочасної навчальної програми. Автор звертає увагу на її відсталість та нераціональну консервативність. Особливу увагу він приділяє масштабів даної проблеми, яка на його думку охопила більшість університетів Центральної Європи. Брант відкрито перераховує провідні тогочасні університети, щоб підкреслити

наскільки всеохоплюючою є дана проблема і наскільки глибоко вона укорінилася як в системі освіти, так і в суспільній думці.

Остання проблема, яку порушує Себастьян Брант, є актуальною і на сьогоднішній день. Її ідею він виклав у наступному куплеті:

*«А дома ждет тебя позор:
В карманах пусто – хоть бы грош!
Добро, коль службу ты найдешь,
Как парень грамотный, в печатне,
Но кой-кому в шинке приятней
Пьянчугам подавать вино,
А спился там – пошел на дно...»* [1, 88-89].

[Переклад: «А дома на тебе чекає ганьба: в карманах ні гроша! Добре, якщо знайдеш роботу, як грамотний хлопець, в друкарні. Але деяким приємніше в шинку подавати вино п'яницям, а спився там – пішов на дно...»].

У даному уривку сатирик порушує відразу кілька болючих, але пов'язаних між собою проблем. Перша з них це великі витрати на навчання, яке в подальшому не гарантує їх повернення чи хоча б можливості їх відпрацювання. І власне останнє є ще одним піднятим питанням. Автор звертає увагу на складність працевлаштування освіченим людям в середньовічній Німеччині. В той же час він стверджує, що це все таки можливо для розумних та цілеспрямованих людей. Він різко критикує людей, що скочуються на своєму життєвому шляху. В даному випадку тут прослідковується його позиція, яку ми розглядали ще в першому питанні: чесна праця протиставляється ледарству та пиятиці.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити наступний висновок. Себастьян Брант був добре ознайомлений зі своєю епохою – він прекрасно орієнтувався в усіх сферах суспільного життя. Його твір тонко підмічає його проблеми. Не стала виключенням і освітня галузь. Брант викриває її недоліки послідовно та систематично. Основні поняття, якими він оперує та які розкриває є: непрофесійність та безвідповідальність, працевлаштування та фінансові інсинуації в сфері освіти, моральність та самоповага. Автор розглядає кожне поняття окремо, деякі з них побіжно висвітлюються ще й в інших творах, а ще частина розкриваються в окремому памфлеті. Освітня галузь за Брантом – це складна, застаріла система, яку сатирик звинувачує в непрофесіоналізмі та аморальності.

**Примітка: тут і далі переклад автора.*

Література:

1. Брант С. Корабль дураков. Изд: Литера Нова. Харьков, 2012 – 240 с.
2. Пуришевич Б. Себастиан Брант и его эпоха //Корабль дураков. С. Брант. Изд: Художественная литература. М.,1965– С. 5-18.
3. Схоластика // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.–Т.32. – 499 с.

ДОБРО ТА ЗЛО – ОСНОВНІ ЕТИЧНІ КАТЕГОРІЇ

Добро та зло – поняття, які супроводжують нас щоденно. Це й не дивно, адже саме вони допомагають нам формувати уявлення про гармонію буття та світу в цілому. Вчинки відображають усю повноту чи ницість людського буття, вказують на спосіб мислення та демонструють гуманність. Завдяки діяльності чи бездіяльності людини можемо робити певний висновок про неї, її мораль, перевагу добра чи зла.

Проте, вищезгадані квінтесенції носять суб'єктивний характер. Адже кожен із нас особистість, яка має власний погляд щодо того чи іншого питання. Те, що для одного добре, не завжди приносить користь іншому. Здавалося б усім відомі істини, просто дотримуйся. Хтось із великих сказав: «Все просте – геніальне». Дійсно, здавалося б що тут складного робити добро, проте складність полягає у монотонності та самопожертві, бути готовим нічого не отримувати у відповідь. Скільки ваших друзів, знайомих, родичів, колег, сусідів...можуть абсолютно безкорисно допомогти тому, хто потребує цього? А Ви зможете жити за моральними переконаннями, не озираючись на думку соціуму, який визначає що є добре, а що погано? Переконана, що моральний вибір формує модель поведінки та показує наявність чи відсутність духовних цінностей. Сьогодні суспільство живе стереотипами, кліше, ярликами, які визначають модель життя особистості. Саме вибір тут грає визначну роль. Усе пояснюється бажанням бути таким як усі, аби уникнути осуду чи піти проти «системи» та чинити так, як «підказує» серце: щиро, самовіддано та дещо наївно. Як на мене, то страх осуду, непорозуміння, приниження блокує можливі позитивні вчинки людей.

У чому виявляється для Вас добро? Що є його проявом? Безперечно, отримаємо різні відповіді: усмішка перехожого зранку, піклування про знедолених, турбота рідних, вміння піти на компроміс тощо. Проте все пізнається у порівнянні, якби не було зла ми би не знали ціну добра. Можемо співставити погляди стосовно поняття «добро» в різні епохи: визначаючи сутність добра, Спіноза зазначає: «Під добром я буду розуміти <..> те, що складає для нас, як ми напевно знаємо, засіб до того, щоб усе більше і більше наближатися до визначеного нами взірця людської природи; під злом – те, що, як ми напевно знаємо, перешкоджає нам досягнути такого взірця» [4, 485].

В етиці Канта добро і зло набувають *статусу категорій*. «Воля до добра» посідає місце логічних категорій, служить умовою розв'язання питання про свободу і безсмертя душі. Встановлюючи систему категорій «практичного розуму», що є незалежними від чуттєвого досвіду, філософ бере за вихідну «чисту волю», похідними від якої є такі поняття, як «благо», «обов'язок», «гідність», «совість», «щастя». Ці поняття пов'язуються філософом з дією волі,

що спрямована на добро як на свою мету. Таким чином метою існування людини має бути її спрямованість на добро, визначити орієнтир якого покликаний її людський розум, який допомагає волі віднайти всередині людини апіорі наявне поняття доброго і злого та здійснити вірний вибір. Розум спонукає волю людини на творення добра. Категоричний імператив – вияв абсолютної волі до добра. Для людства він є всезагальним законодавством, принцип якого проголошує: «Чини так, щоб максима твоєї волі могла в той же час мати силу всезагального законодавства» [3, 347].

Проблема розмежування *ідеї* добра розглядається в етиці Гегеля, який визначає добро в якості «абсолютної мети» світу і «обов'язку» для суб'єкта, який «повинен мати розуміння добра, зробити його своїм наміром і здійснювати в своїй діяльності» [1, 336].

Гегель розкриває методологію моральної діяльності, яка і постає в якості добра: по-перше, це осмислення сутності поняття «добро»; по-друге, спрямування волі на добро як мету діяльності; по-третє – практична реалізація намірів. Добро в такому розумінні розглядається і як всезагальна мета світу, і як мета суб'єкта, оскільки постає як розуміння і результат його розумного вибору. Найяскравіше описує вищезгадані категорії етики Е. Фромм: «людина перетворилася лише на деталь одної машини і служить цілям, зовнішнім щодо себе» [5, 137].

Зло виявляє себе у вигляді знеособлення людини соціальними стосунками через їх формалізований характер, відколи зв'язки індивідів із собі подібними втратили справжній сенс і набули характеру «взаємних маніпуляцій». Щоб переконатися в слушності цієї думки, досить звернутися до книги Дейла Карнегі «Як завоювати друзів та справляти вплив на людей» [2]. У ній мова йде про шляхи відвертих маніпуляцій свідомістю інших, з метою використати їх прихильність для досягнення особистого успіху.

Сьогодні зло набуває також знеособленої предметно-речової форми. Продовжуючи думку К. Маркса, Е. Фромм говорить про зростаюче відчуження між людьми в сучасному світі та відчуження людини від себе самої. Перетворена суспільством на «товар», цінність якого визначається попитом, людина поступово втрачає впевненість у цінності власної особи: «Якщо якості, що їх може запропонувати людина, не користуються попитом, то у неї немає загалом ніяких якостей.» [5, 149]. Знецінення та духовна ізоляція породжують депресивні стани та призводять до відчаю перед життям. Спробою його уникнення нерідко стає втеча від життя шляхом занурення в світ ілюзій.

Досягнення гармонії – одне з провідних завдань людини. Баланс між добром та злом визначає духовний стан особистості, який виявляється в її вчинках. Страх бути недооціненим, використаним змушує людину відмовлятися від моральних ідеалів. Загострюється почуття справедливості, яке вимірюється у ставленні, оцінці до того чи іншого вчинку. «Сповідувати» категорію зла в сучасному світі легше, краще, вигідніше. Це продиктовано

законами суспільства: «Якщо не ти, то тебе». Хто хоче залишатися пішаком, але з моральними принципами? Чи прогодують, захистять моральні переконання? Питання риторичне, проте вони в змозі змінити це суспільство на краще. Категорії «зла» сьогодні, нажаль, домінують. У світі панує жорстокість, обман, марнославство, ненависть, тощо. Важко боротися проти ницості переконань. Проте не варто зупинятися та відступати від мети. Те, що маємо не бережемо, а втративши жалкуємо – як на мене, кредо людської сутності, буття. Багато хто пізно усвідомлює, що життя з усіма його яскравими та тьмяними фарбами дається людині тільки раз. І від Вашого щоденного вибору залежить його повнота та барви. Вибір – рушійна сила, що показує чи готові Ви до змін, чи прагнете бути «овочем». Обирати, яку роль гратимете сьогодні чи залишатися собою, бути добрим чи злим. Що би Ви не вирішили, обирайте серцем, тоді Ваш вибір принесе гармонію всім. Не потрібно забувати ким Ви є. Бути людиною – значить виконувати місію, яка повинна вдосконалити цей світ. Головне – не опускається в своїй поведінці до способу життя нижчих істот. Варто пам'ятати – без зла не було б добра, і навпаки. Ці категорії не можуть існувати окремо, вони доповнюють одна одну, що дає змогу відновити баланс у всіх аспектах людського життя.

Отже, етика попередніх епох створила системи досконалої моралі, спрямовуючи людину на шлях слідування ідеалам. Сучасна етична теорія гуманістичної орієнтації пропонує людині протистояння злу шляхом стійкого слідування духовним цінностям. Досить важким є «слідування» для сучасника. Проблема морального вибору не тільки є актуальною, а й болісною. Спроби знайти гармонію, «золоту середину» змушують особу вдаватися до різноманітних вчинків, які не завжди виправдовують мету. Не менш важливо навчитись розуміти, що є справжнім добром, а що – лише «тавром стереотипів», яке негативно впливає на будь-які спроби індивіда творити добро та вміти відмежовувати ці поняття в своїй поведінці. Нерідко ми зустрічаємо скепсис, осуд, цинізм та підозру, які руйнують бажання рухатися у своїх добрих намірах, а також призводять до стереотипних поглядів, які міцно вкорінилися у свідомості багатьох людей. Поряд із технологічним прогресом, помічаємо регрес духовний. Проте бажання людства змінюватися на краще – є рушійною силою у боротьбі за гуманність!

Література:

1. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа / Гегель Г. – М: «Мысль», 1977. – 471 с.
2. Карнеги Д. Как приобретать друзей и оказывать влияние на людей / Карнеги Д. – К.: «Наукова думка». – 1990. – 219 с.
3. Кант И. Критика практического разума / Иммануил Кант // Сочинения в шести томах. Том 6. – М., 1966. – 743 с.
4. Спиноза Б. В 2-х томах. Т.1. / Спиноза Б. СПб.: Наука, 1999. – 489 с.

5. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм // Фромм Э. Душа человека – М. :Республика, 1992. – С. 13-108.

Інститут корекційної педагогіки та психології

Федончук О. А.

Науковий керівник: Грицаєнко П. М.

СОЦІАЛЬНО-АПРОБАТИВНА ТЕОРІЯ МОРАЛІ

Е. ДЮРКГЕЙМА ТА Л. ЛЕВІ-БРЮЛЯ

Мільярди людей у цілому світі кожного дня, щосекунди виконують будь яку роботу. Написання контрольної роботи, прийом їжі, сон, спілкування в Інтернет-мережі, робота в офісі тощо. Хтось можливо уже закінчує життя, а хтось його лише починає – народжується, помирає. Тобто постійно відбувається безупинний, регульований, стабільний процес життя. Кожна особа, яка бере участь у цьому процесі, як наслідок бере участь у спілкуванні між іншими людьми, у різних форматах. Тобто вона є частиною соціуму. Виконуючи ту чи нішу дію, людина думає чи правильно вона це виконує, або уже навіть без власних роздумів робить це автоматично, але за певним алгоритмом.

На основі цього можна сказати, що усі соціальні процеси регулює певна структура. Внутрішні установки індивіда, закони, правила, які формують його ставлення до інших людей і визначають його місце в соціумі. Говориться про моральність. Саме вона є тою структурою, яка фактично є основою протікання усіх процесів у соціальному середовищі. З цього виникає питання: хто створює, запроваджує і контролює ці закони?

У науці цю проблему детально досліджували Люсьєн Леві Брюль та Еміль Дюркгейм. На основі праць вчених по даному питанню на межі 19-20 століття була сформульована соціально-апробативна [4] теорія моралі. Зміст цієї теорії стверджує, що моральні поняття для людей не мають ніякого об'єктивного значення. Добро чи зло, правда чи брехня, зводиться до того, що одні вчинки суспільство схвалює, а інші осуджує. Із цього випливає, те що суспільство самостійно встановлює, регулює усі норми і правила, це підкреслює соціальну природу моралі. Порівнюючи роль соціуму і особистості, то роль першого важливіша. Усі правила за якими живе людина установлені її соціальним середовищем, а вона напряму від цього залежить.

У суспільному значенні фундаментальний процес соціалізації яскраво демонструє вище сказане. Коли відбувається трансформація індивіда в особистість, він проникає в соціум, стаючи його частиною і в той же час приймає усі закони, правила і установки, які існують у тому соціальному середовищі. На цьому прикладі яскраво демонструється малий рівень важливості і пряма залежність особистості від суспільства.

Еміль Дюркгейм а потім уже і Леві-Брюль констатували, що ознакою моралі є обов'язок людини, який визначає її відношення до інших членів соціуму якого вона повинна обов'язково дотримуватись, адже це визначає її моральність.

Вчені трактували мораль як дійсну, практичну, реальну силу, тому що усі рішення, вчинки, дії у суспільстві, які були правильними з етичної сторони, автоматично означали моральність.

Щоб довести соціальну природу моральності та те що соціальні факти не залежать від індивіда, а навпаки мають примусову силу по відношенню до нього, Еміль Дюркгейм досліджував релігію як форму колективної свідомості. У праці «Первісні форми релігійного життя» [2] він розглядав релігію як структуру що складається з двох частин - це вірування та обряди. Перше виражає духовну насиченість та проявляється лише в уявленнях, а друге – більше матеріальне і означає способи, дії. Релігійні вірування завжди є загальними для певної групи, а отже і уявлення за висновком Дюркгейма маю бути колективними, внаслідок цього і обряди, які здійснюються членами одної релігії мають також колективний характер і залежать від вірувань. Складові її індивіди відчувають себе пов'язаним спільною ідеєю, спільним світоглядом і відношенням до світу. Це пояснює однаковість та стереотипність дій, які вони виконують. Адже релігія це система у якій установки, правила, закони, тобто та моральність, що є наслідком колективних уявлень не змінюється, не піддаються впливу, не зникає, а навпаки є завжди стійкою і стабільною, формує світоглядну позицію особистості, яка стає членом даного соціального середовища. Закони, які вона приймає, не просто використовуються нею час від часу у житті, а стають першоосновою і визначають сенс її існування.

Дюркгейм вивчав мораль соціуму в багатьох своїх роботах. Найвідоміші з них : «Самогубство» [1], «Правила соціологічного методу» [5].

Леві-Брюль у свою чергу підтримував ідеї вченого і доводив соціально-апробативну теорію моралі на прикладі складного психічного процесу – мислення. Він розглядав його у спектрі історичних змін, як форму колективної свідомості. У його праці «Первобытное мышление» [3] він говорив, що колективна свідомість первісних людей була спільною для них, але абсолютно відмінною від колективної свідомості людей сучасного світу. Це пояснюється тим, що джерелом моральності у давній час були міфологічні вірування, які не піддавались логічному поясненню. Тобто ті речі, які зараз для нас є абсолютно ясними, науково доведеними і зрозумілими, для первісних людей вони обожествлялися і набували надприродних властивостей. Внаслідок цього виникали своєрідні для того часу обряди, які були проявом колективної свідомості і були основою моральності у їх соціальному середовищі.

У ході історичного розвитку суспільства очевидними є, що їх свідомість змінюється, адже відбувається постійний розвиток, який також несе за собою неминучі зміни у суспільстві та його свідомості.

В теперішній час право існувати набуло явище індивідуалізації, коли особистість власними, беззаперечними для неї роздумами, силою волі відокремлює себе від суспільства і формує для себе власну моральність і свідомість. Цей процес є дуже складним для самого індивіда, адже це вимагає абсолютної самостійності і незалежності від соціального середовища, у якому він перебуває.

На мою думку, соціально-апробативна теорія моралі є цілком аргументованою, доводить і підтверджує багато явищ і процесів, які виникають розвиваються і існують у соціумі. Я погоджуюсь з позиціями Еміля Дюркгейма і Леві Брюля, які говорять про те, що людина як соціалізована істота є частиною соціуму і має пряму від нього залежність. Тобто те навколишнє середовище, яке оточує людину, визначає її роль у житті і ті функції, які вона буде виконувати.

Література

1. Дюркгейм Э. Самоубийство. Социологический этюд. М., 1994.
2. Еміль Дюркгейм. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії. — Київ: Юніверс, 2002. — 423 с. — [1]
3. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937; М., 1999; М., 2010, М., 2012 и 2014.
4. Философская Энциклопедия. В 5-х т. — М.: Советская энциклопедия. Под редакцией Ф. В. Константинова. 1960—1970.
5. Durkheim, Émile [1895]. «The Rules of Sociological Method» 8th edition, trans. Sarah A. Solovay and John M. Mueller, ed. George E. G. Fatlin (1938, 1964 edition), pp. 13.

Інститут політології та права

Ткаченко А. Р.

Науковий керівник: Савранська Н. О.

ЕТИКО-ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ У ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Становлення етичних поглядів Михайла Коцюбинського пов'язано із еволюцією суспільно-політичних переконань від ліберально-народницьких до демократично-революційних. Письменник дуже тонко відчував наростання революційного духу, потребу у демократичних і гуманістичних цінностях і найголовніше повагу до життя. Доцільно згадати вислів М. Коцюбинського: «Ні, я не із тих, хто вічно всім незадоволений, навпаки – я всюди і завжди з усього збираю саме красиве і цікаве, і якщо понишпорити у моїй душі, то навіть безбарвне життя, напевно, відклало в ній багато цікавого, що коли-небудь, при нагоді, несподівано спливає» [1, 4].

Для формування повноцінної особистості, на думку Михайла Коцюбинського, необхідно відповідне виховання, основними принципами якого мають бути: терпимість, взаємодопомога, працьовитість, чесність і любов до кожного життя. Безперечно такі компоненти моральності людини сформовані під впливом народницьких ідей, і хоча письменник розчарувався у них і був критично налаштований, проте нівелювати їх не варто. Більше того актуальність етичних, естетичних і політичних поглядів митця простежується і сьогодні.

М. Коцюбинський відчував силу тієї людини, яка прагне самоствердитися. Людина приречена перебувати у соціумі і вона мусить протистояти байдужості і буденності життя. Важливе значення для цієї здатності має виховання. Якщо виховувати дитину в страху, то вона не буде повноцінною, а буде заляканою і неспроможною на власні дії, як результат ми отримуємо декадентську націю. Особливо сьогодні, відчуваючи занепад людських можливостей, необхідно окреслити ті шляхи якими можна віднайти гармонію.

М. Коцюбинський підкреслює, що людина має виважено обирати професію, бо заняття справою, яка не до душі призводить до деградації особистості: «Тринадцять літ вона сохла, як яблуко у сушні. Спочатку хоч потішала себе думкою, що вона не зайва на світі, що вона служить високій справі, але ся теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула. Життя, таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя; вироблялись однобічні, професіональні інтереси, поза якими вона почувала себе мухою восени. Вона так і називала себе: осіння Муха» [1, 302].

Митець, звертає увагу на те, що для звільнення від страждань необхідно позбавитися архаїчних і міфічних звичаїв, оскільки це саме ті стереотипи у суспільстві, які не мають підґрунтя, але ж не знищувати усю спадщину народу. М. Коцюбинський виступає проти деспотичних родинних зв'язків, які спонукають людину до задоволення лише першочергових потреб, та наполягає на тому, що ніхто не може перешкоджати щирим почуттям. Життя у нелюбові, страждання від неможливості зробити крок до свободи призводить до занепаду і смерті особистості.

Проблеми самореалізації постають перед кожною людиною на різних етапах життя, почуття тривоги наростає, невідоме майбутнє примушує ставити екзистенційні питання. Наступні слова М. Коцюбинського яскраво виражають цей депресивний стан: «Коли ви в горі, коли ви щохвилини сподіваєтесь якогось лиха і душа ваша напружена, мов струна на струменті, раджу вам зупинити годинники. Якщо ви стежите за ними, вони без кінця продовжують ваші муки. Коли ж забуваєте за них, вони нагадують про себе, як цегла, що падає на голову. Вони байдуже рахують ваші терпіння й довгими стрілами-пальцями наближають хвилину катастрофи» [1, 397].

Шляхом виходу із неможливої ситуації є звернення до природи, яка є чистим джерелом із якого людина черпає сили. Етичні погляди тісно пов'язані із естетикою, саме естетичне почуття у творах М. Коцюбинського надає можливість, знайти краще життя, прагнення до нових цілей і вражень. «Потреба краси, що жила в душі Антона, викликала у нього потребу скрізь шукати її, але дійсність давала мало. Правда, колись він бачив далекі краї, де сонце і море навперейми намагались розгорнути перед ним всі свої дива, але то було давно, і буденне життя ущерть занесло попелом згадки» [2, 182].

Складний образ «сенсу життя» у М. Коцюбинського включає соціалізацію особистості, небайдужість до політичних подій, саме реальна участь у суспільно-політичних процесах, реалізація власного потенціалу, протидія скутості і страху наповнює життя людини змістом. У сучасності ми маємо політичні, економічні і культурні права, проте нам не вистачає рішучості повною мірою реалізувати їх, через це людина і замислюється над власним буттям.

Отже, Михайло Коцюбинський розглядає етико-екзистенційну проблематику застосовуючи комплексний підхід до подолання нереалізованого потенціалу людини. Екзистенція включає зовнішні чинники, можливість впливати на оточення, бачити навколо себе красу життя та його автентичність.

Література:

1. Коцюбинський М. М. Твори: повісті та оповідання (1884–1906) : у 2–х т. / Упоряд. і приміт. М. С. Грицюті: Вступ, ст. Н. Л. Калениченко. – К.: Наук. думка, 1988. – Т. 1. – 584 с.
2. Коцюбинський М. М. Твори: повісті та оповідання (1907–1912) : у 2–х т. / Упоряд. і приміт. М. С. Грицюті: Вступ, ст. Н. Л. Калениченко. – К.: Наук. думка, 1988. – Т. 2. – 496 с.

Інститут інформатики

В'юн С. В.

Науковий керівник: Лобанчук О. А.

РІДНА УКРАЇНЬСЬКА ВІРА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТИКО-ЕСТЕТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНЬСЬКОГО ЕТНОСУ

«Життя народу як нації починається від її самоусвідомлення. Міф про Божественне народження є саме моментом народження нації, її Божество є відбитком пізнання її духовної природи.»

В.Шаян

Проблема відродження та становлення української релігійно-естетичної традиції впродовж кількох століть є однією з найактуальніших тем сьогодення. Сучасна глобалізація суспільно-економічного життя нівелює багато людських

цінностей, а тому супроводжується актуальними зараз об'єднаннями етносів з дуже відмінними культурами і ментальністю. Таке об'єднання, очевидно, призводить до асиміляції та етнічного злиття. Тож мене дуже зацікавила роль саме релігії, як складової впливу на діяльність, спосіб життя людини та становлення її етичних поглядів. Я помітила, що найбільше релігія стосується національного питання, яке взаємопов'язане з усіма впливовими складовими нашого життя. І мені дуже хотілося дізнатися, як це відбувається саме в суспільстві.

Вся духовно-культурна сфера тримається на релігії. І стирання етнічного із сучасного життя викликає відповідний інстинкт самозбереження – прагнення компенсації, що відкрило шлях до спроб відродити свою власну етнічну релігію, яка виробляє етнічний імунітет. Варто розглянути процес втрати етнічної релігії через переосмислення деяких історичних фактів. Слов'яни важко піддавалися християнізації та найдовше з усіх європейських народів чинили організований опір папським ордам військових місіонерів або повставали проти уже охрещених князів. Така поведінка народу – яскраве свідчення вірності рідним традиціям, багатьма дослідниками пояснюється як відсталість, неосвіченість. Рідновіри зазначають, що «...таку боротьбу прийнято ставити за приклад протиставлення втраті родової пам'яті» [1.170].

Я, насамперед, відмітила б, що етнос - це природне явище, яке формується століттями і має глибоке коріння кровної й мовної спорідненості та спільності історичної пам'яті, а також зв'язок з конкретною землею – рідним краєм. Тому актуальною сьогодні є й проблема взаємовідносин етносу й природи (космосу), якій досі не надавалося належного наукового обґрунтування. Біосфера Землі складається з біомаси всіх живих істот та продуктів їхньої життєдіяльності. Етноси як біологічне, географічне та історично-культурне явище складають етносферу Землі, яка в свою чергу є частиною її біосфери.

Посилаючись на дослідження історика С. Піддубного, визначаю, що кожен етнос становить собою систему генетичних зв'язків, а отже, має більший чи менший ступінь певних етнічних енергій. Чим сильніша енергія етносу, тим краще живе й процвітає кожен його представник і народ в цілому. Чим слабша його енергетика, тим менш дієздатним стає народ, втрачаючи свою самобутність через поглинення його етнічної енергії іншими етносами.

Оскільки українське язичництво та християнство будучи натуралістичними релігіями, виробили цілий ряд раціональних звичаєвих норм співіснування людини з природою, вони мають велике значення й для сучасної етнологічної науки, бо формують не відчужене ставлення до навколишнього, а одухотворене розумінням нерозривної єдності людей, їхній взаємозв'язок і гармонію. Саме ці ідеї останнім часом спонукають людей шукати духовні ідеали у вірі своїх предків. Сучасними адептами етнорелігія сприймається як чинник біологічного і етико-культурного безсмертя нації [5, 78].

У процесі життя етносу його природна релігія зазнає еволюційних змін, вдосконалюється, шліфується, і, якщо її розвитку не перешкоджають якісь зовнішні чинники (поневолення, війни, асимілятивні процеси), то етнічна релігія є самодостатньою духовною системою на будь-якому етапі життя свого етносу. Релігія – феномен духовного життя людства, його світоглядна основа, яка упорядковує щоденне життя, вносить свої корективи, а також дає змогу спілкування з ідеальним світом через обряди.

Науковець О. Палій припускає, що нині існує понад 200 визначень поняття релігія, і їх кількість дедалі зростає. І хоча цей термін не досить вдалий саме через його іншомовність і багатозначність, та наука користується ним за традицією, не вдаючись до лінгвістичних уточнень. Часто слово «релігія» замінюють слов'янським «віра». Однак, ці поняття нетотожні. Термін релігія почали вживати в епоху Відродження для характеристики загального поняття віри в Бога незалежно від конфесії (в Західній Європі – близько XVI ст., а в Україні – XVIII ст.).

Повага до етнічних релігій сьогодні – це нова ознака сучасної культури, одна з найбільш радикальних новаторських спроб узгодити життя етнічних спільнот з їхніми автохтонними духовними системами.

Розмаїтий, багатогранний, насичений світ вірувань наших пращурів сприяв зародженню духовних підвалин ментальності праукраїнців, де Доброта вживається в Працелюбність, Волю з правом власного вибору. Про космологічну їх сутність розповідають сторінки книги «Космос древньої України» В. Довгича [3, 56] а також «Міфи та легенди давньої України» В. Войтовича, в яких розкривається зміст давніх вірувань на основі легенд про ототожнення сил світу із богами, наділеними людськими якостями. Можна спостерігати, як в сучасному середовищі збереження звичаїв і традицій присутні язичницькі свята і обряди: свято Івана Купала, свята календарно-обрядового циклу з веснянками, гаївками, закликаннями, які одухотворенні силою і життям самої Природи, від якої людина, як частинка світу, сприймає інформацію і поповнює духовні сили, черпає знання і пізнає світ [1, 151].

Сьогодні вже значна частина науковців і державних діячів почала розуміти, що ігнорування естетичними проблемами етносу може стати причиною непоправних втрат і катастроф. Тому тоді, коли на карту поставлене життя людства, доцільно звертатися до споконвічних етнокультурних цінностей своїх предків. Що залишилося нам у спадщину? Глибокий слід забуття і духовного спустошення, хижацьке природокористування, економічний і інформаційний тиск, впровадження високотехнологічних потужностей і правил віртуальних просторів, які все більше відсторонюють нас від реального життя, породжують безвихідь, меркантильність, низьку екологічну культуру.

Пошуки шляхів виходу з кризового стану економіки здійснюють спеціальні фахівці фінансового менеджменту, економісти, аудиторі, всі причетні до розуміння даної проблеми. Хто ж порятує світ від більш непередбачуваної

кризи – духовної? Нівелювання цінностей людського життя, глибоке забуття звичаїв і традицій предків, моральна деградація, відсутність почуття власної гідності, самоповаги, байдужість у ставленні до живого – це ще не повний перелік суспільних вад сучасного інформаційного світу. Кожен має відшукати відповідь на ці питання в самому собі.

Отже, підсумовуючи сказане вище, я хочу наголосити, що я не схиляюсь до позицій заперечення однієї з двох релігій, християнства чи язичництва, а досліджую їх духовний зміст окремо, адже я поважаю кожну світову релігію, бо жодну з них не можна нівелювати чи заперечити. Все те, що становить духовний розвиток людини вже є невід'ємною частиною Всесвіту.

Всім відомо, що основою віри наших предків є обожнення сил і явищ природи, до того ж людина сама є її складовою, найважливішою частиною Всесвіту. Сьогодні ж Природа – це ресурс, а не духовне джерело, а людина стала хижаком-споживачем в боротьбі за своє існування.

Посилаючись на думки авторів дослідників рідної віри, розумію, що є глибока духовна криза нинішнього розвитку суспільства, зовсім непомітна зовні, але дуже небезпечна зсередини з новими ознаками ворожнечі і непримиренності, байдужості і лицемірства та забуття.

Отже, рідна українська віра не несе загрози жодній свідомій людині і суспільству зокрема. Показуючи свою позицію гуманізму і духовного розвитку в гармонії з природою, вона спроможна відродити «слабосиле тіло України» [5, 130], але на її шляху є багато протистоянь і протиріч, якими є як моральні, так і соціальні чинники суспільства. Та поки що найголовніша її функція – рухатись невтомним джерелом, яке до нас доносить все нові і нові потоки предківських знань, які в поєднанні з нашими звичаями стануть національною основою.

Література:

1. Войтович В. Міфи та легенди давньої України. – Т.: 2005. – 392 с.: іл.
2. Велесова книга. Упорядкована науковцями – Яценко Б., Гай А., Ульянова А. 2007.- 82с.
3. Довгич В. Космос Древньої України. Трипілля – Троянь: Мітологія. Філософія. Етногенез/ - К., 1992р.
4. Лук'яненко Л. Не дам загинуть Україні.- К., 1994р.
5. Лозко Г. Пробуджена Енея. – Х. 2006р. – 464с.
6. Нестеренко Г. Велична Україна. – К.: 2010.- 96с.
7. Лозко Г. Велесова Книга. Волховник. – Літературний переклад, релігієзнавчий коментар, словник на 8500 слів. – К.: Такі справи, 2002. – 368 с.
8. Релігієзнавчий словник / За ред. професорів А. Колодного і Б. Лобовика. – К., 1996.
9. Шаян В. Джерело сили української культури. – Лондон, Торонто, 1972р.

**ПРАЦЯ М. ДРАГОМАНОВА «ЧУДАЦЬКІ ДУМКИ ПРО УКРАЇНСЬКУ
НАЦІОНАЛЬНУ СПРАВУ» ТА ЇЇ СУЧАСНЕ СОЦІАЛЬНО-ЕТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ**

Не секрет, що в нашій країні нині склалася складна економічна і соціально-політична ситуація. Багато хто з наших політиків, науковців, військових мають свою думку щодо того, як розв'язати назрілі зовнішні та внутрішні конфлікти, коли на Сході України воюють, а у Верховній Раді кричать та б'ються. Через це, на мою думку, нам слід підійти до вирішення назрілих проблем з холодним розумом, але гарячим серцем. Саме тому корисно перечитувати працю Михайла Драгоманова «Чудацькі думки про українську національну справу». Читаючи цей твір, якому більше 100 років, легко простежити паралелі між минулим і сучасним станом речей. Адже наші сучасні негаразди – це просто невирішені проблеми з минулого. З позицій ясного розуму, терпіння і толерантності мислитель прагнув донести до свідомості українців свої поради щодо конструктивного розв'язання внутрішніх суспільно-політичних суперечностей та налагодження рівноправних стосунків з іншими європейськими народами. Чимало хто із сучасників Драгоманова вважали його «обрусителем», хоча він найбільше любив українство і обрав собі псевдонім «Українець».

Аналізована нами праця була уперше надрукована 1891 року в емігрантському журналі «Народ». Значну увагу у ній приділено проблемам єдності європейських народів і космополітизму. Яскравим прикладом плідного і толерантного співіснування різних етносів, у тому числі і у плані поліконфесійності, вчений вбачає у життєдіяльності сучасної Швейцарії, вже тоді однієї з найрозвинутіших країн Європи. Щоправда, релігія може як допомагати еволюційному розвитку, так і заважати йому, що засвідчують численні приклади з всесвітньої історії. Сучасна практика глобалізованого людства підтверджує положення М. Драгоманова про те, що всі ми певною мірою стали «космополітами, тобто світовими горожанами». Й тому у спільному прагненні соціальної справедливості люди мають «шукати всесвітньої правди, котра була б спільною всім національностям» [1, 18], тобто практичної людяності. Цілеспрямовану діяльність у цьому напрямку вчений вбачає у функціонуванні сучасного йому міжнародного товариства Червоного Хреста. Сьогодні цілком справедливо вважати корисною діяльність ООН, ЮНЕСКО та багатьох інших у напрямку забезпечення злагоди і миру, безпеки й конструктивної стабільності у сучасному, єдиному і багатоликому світі.

Найскладніша й найсуперечливіша частина праці М. Драгоманова присвячена «національству», поняттю, спорідненому сучасному націоналізмові, у плані культурно-історичної еволюції. Суперечливість його природи полягає в тому, що «національна єднота в державі не завше може вести до більшої вільності і що думка про національність може бути причиною і насилування людей і великої неправди» [1, 17]. Звідси й критично-неоднозначне ставлення загалом до нього як в історичному минулому, так і в наші дні. Будь-же яка світоглядно-ідеологічна дискусія, тим більше, така гостропроблемна, вимагає не екстремальної ворожості опонентів, а звернення до логіки аргументів, науки і філософського розуму. Відтак лише наука і толерантність, а не людиноненависництво зможуть допомогти нам у спільній національній справі. Зазначене у повній мірі стосується минулого і сучасного завдання збереження та збагачення української мови. З подібними проблемами у свій час стикалися і носії інших мовно-національних культур у Європі – шотландці, ірландці, провансальці у Франції, поляки та інші великі етнокультурні групи. Позитивно розцінюючи взаємовпливи великоросійської і української мов та культур в цілому, М. Драгоманов підкреслює і відверту небезпеку «обрусенія» як вияву нетолерантності до меншого за чисельністю народу, що перебуває у підневільному становищі. Зазначене проявляється у шовіністичних гоніннях на багатотисячлітні традиції національних меншин, забороні національних мов тощо. Примітною у цьому відношенні стала доповідь нашого видатного земляка 1878 року на Паризькому літературному конгресі під назвою «Українська література, заборонена російським урядом» з нищівною критикою Емського указу та обстоюванням ідеї рівноправності української мови і культури у тогочасній сім'ї європейських народів. М. Драгоманов закликав невтомно діяти у напрямку соціально-культурного розквіту й вивільнення українців, працювати культурно і політично.

До національно-культурних сакралізованих цінностей мислитель відносить мову, вбрання, звичаї, народний календар, віру батьків і дідів, примножувану у наступних поколіннях. Щоправда, визнаючи нетлінність зазначених цінностей, М. Драгоманов дотримується наукового світогляду, який «не признає на світі нічого постійного, стоячого(статичного), а бачить тільки переміну (еволюцію), рух (динаміку)» [1, 153]. На відміну від культурних діячів, які асоціювали об'єктивний ідеал української державності з русько-князівськими й козацько-гетьманськими порядками, цей визначний учений вбачав той ідеал у безперервному соціокультурному поступові. У перспективі мала б постати нова Європа як конфедерація вільних, суверенних держав. Єдиним шляхом у цьому напрямку мав стати рух до європейської цивілізованої України як єдності й соборності демократичного життя, а не примусової обов'язкової національної єдності. Вважаючи останнє недемократичним і нетолерантним, М. Драгоманов протиставляв йому ідею *універсалізму-вільного об'єднання людей на основі вибору певної влади, що*

передбачає плюралізм у релігійному, духовному й соціально-культурному житті. Причому централізм ототожнюється мислителем з нетолерантністю і примусом., а універсалізм – з толерантністю на основі поважання прав і свобод людини. У вищій мірі актуальним для налагодження демократичного життя у сучасній Україні постає висновок «Чудацьких думок про українську національну справу», в якому рельєфно виразились потужність і толерантність визначного українського вченого: «головне діло – поступ людини й громади, поступ політичний, соціальний і культурний, а національність тільки ґрунт, форма та спосіб» [1, 154].

Ознайомившись із зазначеною працею М.Драгоманова, я доторкнулася до його цікавого і самобутнього світогляду. Безперечно мудрими є висловлені мислителем поради щодо розв'язання низки суспільно-політичних і соціально-етичних злободенних проблем, які й донині залишаються нерозв'язаними. Мені найбільше сподобався заклик М.Драгоманова до праці заради блага народу України, замість того, щоб шукати винних у його негараздах. Таким чином розмірковував пізніше й митрополит Андрій Шептицький: «Не потоком шумних і галасливих фраз, а тихою, невтомною працею любіть Україну!».

Література:

1. Драгоманов М.П. Чудацькі думки про українську національну справу / Михайло Драгоманов. - 3-тє вид. - Київ: [Криниця] ; Друкарня А.І. Гросмана, 1913. - 159 с.

Кузьменко Л. П.

Науковий керівник: Шульга Т. Ю.

САМОТНІСТЬ ЯК МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Сьогоднішній темп життя і стрімкий розвиток науково-технічного прогресу впливають на наш внутрішній стан, ставлення до життя і людей, що нас оточують. І в цьому шаленому ритмі життя сьогодні все більше й більше людей зіштовхуються з почуттям самотності. Людина може перебувати в цьому стані дуже довго і цей стан може все далі й далі ускладнюватись, що може призвести до трагічних наслідків. Тому, я вважаю, що на сьогодні проблема самотності є дуже актуальною, і це проблема не однієї людини, а всього суспільства.

В. Лисакович серед найважливіших причин і передумов виникнення самотності виділяє:

- 1) втрату сенсу життя;
- 2) смерть близької людини, розлука;
- 3) втрата перспектив, невдачі у професійній діяльності;
- 4) нездатність до міжособистісних стосунків, тяжіння до замкнутості в спілкуванні [1].

Щоб краще зрозуміти сутність і зміст цих причин, я звернула особливу увагу на визначення самого поняття «самотність». З точки зору психологів «самотність – це психічний стан людини, який виникає в умовах ізоляції її від інших людей і дефіциту спілкування. В філософії ж щодо теми самотності є таке поняття як «відчуження». Мова йде про те, що відчуження є загальною характеристикою життя людини в суспільстві, особливо на сучасному етапі його історії, коли почуття страху виникає на основі небезпеки знищення людства» [1].

«Філософ Сартр каже, що людина «залишена сама собі», вона хотіла б зрозуміти сенс свого існування, але ніхто їй його не виявить; хотіла б знати, як має жити, але ніхто їй не дасть вказівки, тобто людина з початку свого існування приречена на самотність – людина «вкинута» долею в ту чи іншу ситуацію – ось її єдина сутність» [1].

Самотність – це одна із причин виникнення у людини глибокої депресії, неврозів, психічних травм. Внаслідок цього виникають пасивність, байдужість, туга, апатія, невмотивована апатія.

Існує кілька шляхів подолання самотності:

- 1) людина сама долає самотність осмислюючи свою проблему, займаючись якоюсь діяльністю;
- 2) допомога з боку близьких і друзів;
- 3) звернення до спеціаліста.

Проблемою самотності не потрібно нехтувати, з нею потрібно боротися, адже якщо людина буде завжди сама, ні з ким не спілкуватись, то рано чи пізно це може призвести до негативних наслідків, таких як алкоголізм, самогубство і т.д. Тому не варто недооцінювати цю проблему, боріться з нею...

Література

1. В. Лисакович. Проблема самотності у сучасному світі. (Електронний ресурс) - [Режим доступу: library.udpu.org.ua/library_files/stud../35.pdf].

Волошенко А. Д.

Науковий керівник: Шульга Т. Ю.

МОРАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Искусство всегда было неотъемлемой частью человеческой жизни. С самого зарождения цивилизации человек чувствует потребность выражать свои чувства, эмоции, знания посредством живописи, музыки или письма. Предметы искусства чаще всего могут многое рассказать о настроениях той эпохи, в которую были созданы. С помощью искусства писателями, художниками, поэтами, музыкантами часто разоблачались и отображались пороки и изъяны человеческого общества, правительства, свои собственные.

Каким же мы видим его сейчас? Скорее всего, многие из вас интуитивно скажут, что современное искусство часто бывает непонятным, жестоким,

лишенным эстетической красоты в угоду эпатажу и желанию шокировать публику, креативность предпочитается трудолюбию.

В настоящее время в отношении к постмодернизму наблюдается широкий спектр противоречивых позиций – начиная от полного отрицания существования этого явления и заканчивая попытками полной «постмодернизации» общества.

Культура постмодерна зачастую негативно оценивается представителями уже сложившихся систем нравственности, для которых постмодерн знаменует собой разложение всех прежних ценностей и регулятивных механизмов морали. Многие исследователи отказывают в признании постмодернизму, аргументируя свою позицию тем, что он не приносит ничего кардинально нового, а лишь «паразитирует» на достижениях минувшего, заново их переделывая, переосмысливая и переиначивая, но при этом не переходя на другой качественный уровень, позволивший бы говорить о новой стадии в культуре [2, 1].

Не тем страшнее ли становится в отображении искусства наиболее адекватно описать постмодернистской философией реальность XXI века?

В понимании британского социолога и теоретика постмодернизма Зигмунта Баумана, это искусство сформировалось как ответ, реакция на опыт модернизма, как критика его амбиций и размаха, предлагающий заново оценить его наследство. Это новое пространство общественных и культурных изменений. Вместе с образом модернистского человека рухнула и конструкция общества как стабильной и структурированной формации. З.Бауман формулирует предположение, что в постмодернизме возможны такие конструкции общества создающее спонтанное и эстетизированное сосуществование, и моральное пространство, в котором возможна мораль без этики [4, 7-9].

Известный современный писатель и ученый Умберто Эко, активно участвовавший в дискуссиях о постмодернизме, приходит к выводу, что постмодернизм имеет своей целью разрушение привычных для предшествующей культуры разделений – реализма и ирреализма, формализма и содержательности, «чистого», элитарного массового искусства и т.д. [5, 38-56].

Постмодернизм предлагает модель самоорганизации человеческой субъективности как автохтонного процесса – вне навязываемых ей извне регламентации и ограничений со стороны тех или иных моральных кодексов, - «речь идет об образовании себя через разного рода техники жизни, а не о подавлении при помощи запрета и закона» – говорит современный французский писатель, теоретик культуры и философ Мишель Фуко [1, 142].

В 1974 году сербская художница Марина Абрамович в Неаполе «поставила эксперимент над собой и обществом», был проведен перформанс «Ритм 0», во время которого зрители были заперты вместе с художницей в галерее. В распоряжении зрителей было 72 предмета, которые были отобраны в качестве инструментов, вызывающих наслаждение (роза, мёд, виноград, карандаш,

краски, свеча, поляроидная фотокамера), боль (кнут, ножницы, скальпель, спички) или смерть (пуля, пистолет). В галерее была размещена информация о том, что на время всего перформанса тело Абрамович находится в распоряжении зрителей и они могут с ним (так же, как и с находящимися на столе предметами) делать всё, что заблагорассудится. Сама она всё это время оставалась неподвижной. Вначале люди были в замешательстве и ничего не делали, затем понемногу начали включаться в игру и их активность переросла в настоящую агрессивность. В результате ее тело было исколото, разрисовано, волосы обрезаны, одежда порвана: «Я хотела показать одну вещь: это просто удивительно, насколько быстро человек может вернуться в дикое пещерное состояние, если ему это позволить» [3, 18-20].

Самым дорогим художником современности называют Дэмиена Херста, его инсталляции потрясают и завораживают одновременно. Смерть — центральная тема в его работах. Наиболее известная серия художника — *Natural History: мёртвые животные в формальдегиде* [6, 112].

Возможно ли представить такие перформансы и инсталляции 100, 200 лет назад и почему сейчас во многом общество принимает подобного рода искусство? Способствует ли сейчас искусство развитию духовного потенциала личности, самопознанию, реализации собственного потенциала, гармонии, преодолению внутренних конфликтов?

Пагубно влияет на развитие искусства увеличение коммерческой его значимости. Необходимыми условиями существования массового искусства является обращение к широкому кругу потребителей, его коммерческий успех, который достигается сюжетной и стилистической упрощенностью. В современном мире все поставлено, в общем-то, на коммерческие рельсы. Такое время. Никто не может судить, хорошее оно или плохое, оно наступило и мы живем в этом времени, мы должны в нем жить. Конечно, нельзя сейчас судить о деградации человечества, эпохе цинизма и падении моральных устоев людей, но, возможно, это является одним из тревожных сигналов для общества.

Литература:

1. Велш В. Постмодернизм в искусстве и философии и его отношение к технологической эпохе // На путях постмодернизма. М., 1995.
2. Емелин В.А. Постмодернизм: проблемы и перспективы // <http://emeline.narod.ru/problems.html>
3. Новик. Д. Вся Абрамович // Искусство — 2010. — № 2-3.
4. Оберемко О. А. Рецензия на: Bauman Z. Life in Fragments: Essays on Postmodern Morality. London: Blackwell, 1995.
5. Умберто Эко Пять эссе на темы этики — СПб.: Симпозиум, 2005.
6. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. М., 1992. № 4.

**ЕТИКО-ПЕДАГОГІЧНЕ ВЧЕННЯ ЯНУША КОРЧАКА
АБО ЛІКАР ДИТЯЧИХ СЕРДЕЦЬ**

*Старий лікар сидів біля хатки старої
І старанно дітей усе він навчав.
Немає душі ще більш золотої,
Яку він маляткам назавжди віддав.*

Педагогічна думка розвивалася протягом тисячоліть: спочатку в надрах інших наук, суміжних знаннях і, нарешті, долаючи тернистий шлях, виокремилася в цілісне новоутворення, таку науку як *педагогіка*. В ній окреслено навчально-виховну систему, вказано ряд методологічних принципів побудови даної роботи. Але інколи, дещо залишається поза увагою педагогів, адже це сфера досліджень іншої науки – це етична сторона педагогіки. Кожен педагог нашого часу має будувати свою роботу відповідно до головних етичних категорій, що об'єднує в собі принцип гуманізму.

Про ідею гуманізму писали та впроваджували у навчальну систему знамениті педагоги минулого: А.Макаренко, К.Ушинський, М.Монтессорі, В.Сухомлинський та інші. Кожен з них висловлював свої погляди, але головним залишалось єдине – щира, палка любов до дітей.

Своє добре лагідне серце віддав дітям педагог, ім'я якого знає увесь світ, людина із святою душею, котра до останнього була віддана своїй справі та дітям, людина, яка робила все заради щастя малечі – це Януш Корчак. Він прославився як польський лікар, публіцист та великий педагог, праці якого є актуальними й донині.

В народі, на Батьківщині Януша Корчака, його ще називають «Старий лікар». А я щиро хочу назвати його «Лікарем дитячих сердець». Усе життя віддати на благо іншим це подвиг; присвятити своє життя дітям, жертвуючи власними інтересами – це найвеличніша відвага. Ця людина назавжди житиме у серцях своїх вихованців.

У діяльності Януша Корчака можна прослідкувати, що ідеї гуманізму, були головними в його педагогічній творчості. Найголовнішим він визнавав любов до дітей. А якщо ми любимо, то зробимо все заради їх благополуччя так як це зробив Старий лікар.

Ще з ранніх років, під час навчання в медичному університеті, молодий педагог, лікар пише книги про дітей та для них. В майбутньому вони стануть сенсом усього його життя, навіть перед лицем смерті він не залишить дітей та своєї справи, захищаючи їх до останнього (Януша Корчака разом з дітьми-

євреями, вихованцями дитячого будинку, де завідував педагог, було вбито в гетто під час Другої світової війни).

Януш Корчак спочатку працював дитячим лікарем, опікувався проблемами дітей-сиріт, а половину свого життя, тридцять років, очолював «Будинок сиріт» та дитячий притулок «Наш дім». Результатом його діяльності став найвідоміший твір «Як любити дитину».

Свої педагогічні погляди Корчак втілював у роботі з дітьми-сиротами, вони були особливими, це діти єврейського походження як і сам педагог. Потрібно було побудувати навчально-виховний процес відмінний від того, що застосовувався в традиційних польських школах. В основі педагогічної концепції відомого педагога є дитина як особистість. Він був переконаний в повноцінності дитини як людини і самоцінності дитини як справжнього, а не попереднього життя. За переконаннями Януша Корчака кожна дитина є індивідуальністю і потребує персонального підходу, починаючи з перших днів життя. Тому вихователь повинен створити атмосферу, яка б сприяла всебічному вихованню як окремої дитини так і колективу в цілому.

За Корчаком взаємодія педагога і вихованця повинна будуватися на ряді гуманістичних принципів, найголовнішими з яких є любов до дитини, повага до неї, її особистості, прийняття перемог, невдач та сліз, шанування зусиль дитини та праці. Кожен вихованець заслуговує на те, щоб бути таким яким він і кожен дорослий не повинен про це забувати чи нехтувати даним положенням. Великого значення він надавав безпеці дітей. Саме в цих положеннях криється етико-педагогічне вчення великого педагога минулого. Це ті принципи, які має відтворити у своїй роботі кожен педагог.

Януш Корчак запевняв, що потрібно вивчати дитячу природу, проводити спостереження, що дозволить якомога ефективніше організувати навчально-виховний процес. Намагався сповнити повсякденне життя своїх вихованців незабутніми враженнями.

Великого значення надавав самовихованню, що сприяло кращій соціалізації дітей. В дитячих будинках було широко розвинуте самоврядування, таким способом Януш Корчак активізував громадську позицію вихованців, разом з ним діти випускали свою газету, регулювали відносини в колективі і таким чином кожен виховував себе сам. На мою думку, це чудовий приклад, адже з однієї сторони дитина вчиться самостійності, а з іншої – правил поведінки в колективі, що потрібно для майбутнього життя, діти вчаться відповідати за свої вчинки та поважати інших.

В його педагогічній практиці значне місце посідало духовне виховання. Він вчив любити інших людей, шанувати свою віру та бути відданим своїй Батьківщині. Також Януш Корчак підкреслював, що духовно збагаченим повинне бути як серце дітей так педагогів, що оточують її. У роботі дитячих притулків він відмовлявся від тиску, примусу, насилля, адже усе, що набуває цим шляхом, буде неміцним та неправильним.

Януш Корчак – педагог із золотим серце! Він не сформував цілісної навчально-виховної системи, але обґрунтував головні етико-педагогічні положення. Він залишив великий педагогічний та літературний доробок, який складається з десятків книг, повістей, статей. Ці твори перекладені багатьма мовами світу та цінуються у різних країнах. В його честь створено Міжнародне товариство імені Януша Корчак, відкрито центри ранньої соціалізації дітей, які отримали назву «Відкритий дім» та проводять різні педагогічні конкурси, що носять його ім'я. Його шанують у всьому світі. Так всесвітньо відома організація ЮНЕСКО оголосила 1978 рік роком Януша Корчака. Про його діяльність, її особливості має знати кожен працівник сфери освіти та на цьому прикладі будувати свою роботу. Старий лікар, що робив все можливе заради дітей. До його ідеалу має прагнути кожен педагог.

*Старий лікар сидів біля хатки старої
І старанно дітей усе він навчав,
Як у світі цим Божім потрібно їм жити
І як ближніх своїх потрібно любити.*

Література:

1. Васянович Г.П. Педагогічна етика: Навчально-методичний посібник. – Львів: Норма, 2005. – 344с.
2. Хрестоматія по истории зарубежной педагогики / сост. и авт. вв. ст. А. П. Пискунов. - М.: Просвещение, 1971. – 560 с.
3. Януш Корчак. Як любити дитину. К: «У-Факторія», 2005. – 79 с.

Інститут природничо-географічної освіти та екології

Федотова А. В.

Науковий керівник: Шульга Т. Ю.

ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ І КОХАННЯ

Тема кохання є актуальною вже багато тисячоліть. Ще з античних часів кохання возвеличувалось, як найпалкіше, найщиріше почуття. Тема кохання не давала спокою поетам, співакам, філософам, художникам та й взагалі не залишилось жодної байдужої душі осторонь цього почуття.

Кохання спонукало поетів до написання віршів, романів; філософів – до роздумів; лицарів – до подвигів; аби завоювати серце дами не рідко відбувалися дуелі тощо.

Стільки існує людство стільки й існує спроб пояснити цей феномен, який спонукає людей творити дива. Людина яка, здавалось би, ніколи не писала вірші – створила цілу поему для своєї другої половинки. Зовсім не художник, а вийшло намалювати шедевральний портрет коханої чи коханого, і таких прикладів можна навести чимало. Але що ж воно таке те «кохання»?

Епікур трактує кохання, як засіб принесення насолоди один одному, що є кінцевою ціллю існування людини адже насолода і бажання для Епікура є земним благом.

Арістотель в Нікомаховій етиці споріднює кохання з дружбою, тобто кохання це дружба двох гідних людей, а найміцніше кохання, це те, в основу якого покладено рівність [1].

Е.Фромм вважає, що кохання – це мистецтво якому потрібно вчитися, якщо ми хочемо навчитися любити то нам потрібно чинити так само як коли ми хочемо навчитись будь-якому іншому мистецтву, наприклад живопису, музиці, медичній справі тощо [3].

З віком змінюється уявлення про це почуття. Хтось розчаровується і думає, що його не існує, а хтось навпаки повірив, що воно є. Якщо, наприклад, запитати в дітей що ж таке кохання, отримаємо досить цікаві відповіді:

- Дмитро 6 років: «Кохання – це коли ти ділишся своєю смаженою картоплею й не чекаєш, щоб з тобою теж поділились»

- Тетяна 7 років: «Кохання - це коли ти говориш хлопчикові, що в нього гарна сорочка і він починає носити її щодня»

- Юля 4 роки: «Кохання – це коли твоє щеня тебе облизує, навіть, після того як ти залишив його одного на цілісінський день».

- Віктор 8 років: «Не потрібно говорити «я тебе люблю», якщо це не правда. Але якщо це правда – Повторюйте це частіше, інакше ті, кого ти любиш, можуть про це забути».

Діти вбачають в «коханні» турботу одне про одного, відповідальність за свою другу половинку, підтримку, вірність, щирість, довіру, безкорисливість, повагу.

А чи існує термін у кохання?

Професор антропології університету США Хелен Фішер протягом 30 років проводила дослідження щодо природи та хімії кохання. Дослідження показали, що різні стадії кохання, а саме романтичне кохання(закоханість) та довготривала прив'язаність, відрізняються одне від одної, а саме супроводжуються порушенням гормонального фону. Почуття закоханості пов'язане з андрогенами та естрогенами, стійкі любовні відносини з дофаміном, норадреналіном, серотоніном, а відчуття прив'язаності з окситоцином і вазопресином. Така активна дія гормонів спостерігається протягом 3-х років, після яких робота мозку нормалізується і він повертається в свій звичний ритм, то гормони перестають стимулювати емоційну залежність партнерів одне від одного. І саме в цей момент важливого значення набуває гормон окситоцин, він допомагає закоханим подолати кризовий бар'єр в стосунках. Його рівень в крові підвищується коли партнери починають ніжитися одне з одним, цілуватись, займатися коханням тощо. Окситоцин стимулює імунну систему, сповільнює серцебиття, завдяки чому наше тіло розслаблюється і ми починаємо відчувати глибоке відчуття прив'язаності до партнера. Цитата:

«Влюбленность заставляет нас фокусировать внимание на одном конкретном человеке – так мы экономим время и энергию, – рассказывает Хелен Фишер. – А привязанность побуждает нас жить с одним партнером достаточно долго» [4].

На основі цього дослідження, французький письменник Ф. Бегбедер написав свій роман «кохання живе три роки». Головний герой роману – Марк Мироньє, вважає, що кохання живе три роки – це закон природи. Але причина його розлучення з коханою ніяк не пов'язана із законами природи, просто його захопила цілком і повністю нова дівчина. Попри це головний герой сліпо вірить в свою теорію щодо кохання. Цитата з книги: *«И никто вас не предупредит, что любовь живет только три года. Вся эта любовная афера строится на строжайшем соблюдении тайны. Вам внушают, что это на всю жизнь, а на самом деле любовь химически перестает существовать по истечении трех лет. Я сам вычитал в одном женском журнале: любовь – это кратковременное повышение уровня дофамина, норадреналина, пролактин, и окситацина. Малюсенькая молекула фенил этиламина (ФЭА) вызывает определенные ощущения: приподнятое настроение, возбужденность, эйфорию. Любовь с первого взгляда – это в нейронах лимбической системы происходит насыщение ФЭА. А нежность – это эндорфины (опиум для двоих). Общество водит вас за нос: вам впаривают великую любовь, когда на самом деле научно доказано, что эти гормоны действуют только три года»*

Автор висловив свою думку щодо темпоральності кохання, цитатою: «Я узнал главное – чтобы стать счастливым, надо пережить состояние ужасной несчастья. Если не пройти школу горя, счастье не может быть прочным. Три года живет та любовь, что не штурмовала вершины и не побывала на дне, а свалилась с неба готовенькая. Любовь живет долго, только если каждый из любящих знает ей цену, и лучше расплатиться авансом, не то предъявят счет апостериори. Мы оказались не готовы к счастью, потому что были не приучены к несчастью. Нас ведь растили в поклонении одному богу – благополучию. Надо знать, кто ты есть и кого ты любишь. Надо завершиться самому, чтобы прожить неоконченную историю. Я надеюсь, что лживое название этой книги вас не слишком достало: конечно, любовь живет вовсе не три года; я счастлив, что ошибся» [2].

Психологи всього світу виділяють сім етапів на шляху до кохання:

1) Голод. Знайоме багатьом почуття довгого очікування зустрічі, дзвінка. Коли поруч з ним кожної хвилини мало. Хочеться знову і знову чути, бачити, торкатися. Якщо провести аналогію з вивченням іноземної мови, то це стадія кайфу. Коли подобається звучання слів, цікаво, як будується речення, хочеться вже говорити цією мовою.

2) Насичення. Це стадія рівного ставлення. Ми вже можемо одне без одного ходити в гості. На цій стадії вивчення мови стає нуднувато, навіть

здається, що багато чого вже відомо. Перестаєш робити домашні завдання, починаєш позіхати на уроках..

3) **Відраза.** Це той момент, коли він починає мене дратувати навіть тим, що дихає поруч. Мало того, що голиться рідко, постійно мене квапить, не любить мою маму, так ще й у вухо так огидно дихає! Починаються постійні сварки на порожньому місці, їх неможливо контролювати, і після них з'являється спустошення, коли здається, що ці відносини померли. На цьому етапі іноземна мова теж дратує. Вона здається дико складною зі своїми безглуздими артиклями і відмінами, неправильні дієслова дратують своєю кількістю. Здається, що у мене це ніколи не вийде, і тому простіше кинути. На цій стадії велика частина стосунків розвалюється. У цій точці вмирає Закоханість – та сама хімія кохання. У цей момент здається, що десь є той, який краще. І можна знайти іншого – і з ним знову знайти «щастя» - прискорений пульс, блискучі очі, політ думок. Деякі пари, щоправда, знаходять вихід у тому, щоб з третього ступеня перейти знову на перший - тобто бурхливо посваритися, тиждень не бачитися, і потім знову - стадія Голоду. Щоправда, зазвичай, у підсумку такі стосунки теж закінчуються розривом. Є ще неконструктивний варіант співіснування поруч через певні зиски - дітей, квартири, побуту. Але це навіть не схоже на шлюб - це швидше союз двох біороботів. Але є третя альтернатива, яку бачать далеко не всі. А ті, хто бачать, не завжди за нею йдуть. Тому що це праця. Але саме тут і починає зароджуватися Кохання.

4) **Терпіння.** Найчастіше до цієї стадії доходять сім'ї з дітьми. У подружжя з'являється розуміння, що з цим треба щось робити, так як розлучення травмує дітей. І треба змінювати себе. Так хтось починає працювати зі своїм егоїзмом і намагається побачити індивідуальність іншого партнера. Перестає робити з нього «щось», намагається побачити його справжнє «Я». Сварки теж є, але вони вже керовані, є розуміння, що потрібно просто пережити і перечекати цей момент. Ця аскета завжди винагороджується. Стадія вивчення мови така ж - ми перестаємо прогулювати заняття, придушуємо позіхання і намагаємося побачити суть в новій мові.

5) **Виконання обов'язків.** Це та точка, в якій починає народжуватися Кохання. Нарешті, я можу бачити, що поруч зі мною – не моя копія, а абсолютно інша Особистість. У нього свої риси характеру, звички, смаки. Я більше не прагну водити його на свої улюблені фільми, а питаю - який фільм хоче подивитися він. Я починаю бачити його чесноти. Більше того, я бачу свої недоліки. І я розумію, що я могла б робити для Коханого більше і краще.

6) **Дружба.** На цій стадії ми вже можемо говорити по душах - ми бачимо один одного, ми чуємо один одного, ми стаємо найкращими і найближчими друзями. Зростає довіра, а разом з ним спонтанність і легкість змін. Ми можемо легко обмінюватися енергією, думками, почуттями.

7) **Кохання.** І саме ця стадія відносин з іноземною мовою є «вільним володінням» – коли ти можеш мовою писати, читати, думати, спілкуватися..

Отже, як у своїй книзі Бегбедер, не визнає думку про те, що кохання живе три роки, так і я не вірю, що існує певна темпоральність цього почуття, феномену, акту діяльності, тощо.

Для мене кохання це перш за все відповідальність за свою другу половинку, це довіра, відданість, підтримка, повага та розуміння. А вже потім це почуття яке захоплює людину цілком і повністю. Я вважаю, що посправжньому кохати це як зайти в море і попливти, купатися в ньому, ніжитись на хвилях, відчувати ті глибинні емоції пірнаючи з головою в глибини загадкового моря. У кохання не має тривалості, воно вічне, біда лиш в тім, що люди досить часто плутають симпатії чи якийсь інше почуття з коханням. Посправжньому кохати, це дійсно мистецтво якому потрібно вчитися.

Література:

1. Арістотель. Нікомахова етика/. – К.: «Аквілан-Плюс», 2002. – 480с.
2. Ф.Бегбедер. Любовь живет три года/ Бегбедер Ф. – М.: «Иностранка», 2008. – 192 с.
3. Э.Фромм. Искусство любить / Фромм Э. – М.: – «АСТ», 2007. – 220с.
4. Shaver P., Kazan C., Bradshaw D. Love as attachment: The integration of three behavioral systems // The psychology of love / R. Sternber, M. Barnes (Eds). — New Haven, 1988. — P. 69-99.

Секція естетики



*Скрипнікова Софія,
Кава з лимонами, 2012*

Київський університет імені Бориса Грінченка

Рожкова Л. О.

Науковий керівник: Ковальчук Н. Д.

СОФІЯ КИЇВСЬКА – ВИДАТНА ПАМ'ЯТКА

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ДОБИ КИЇВСЬКОЇ РУСИ

«Град Премудрості Божої», видатна пам'ятка мистецтва, місце спілкування людської душі з Богом – усе це поєднане у величному Київському соборі святої Софії.

Софія Київська досі є не тільки символічною історіософською формулою, але також і релігійним ідеалом, який протягом століть визначав духовні, культурні та суспільно-політичні пріоритети українського народу.

Відомий історик С. Аверінцев розглядав Софію Київську як головний храм Києва [1, 214].

Історик Н. Никитенко простежує роль собору в історичних процесах на теренах України в XI-XVIII ст. Відомі філософи С. Кримський і Н. Ковальчук розглядають Софію Київську як вияв архетипу софійності.

Вибір сюжетів, місце положення малюнків та загалом вся програма розпису у соборі Святої Софії підпорядкована конкретній детальній задумці, яка впливала з призначення собору головним храмом давньоруської феодальної держави. Центральний купол й вівтар Софійського собору містять зображення головних персонажів, а також сцени християнського віровчення, виконані у техніці мозаїки. Ці мозаїки налічують близько ста сімдесяти семи колірних відтінків [5, 250].

У найвищій точці центрального купола Софії Київської – величезне поясне зображення Христа-Вседержителя. Навколо нього були розміщені чотири архангели. На жаль, оригінальною до нас дійшла лише одна мозаїчна постать у голубому одязі; інші три дописав олійними фарбами М. О. Врубель у 1884 році [2, 143].

Чудове та гармонійне поєднання мозаїк прикрашає головний вівтар Софіївського собору. Перш за все привертає увагу величава постать богоматері – Оранти, вписаної у склепіння вівтаря. Синій колір одягання Оранти і теплий золотий фон прекрасно поєднуються та є прикладом основного принципу колористичної ідеї живописного оздоблення собору Софії Київської [2, 88].

Середній ярус вівтарної частини, що орієнтована на схід, захоплює розгортанням великої мозаїчної композиції «Євхаристія». Вона символізує причащення апостолів, і тим самим розкриває основний догмат християнського віровчення. За своїм сюжетом і сенсом фрески на стінах центральної й поперечної нави, а також на хорах Софіївського собору перегукуються з вищезгаданою композицією [5, 263].

У нижньому ярусі вівтарної частини знаходяться зображення «отців церкви», а саме – святителів та архidiaконів. Між зображеннями всіх трьох ярусів головного вівтаря Софіївського собору існує тісний взаємозв'язок, як у смисловому, так і у колористичному значенні. Наприклад, білі наплічники у святителів церкви співвідносні із світлим вбранням апостолів у «Євхаристії», а синій колір одягання богоматері Оранти співзвучний з плащем Христа.

Фрески з євангельськими сюжетами розміщені також на хорах Софіївського собору: «Чудо в Кані Галілейській», «Чудо примноження хлібів», «Таємна вечеря». В цьому ж місці написані композиції, які теологи пов'язують з такими євангельськими легендами, як: «Зустріч Авраамом трьох подорожніх», «Гостинність Авраама» та інші [4, 182].

Значне роль у оздобленні розписом київського Софіївського собору займають орнаменти. Вони прикрашають дверні та віконні отвори, обрамляють окремі фрескові та мозаїчні композиції та підкреслюють основні архітектурні лінії внутрішньої обстановки. Найчастіше вони мають рослинний

характер і складаються із завитків, пагонів лози, бруньок, віялоподібних, схожих на пальмові, листків. Значно рідше зустрічаються геометричні фігури, знаки сонця. Вони, барвисті та розкішні, вносять світське начало у загальну систему розписів Софії Київської [3, 60].

Мозаїки та фрески Софії Київської відповідають високим вимогам монументального мистецтва. Їм притаманні органічний зв'язок з архітектурою, точність і стислість художньої мови, висока емоційність образів, декоративність, смислова й колористична єдність і гармонійність, глибина художнього мислення. Звершення київських монументалістів не було занедбане завдяки староруським художникам наступних поколінь, які зберегли плоди їхньої праці.

Література:

1. Аверінцев С.С. Софія-Логос: Словник / С. Аверінцев. –К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2004. – 640 с.
2. Демчук, Р.В. Храм Софії у символічному просторі Русі-України: моногр. / Р.В. Демчук; Національний ун-т «Києво-Могилянська академія». – К.: Києво-Могилян. акад., 2008. – 164 с.
3. Ковальчук Н. Д. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні: дис. на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук / Н.Д.Ковальчук. – К., 2007. – 363 с.
4. Логвин Г. Н. Собор Святої Софії в Києві / Г.Н. Логвин. – К.: Мистецтво, 2001. – 352 с.
5. Никитенко Н. Н. Свята Софія Київська: історія в мистецтві / Н.Н.Никитенко. – К., 2003. – 291 с.

Бентковська М. О.

Науковий керівник: Ковальчук Н. Д.

ОБРАЗ САДУ В ПОЛЕМІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Образ саду був одним із культових в українському бароко, будучи прямим відголосом біблійної символіки, яка на той час мала величезний вплив на культуру наших співвітчизників.

Ось лише назви творів видатних полемістів доби українського бароко: «Вертоград многоцвітний» Симеона Полоцького, «Вертоград духовний» Гавриїла Домецького, «Виноград, домовитом благим насаджений «Самуїла Мокрієвича, «Виноград Христов» Стефана Яворського», «Огородок Марії» Антонія Радивиловського та інші.

У пізньому середньовіччі Сад уже став традиційним символом уславлення Богородиці. З образом Саду поєднується виноградна лоза (Вертоград) – символ мук Христових. Символи Саду та Вертограду широко використовуються в культурі українського бароко.

Ще один образ Саду – Сад як символ добродетельності та цноти. Зокрема, таке трактування цього образу знаходимо в 15-й гомілії Григорія Нісського на «Пісню пісень» та в проповідницькій літературі, – наприклад, в «Огородку Марії» Антонія Радивиловського. У цих творах знаходимо образи саду як добродетельності, а проповідь тут уподібнюється його квітам. Автор хоче, щоб проповіді «процвітали» в серцях читачів і слухачів, приваблювали їх «запахом духовної науки».

За Антонієм Радивиловським, чудовий сад – «душа справедливого», лоза його – розум, кетяги – гідна поведінка». Життєве покликання людини в тому, щоб обробляти сад душі. «Осажать виноград свой – душу, мовлю, різними добродетелями укрощать,» – закликає автор [1, 206].

«Ділателем винограда», який звільняє душі від вад і людських слабкостей «разумним ножом», називав себе інший богослов-полеміст Кирило Транквіліон-Ставровецький. Душа людини («виноград»), казав він, якщо не буде очищена Словом (Божим.- Прим авт.), то «запустіє і без плода добрих діл зостане, і всяким злодіянням і беззаконієм, як тернієм, заросте, і начнуть в ней жити звірове – страсті гріховнії і пожадливість гріха» [3, 2].

З топосом Саду естетично сполучаються мотиви «квітів», «плодів» та «дерева, що приносить добрі плоди». Образ дерева може бути як складовою частиною топосу Саду, так і самостійним художнім образом, що означає красу «внутрішньої» людини. Одними з прекрасних квітів, що символізують людські чесноти й праведне життя, є «крінісельні» (польові лілеї) та «ружі» (троянди).

Так, титульний аркуш збірки проповідей Антонія Радивиловського – «Огородку Марії Богородиці» – досить влучно засобами емблематичного мистецтва (поєднання тексту та книжкових гравюр) розкриває прикровенний смисл цієї символіки, спрямованої на духовне самовдосконалення, на плекання краси «внутрішньої людини».

Троянда символізує кров Тіла Господня. Художній образ троянди у терні поет та церковний діяч Лаврентій Крщонович вживає для алегоричного позначення Страстей Христових. У листі Лазаря Барановича до Симеона Полоцького скорботні обставини життя людини також порівнюються з трояндою у терні. Образ троянди використовується і тоді, коли йдеться мова про молитву. На деяких гравюрах Іоанна Щирського, виконаних на замовлення у віленський період своєї творчості, присутній образ троянди, що символізує молитву до Божої Матері. Флористичний топос троянди присутній також у назві збірки проповідей Антонія Радивиловського «Вінець Христов» (К., 1688). На титульному аркуші збірки зображено вінець із троянд, в серцевині яких сцени з церковних свят. В назві твору пояснюється, що це є вінець Христов, з проповідей недільних сплетений православної церкви, «аки з цвітотворожаних на укрощеніє». Естетичний мотив «квітів» звучить і у назві збірників-анфологіонів (цвітословів). А на титульному аркуші «Анфологіону», виданому в Новгород-Сіверському 1678 року, зображено розгалуджені стебла

з квітами. В останніх знаходяться зображення святих. Таке вирішення титульного аркушу є цілком доцільним, адже «Анфологійон», як зазначено у назві твору, є «квітословом, або трифологом». Збірник є зібранням церковних служб святим «заради хваління Бога, Божої Матері та святих угодників». Це Хваління естетизується квітковою флористикою.

Внаслідок метафоричного тлумачення «Пісніпісень» книги пророка Ісаї, євангельської притчі про «ділателів винограду» оформився топос hortus conclusus («сад замкнений»). Його розуміли як осередок духовних і моральних цінностей християнства.

Симеон Полоцький вважав, що до замкненого саду уподібнюється душа, яка може зберігати чистоту: «Тако бо душа оград затворен бывает, в неї же любезно жених ея пребывает» [2, 81].

Огорожа, що захищає сад, – це заповіді, що охороняють від гріхів. У саду добро, поза ним – гріх.

Література:

1. Робинсон А. Н. Литература Руси в литературном процессе Средневековья XI-XIII веков. – М.: Наука, 1980. – 336 с.

2. Сазонова Л. І. Жанр «вертоградів» у східнослов'янському літературному бароко // Українське літературне бароко. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 198-203

3. Транквіліон-Ставровецький К. Євангеліє учительное. – Рохманов. – 1619. – 150 с.

Національна музична академія України імені П.І.Чайковського

Барановський М. В.

Науковий керівник: Черкашина М. Р.

КЛАСИЧНА ОПЕРА У СУЧАСНОМУ МЕДІА ПРОСТОРІ

У ХХІ столітті неможливо уявити сферу людської діяльності, яка б тим чи іншим чином не була пов'язана з медіа простором. Театральна практика не є виключенням. Адже сучасні інновації та технології мають неабиякий вплив на мистецтво. Театр завжди йшов нога в ногу з наукою. Ще за часів античної Греції на театральних сценах впроваджувалися найсміливіші ідеї інженерії та машинобудування. Так і сьогодні на світових театральних сценах сучасні режисери, художники та інженери продовжують втілювати найсміливіші ідеї.

Так, з розвитком медіа простору театральне мистецтво зазнало неабияких змін. Ще 80 років тому глядачам доводилось перетинати кордони для перегляду вистави того чи іншого режисера або з нетерпінням чекати гастролей відомої театральної трупи. Сьогодні, з розвитком медіа технологій та медіа простору, людина може переглянути виставу, яка йде в іншій півкулі, не виходячи з дому. Адже майже кожна людина є частиною Інтернет

павутиння: користувачем соціальної мережі, форумів, тематичних Інтернет порталів. Ці інновації створили принципово нові умови у багатьох видах людської діяльності, зокрема у мистецтві.

Особливий інтерес в умовах сучасного медіа простору викликає опера. Першопрочитання нового оперного твору стає швидше винятком, оскільки у афішах більшості репертуарних театрів, особливо вітчизняних, значаться назви найбільш популярних опер класико-романтичного репертуару. Ці добре відомі твори Моцарта, Россіні, Доніцетті, Верді, Гуно, Бізе, Пуччіні, Чайковського без особливих проблем можна придбати на дисках, подивитися в Інтернеті. Рецензії на нові постановки можна прочитати на оперних форумах чи у Інтернет журналах, де регулярно висвітлюються оперні новини. За таких умов відомі оперні твори набувають нового прочитання саме у різноманітних режисерських інтерпретаціях, які можна співставляти і порівнювати між собою. Їх теоретичне осмислення тісно пов'язане з режисерським тлумаченням опери та філософсько-естетичними параметрами сприйняття глядача.

В наш час опера все більше розглядається режисерами як простір для експерименту. Оперний твір не сприймається повністю завершеним, будучи зафіксованим у нотному тексті. Адже кожна нова інтерпретація лише відштовхується від нього, а твір починає своє справжнє життя на сцені. Кожна нова постановка розкриває по новому композиторський задум, так як до твору композитора додається індивідуальне відчуття і розуміння музичного змісту режисером, диригентом, художником.

Медіа простір та його складові можна і потрібно розглядати окремо. Згідно з розповсюдженим тлумаченням, у сучасному інформаційному суспільстві медіа простір – це особлива реальність, яка є частиною глобального простору людського буття, що генерує і організовує виробництво та споживання інформації у будь-яких формах соціальної комунікації. У медіа просторі люди можуть створювати в реальному часі візуальні та звукові середовища, які охоплюють фізично розділені площі. Вони також можуть контролювати запис, доступ та відтворення зображень і звуків у цих середовищах [7].

Актуальним є звернення до філософсько-культурологічного осмислення цього поняття. Цей підхід надає можливість розглядати медіа простір у контексті поняття «медіа діяльність», під якою розуміємо особливий вид людської діяльності, що характеризується використанням понять медіа простір і медіа середовище. Соціальні комунікації необхідно розмежовувати, оскільки вони мають різне смислове навантаження. У певному сенсі такому підходу сприяє визначення, надане В. О. Ільганаєвою, яка пропонує сприймати «медіа» як «вищу форму розвитку соціальних комунікацій, сукупність способів і засобів соціальних комунікацій, що створюють єдиний комунікаційний простір соціуму, який межує і переходить у комунікаційний простір Всесвіту» [1]. Звертаємо увагу на глобальний характер даного поняття і на той

факт, що у визначенні наявні дві складові, а саме: засоби передачі інформації і глобальне інформаційне середовище, яке визначає сенс процесів, що відбуваються в медіа просторі. У цілому розуміння «медіа» у трактуванні В.О. Ільганаєвої пов'язане з розробленими у 60-х рр. ХХ ст. Е. Лоренцом та І. Пригожиним теорій динамічного хаосу, які нині використовуються навіть для аналізу складних технічних систем і є основою сучасних футурологічних концепцій філософії, культурології, соціології тощо. Поглиблюючи і розробляючи філософську концепцію в структурі медіа простору, В.О. Ільганаєва виділяє деякі складові: інфо-техносферу — середовище технічних засобів відтворення електронної інформації і формалізованих знань; семіосферу — середовище сигналів — середовище ментальних структур; еніосферу — середовище енергоінформаційних, духовних субстанцій. Такий підхід до просторових характеристик медіа середовища характерний і для праць Ф. Уебстера, який пише, що «ми існуємо в медіа насиченому середовищі, що означає: життя істотно символізується, воно проходить у процесах обміну та отримання — або спробах обміну та відмови від отримання — повідомлень про нас самих і про інших. Визнання вибухового зростання смислів змушує говорити про те, що ми ввійшли в інформаційне суспільство» [2].

Зважаючи на зазначені вище підходи, можна стверджувати, що медіа простір є за своєю суттю не стільки ретранслятором інформації, скільки її виробником. Усі події об'єктивно існуючого світу створюють інформаційні передумови, у зв'язку з чим медіа простір постає як складна, глобальна система, що самоорганізується, містить усі соціально-культурні складові, які здатні генерувати інформаційні передумови і запити, забезпечувати потреби в інформації всіма можливими комунікаційним засобами.

Виходячи з усього вище сказаного можна зробити висновок, що потрапляючи у медіа середовище, оперна вистава набуває нової якості та стає новим продуктом у безкрайньому світі медіа технологій.

Література:

1. Ільганаєва В. Інформація та знання в соціально-комунікаційних процесах / В. Ільганаєва // Освіта регіону. Політологія, психологія, комунікації. — 2009. — № 2. — С. 149–153. 7. Ільганаєва В. Інституалізація соціально-комунікаційної сфери суспільства / В. Ільганаєва // Освіта регіону. Політологія, психологія, комунікації. — 2008. — № 1–2. — С. 149–153.

2. Смушкова І. А. К проблеме определения медиа пространства журналистской деятельности / И. А. Смушкова // III Лазаревские чтения : традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всероссийской научной конференции с международным участием. — М., 2006. — Ч. 3. — С. 60–64.

3. Аронсон Э. Эпоха пропаганды: Механизмы убеждения — повседневное использование и злоупотребление / Э. Аронсон, Э. Пратканис. — СПб. : Прайм-Еврознак, 2001.

4. Астафьева О. Н. Медиакультура и некоторые принципы формирования информационно-коммуникативного пространства / О. Н. Астафьева. — М.; Екатеринбург: Академ. проект, 2007. — 509 с

5. Бодрийяр Ж. Реквием по масс-медиа / Ж.Бодрийяр // Поэтика и политика. — М,: Ин-т экспериментальной социологии. — СПб. Алетейя, 1999. — С. 193-226.

6. Брайант Д. Основы воздействия СМИ / Брайант Д., Томпсон С. — М.: Изд. дом «Вильямс», 2004. — 432 с.

7. Robert Stults, Media Space, Xerox PARC, 1986

Кузнецова М. В.

Науковий керівник: Гуменюк Т. К.

ФЕНОМЕН ЄВГЕНІЇ МІРОШНИЧЕНКО У СВІТОВІЙ ТА ВІТЧИЗНЯНІЙ ВОКАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Життя та творчість видатної української співачки Євгенії Мірошниченко є цікавим феноменом української та світової виконавської культури.

Школа Є.С.Мірошниченко є продовженням унікальної вокальної школи видатної співачки та педагога М.Е.Донець-Тессейр, яка була викладачем та наставником видатної співачки у роки навчання у консерваторії та у початковий період її роботи у Національній Опері України.

Марія Едуардівна Донець-Тессейр сама була видатною українською співачкою (колоратурне сопрано), народною артисткою України, дружиною знаменитого українського баса, народного артиста України Михайла Івановича Донця. У 1915 році вона закінчила Міланську консерваторію. 1915-22,1927-48 була солісткою Київського театру опери та балету. З 1935-викладач, а з 1953 – професор Київської консерваторії. Донець-Тессейр розуміла, що природа нагородила її ученицю голосом величезного діапазону та рідкісною музичною пам'яттю. Але видатний педагог прагнула навчити не тільки бездоганному володінню голосом й задля досягнення успішних результатів передала своїй вихованці базу вправ для розвитку дихання, діапазону та колоратурної техніки. Та головне – вона багато уваги приділяла умінню глибоко розкривати зміст виконуваних творів.

Після закінчення консерваторії, у 1961 році Мірошниченко стажувалася у театрі Ла-Скала у Мілані (Італія). До речі, вона самостійно прийняла рішення якомога скоріше повернутися на Батьківщину, адже школа «бельканто» Ла-Скала відрізнялась від вітчизняної школи колоратурного співу, що могло б негативно позначитися на природному звучанні її унікального сопрано.

Тож з 1957 по 1990 роки – Євгенія Мірошніченко була солісткою Київського театру опери та балету. Величезну кількість оперних партій було заспівано на різних оперних майданчиках світу. Перелічити всі немає часу, наведемо бодай найвідоміші серед створених нею образів: Венера («Енеїда» Лисенка), Йолан («Милана» Майбороди), Шемаханська цариця («Золотий півник» Римського-Корсакова), Марфа («Царева наречена» Римського-Корсакова), Віолетта («Травіата» Верді), Джильда («Ріголетто» Верді), Лючія («Лючія де Ляммермур» Доніцетті), Розіна («Севільський цирюльник» Россіні), Цариця ночі («Чарівна флейта» Моцарта), Лейла («Шукачі перлів» Бізе), Мюзетта («Богема» Пучіні), Манон («Манон» Масне).

Мірошніченко з великим успіхом гастрювала в країнах колишнього СРСР, Чехословаччини, Польщі, Китаї, Канаді, США, Болгарії, Румунії, Франції, Японії та багатьох інших і всюди отримувала визнання і любов публіки.

Вона стала лауреатом багатьох міжнародних конкурсів, серед них Міжнародний конкурс вокалістів у Тулузі (Франція) – 2 премія, 1958 рік, та Всесвітній фестиваль молоді і студентів у Москві – срібна медаль, 1957 рік.

У 1972 році була удостоєна державної премії УРСР, а у 1981 році - державної премії СРСР за концертно-виконавську діяльність. З цими нагородами співачка здобула всенародну любов на повагу.

У 1996 році отримала почесний знак відзнаки Президента України, а у 2006 році-почесне звання Героя України.

Геніальність особистості самої Євгенії Семенівни неможливо було не відзначити і не визнати. Співачка володіла легким і рухливим голосом, діапазоном понад 3 октави, відмінною колоратурною технікою, яскравим артистичним талантом. Прекрасні вокальні дані поєднувались з драматичним обдаруванням і майстерністю сценічного перевтілення. Її голос неможливо було сплутати ні з ким: дзвінкий, сріблястий, індивідуальний. Та мабуть головне – надзвичайно багатий, красивий. Справедливо писав поет: «Голос – это душа, а не просто луженое горло» (Є.Євтушенко).

Однак, багато труднощів було на шляху у співачки. Й не тільки самобутній природі свого голосу співачка зобов'язана надзвичайним успіхом, тривалістю у все життя. Те, що вона здійснювала впродовж багатьох років виконавської та педагогічної діяльності – це щоденна велика праця: багато вправ на дихання, на різні види техніки та вокалізації, своєрідна манера триматися на сцені, яку Мірошніченко, як власну візитну картку, передала своєму класові, а також абсолютна вимогливість як до учнів, так і до себе. Саме це вирізняло її школу серед багатьох інших.

З 1980 року, коли вже час було прощатися зі сценою, вона стала викладачем у Київській консерваторії, з 1990 – професором кафедри академічного співу. У стінах Національної Музичної Академії розкрилась ще одна грань обдарованої натури пані Євгенії – її викладацький талант.

Педагогічна діяльність Мірошніченко потребує особливої уваги. Євгенія Семенівна була дуже вимогливим, але справедливим вчителем. Вона вимагала від студентів залізної дисципліни, самоорганізації, стовідсоткової віддачі, старанності, цілеспрямованості.

Вона приділяла увагу не тільки голосу її учениць, а й їх особистісним якостям, і зовнішності, і охайності. Йшла робота над голосом, технікою, образною стороною співу. Взагалі – робота над співаком-музикантом-артистом.

У класі Мірошніченко виховались відомі в усьому світі співачки та співаки оперної сцени: Ольга Нагорна, Сусанна Чахоян, Уляна Алексюк, Тамара Ходакова, Михайло Дідик та багато інших.

Євгенія Семенівна мріяла та останні п'ять років свого життя багато зусиль поклала, щоб побудувати молодіжний оперний театр у Києві. Їй вдалося отримати будівлю, але у 2009 році видатної співачки не стало та її справа залишилась незавершеною. Сподіваємось, що в пам'ять про світову зірку сцени музична громадськість повернеться до цього питання і «Мала опера», як її хотіла назвати Євгенія Семенівна, буде відкрита.

Зараз ми маємо щасливу нагоду слухати та бачити записи та фільми за участі Євгенії Семенівни. Чути її божественний голос і бачити її надзвичайну красу... Вона встигла виховати велику кількість учнів, продовжувачів її справи на оперній сцені і в класі з фаху. Вони успішно займаються виконавською та педагогічною діяльністю та несуть через власну творчість невмирущу пам'ять про співацьку майстерність та професійну школу видатної співачки, педагога, справжньої Примадонни Опери Євгенії Семенівни Мірошніченко.

Життя та творчість Мірошніченко в Україні вивчали такі дослідники: Швачко Т.О. «Євгенія Мірошніченко» (Музична Україна, 2011); Зоценко М. «Срібні струни» (К., 1963); Зоценко М. «Євгенія Мірошніченко» (К., 1971); Мокренко А. Одкровення (Радянська жінка, 1975. №10); Черняхівський М. У сьвітлі світової слави (Вітчизна, 1981, №6).

Звягольська Б.

Науковий керівник: Дерев'янченко О. О.

ТВОРЧІСТЬ ШАВЛЕГА ШИЛАКАДЗЕ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-ГРУЗИНСЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Музичне мистецтво в Україні сьогодні набуває розвитку, попри важку ситуацію в нашій країні відбуваються все нові конкурси та фестивалі, що привертає увагу творчої молоді – активної та ініціативної. Україна підтримує творчі зв'язки з багатьма країнами світу, Грузія – одна із них. Між цими двома країнами в культурно-гуманітарній сфері історично склалися плідні і тісні відносини, які продовжують активно розвиватися на сучасному етапі. Щорічно в Грузії проходить ряд культурно-мистецьких заходів під назвою «Дні

Україні». Подібні заходи, присвячені грузинській культурі, відбуваються і в Україні. Завдяки одному з таких заходів і відвідав вперше Україну Шавлег Шилакадзе, значна постать в грузинській музичній культурі, мова про якого й піде далі.

Актуальність і новизна заявленої теми пов'язана з необхідністю дослідження інтегративних процесів в українській музичній культурі сучасності і, зокрема, з невисвітленістю у вітчизняній науковій літературі творчості Ш. Шилакадзе, потреба осмислення якого існує у зв'язку із запитами концертно-виконавської та музично-педагогічної практики вищих навчальних закладів мистецької освіти.

Шавлег Шикаладзе (народився 1940) – відомий сучасний грузинський композитор, диригент і музично-громадський діяч, лауреат Національної премії Грузії, професор Тбіліської консерваторії імені В. П. Сараджишвілі. Багатогранна творча діяльність Ш. Шилакадзе має тісні зв'язки з українською музичною культурою сучасності.

По-перше, Ш. Шилакадзе є засновником та диригентом колективу «Тбіліська камерата», який мав у своєму складі камерний оркестр, камерний хор і п'ять основних солістів-вокалістів. Це був єдиний колектив такого типу в усьому СРСР, його перевага була в тому, що колектив був досить незалежний, тому з легкістю проводились виступи як окремих частин камерати (оркестру, або хору) так і спільні – камерата виконувала кантати, ораторії, опери. У 1985 році колектив, на жаль, завершив своє існування. Цікаво, що за прикладом «Тбіліської камерати» в Україні подібну назву отримав нині широко відомий колектив «Київська камерата» (колишній ансамбль солістів Спілки композиторів України) під керуванням Валерія Матюхіна [2].

По-друге, у 1980-ті роки під час проведення фестивалю «Дні грузинської музики» в Києві Ш. Шилакадзе приїжджав в Україну. Тоді композитор у якості диригента разом з нинішньою «Київською камератою» представив українській публіці свій твір – камерну симфонію «Епітафія» (1980–1981 роки створення). Відтоді розпочалась творча співпраця грузинського митця з українськими композиторами і виконавцями: В. Матюхіним, Є. Станковичем, В. Сильвестровим та багатьма іншими. Після цього фестивалю Ш. Шилакадзе дуже часто бував у Києві, як диригент виконував не тільки свої твори, а також диригував творами українських композиторів О. Киви, Є. Станковича та ін.

По-третє, прем'єри деяких творів Ш. Шилакадзе були здійснені саме в Україні і українськими виконавцями. Наприклад, світова прем'єра Концерту для альту з оркестром (2002) відбулась у Києві в жовтні 2007 року. Її здійснили відомий український альтист Андрій Тучапець (нар. 1979) разом із камерним оркестром «Київська камерата» під орудою диригента В. Матюхіна. Після успішної прем'єри твір викликав неабиякий інтерес серед музичної молоді. Особливою ж була увага більш професійної публіки, а саме альтистів, як виконавців, так і педагогів. І це не дивно, бо концерт дійсно непересічний, він

поєднує в собі високу художність образів, запальний суто грузинський темперамент та неабияку віртуозність. Цікавим також є той факт, що композитор починав свій творчий шлях як альтист, тож з одного боку він гарно розуміється в усіх тонкощах виконавського мистецтва соліста, а з іншого боку, вже як диригент – із власного досвіду – гарно відчуває оркестр. Ці знання та вміння у поєднанні з кропіткою працею і подарували світу справжній витвір мистецтва.

Концерт для альту з оркестром Ш. Шилакадзе, на наше переконання, представляє собою велику педагогічну цінність. Не дарма він включений до педагогічного репертуару класу альту в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Цей твір приваблює не тільки характерними фольклорними інтонаціями, які передають у музиці неповторний грузинський національний колорит. Він досить віртуозний, і вимагає від виконавця не тільки серйозної технічної підготовки, але і дає можливість показати на сцені увесь спектр виразових, образно-експресивних навичок гри альтиста.

У процесі роботи над твором альтист-виконавець стикається з такими технічними труднощами:

- озвучування складної ритмічної організації тематизму, походження якої пов'язано з грузинським фольклорним виконавством;
- поліритмія у співвідношенні партій соліста і оркестру (фортепіано);
- виконання стрибків на широкі інтервали в швидкому темпі, мелодичного малюнку, для якого характерна гіперінтерваліка, контрастно-регістрові співставлення інтонацій;
- гра кришталеву чистих подвійних нот за умови часто змінюваної інтерваліки в середині мелодико-фігураційних груп тощо.

Музика цього твору має ясно виражений експресивно-драматичний, часом трагедійний характер. Тому перед виконавцем постають складні завдання не тільки «технічного», але і «художнього» характеру у їх взаємопоєднанні. Без досягнення цілісності художнього задуму твору та усвідомлення її національно-ментальної обґрунтованості неможлива художньо-переконлива концертно-виконавська презентація твору. Музикант-виконавець повинен гарно знатися на тому, що він грає, інакше слухачеві буде незрозуміла і, як наслідок цього, не цікава подібна музика. Це одна із заповорок успіху, особливо при виконанні творів сучасних композиторів.

Наведеними фактами, звичайно, не обмежуються приклади плідної співпраці культурних діячів двох дружніх народів. Двосторонні культурні зв'язки України та Грузії, які мають багатовікову історію, продовжують поповнюватися новими успішними проектами та мистецькими заходами, що зумовлює перспективи продовження обраної теми дослідження.

Література:

1. Культурно-гуманітарне співробітництво між Україною і Грузією [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://georgia.mfa.gov.ua/ua/ukraine-ge/culture>. Дата останнього звернення 02.12.2015.

2. Лунина А. Валерий Матюхин: «Музыка – такое искусство, где ты выходишь и выступаешь нагим» [Електронний ресурс] / А. Лунина // Режим доступу: <http://kievkamerata.org/rus/press-1>. Дата останнього звернення 02.12.2015.

3. Лунина А. Шавлег Шилакадзе: про себе й «музичну» Грузію: колишню і сучасну.. / А. Лунина // Музыка. – 2014. – №3. – С. 22–27.

Нетович А. К.

Науковий керівник: Бровко М. М.

ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІТЧИЗНЯНОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Період середніх віків займає 5-15 ст., в сучасній історичній науці його називали епохою феодалізму, у рамках якої почав закладатися фундамент європейської цивілізації. У цей час європейської історії відбувалося Велике переселення народів, внаслідок чого на історичній території Європи з'явилися нові держави та народи, зародилися сучасні нації, їх мова та культура, особливості мислення та поведінки, національний характер. У цей час почали складатися основні класи капіталістичного суспільства – буржуазія та пролетаріат.

Значну роль у житті народів середньовічної Європи відігравали церква та релігія, які жорстко контролювали діяльність людини протягом життя, постійно впливаючи на її свідомість та поведінку. Під церковною опікою перебували не тільки низи, а й феодальна знать. Середньовічна церква була зіткана з протиріч. Вона мала великий позитивний вплив на все духовне життя суспільства, сприяла зміцненню єдності європейських народів, залученню їх до нових морально-етичних цінностей. Разом з тим християнська церква частково пригнічувала народну культуру, корені якої сягали у язичницькі часи, переслідувала іновірців та інакодумців, гальмувала розвиток науки. Об'єднавши на основі християнських цінностей європейські народи, церква сама ж вбила між ними клин, розколовшись у 11 ст. на західне та східне християнство. Період середньовіччя відділяє від сьогодення багато століть і подій. Але вивчення цієї епохи має велике практичне і теоретичне значення для сучасної науки, а осмислення надбань тогочасного суспільства допоможе нам збагнути свою власну сутність.

В історії України середньовічна культура представлена культурою Київської Русі. Існування Київської Русі охоплює період з 9 по 40-і рр. 13 ст. Держава являла собою історично важливу, контактну територію між

Арабським Сходом і Західною Європою, Візантією і Скандинавією. Це зумовило її швидке входження у загальноєвропейську історико-культурну спільність. Вона мала широкі міжнародні зв'язки з Польщею, Чехією, Болгарією, Угорщиною, Грузією, Вірменією, Середньою Азією, Волзькою Болгарією, країнами Західної Європи: Франція, Англія, Данія, Швеція, Норвегія.

Складовою частиною духовної культури Київської Русі була музика, що супроводжувала людину від народження до смерті. Археологічні знахідки підтверджують наявність у стародавніх слов'ян у дохристиянській та княжій час струнних, смичкових, щипкових, духових і ударних інструментів. У «Слові о полку Ігоревім» згадується Боян – давньоруський співець, що оспівував подвиги руських воїнів та походи князів.

При княжих дворах існував цілий штат музикантів – умільців, як руських, так і іноземних, що застольною музикою під час бенкетів прославляли князя та його могутність. Про це свідчать такі джерела літературного походження, як «Печерський патерик», «Житіє Феодосія Печерського», «Слово про багача та Лазаря».

Сюжети з музичного життя Русі відтворені на фресках київського собору Святої Софії, де шість музикантів грають на флейті, два – на духових інструментах і трапецієподібній арфі. Сцени музичного побуту виявлено і на дорогоцінних золотих багато оздоблених речах. Поширеними інструментами в княжу добу були гуслі, лютні, гудок, смик, духові роги, труби, сурни, свірелі, сопелі, флейти та різноманітні дзвіночки і брязкальця. Найпоширенішим ударним інструментом був бубон.

Після запровадження християнства зароджується церковна музика – дзвонарство та одно- та багатоголосний церковний спів.

Система давньоруських церковних наспівів називалася знаменним розспівом. Це унісонний чоловічий спів обмеженого діапазону і строго піднесеного складу. Нотної грамоти на Русі ще не знали, але відомою була крюкова (знаменна) і кондокарна нотації, що засвідчує високий рівень розвитку давньоруської музичної культури.

Однією з важливих ознак вокальної культури вітчизняного середньовіччя є київський розспів, що формувався на території України в епоху феодальної роздробленості Русі. Інтонаційними основами київського розспіву виступали народна музична мова і традиції пісенної творчості. На відміну від знаменного розспіву, мелодії київського розспіву коротші та простіші у ритмічному відношенні, у них відсутня варіантна розробка наспівок, зате чіткіше відчувається тонічна стійкість, помітніше розмежування речитативних і розспівних ділянок, часто повторюються окремі фрази тексту.

Характерною особливістю давньоруського музичного мистецтва були обрядові танці, пісні, скоморошні ігри, гусларські билинні розспіви, а також ратна музика, що супроводжувала військові походи. Музично-поетичне мистецтво відображало працю, світогляд і громадський побут наших давніх

предків. Саме давньоруська музична культура переконливо доводить могутній вплив народної культури в епоху середньовіччя. Як довів відомий російський філософ і літературознавець М.Бахтін, всупереч церковній догмі народна свідомість не переставала жити язичницьким радісним відчуттям земного буття. Народний сміх у різних жанрах не тільки викривав вади, а й стверджував цінність життя і право людини насолоджуватися ним.

Інститут філософської освіти та науки

**Курусь М., Цуканова П., Туманіна М.
Науковий керівник: Покотило К. М.**

ВПЛИВ МЕДІА НА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Естетичний світогляд – одна із найважливіших складових морально-духовної мозаїки особистості. Завдяки наявності певного рівня розвитку естетичного світогляду можна визначити і загальний рівень розвитку особистості, її творчий потенціал, світоглядну направленість, особистісні прихильності, відношення до суспільства та усього, що її оточує.

Соціальні, моральні якості школярів формуються за образом і подобою всього того, що вони чують і бачать, усвідомлюють і переживають, занурюючись в конкретне соціально-культурне середовище. Провідну позицію в розвитку особистості дитини займають телебачення і сучасні комп'ютерні технології.

Зрозуміло, що естетична культура людини формується протягом всього її життя, однак саме період дитинства (молодшого школярства) є надважливим, оскільки формується той фундамент, який згодом дасть змогу поповнювати духовне багатство особистості. Для цього школярі мають розпізнавати добре і зле, красиве і потворне, спокій та агресію. Звісно, що всі ці категорії є дуже неоднозначними, суб'єктивними, але саме на даному етапі формування особистості, дуже важливо показати дитині поведінковий контраст.

Діти молодшого віку особливо схильні до наслідування. Таким чином, вони засвоюють для себе нові соціальні ролі. Висловлення або демонстрація в поведінці дитиною відношення до певних дій, предметів, об'єктів тощо, це перший крок до оцінювання і правильного розуміння прекрасного. Якщо об'єкт не залишає дитину байдужою, її емоційне відношення переходить в активно-дійове відношення, яке виявляється у збереженні прекрасного, бажанні його відтворити. Таким чином з'являється естетична діяльність. Вона може проявитися або в матеріалізації або в демонстрації (тобто поведінковому наслідуванні). Наприклад, можна привести експерименти відомого американського психолога – Альберта Бандури. А. Бандура, поставив дітям маленького віку відеокасету, де показано прояви любові до ляльки

(поцілунок). Далі їм було показано таке ж відео тільки з побиттям ляльки. Дітей знову по одному завели до кімнати, де кожен виразив насилля по відношенню до ляльки, але в різній мірі жорстокості. Бандура прагнув з'ясувати, чи схильні діти до імітації агресії дорослих. Потім всі три групи поперемінно запустили в кімнату, де був клоун Бобо, кілька молотків і навіть іграшкові пістолети, хоча ні на одному відео ніяка вогнепальна зброя не фігурувала. Діти, які дивилися агресивне відео, одразу почали знуцання над Бобо. В інших двох групах не було навіть натяку на насильство. Такий самий експеримент Бандура повторив і з живим клоуном. Результат був аналогічним [3]. Отже, діти наслідують агресивну поведінку дорослих, персонажів мультфільмів, передач, ігор тощо.

Сучасний молодший школяр так само як і будь-яка доросла людина перебуває в постійно змінному інформаційному просторі. Через медіа діти засвоюють соціальні стереотипи поведінки жінок, чоловіків, літніх людей тощо. Наприклад, у книзі «Дитинство в упаковці» (Packaging Girlhood) експерти в галузі освіти Лін Майкл Браун і Шерон Лемб розповідають, як маркетологи впливають на дітей. Сьогодні реклама нав'язує дівчаткам ідею легкого і красивого життя, де сексуальність, звабливість ставиться вище здоров'я, а мода важливіше відносин у родині і дружби. Дівчатам нав'язують головну ціль їх життя – вдало вийти заміж. Для хлопців ситуація не краща, сучасні медіа пропонують їм лише дві альтернативи – або лідер, герой, або невдаха, ледар. Деструктивність медіа полягає в стереотипізації школярів, в результаті односторонності їх розвитку і небажання цікавитись чимось окрім нав'язаних гендерних потреб, цілей, речей [6].

Експериментально-дослідницька робота. Звертаючись до сучасного інформаційного суспільства, яке оточує людину можна простежити такий феномен як кліпове мислення. В перекладі з англ. «Clip» - «відсікання», «уривок», цей феномен нагадує по структурі музичний кліп. За принципом побудови музичного кліпу будується і кліповий світогляд, тобто людина сприймає світ не цілісно, а як низку майже не пов'язаних між собою частин, фактів, подій. Тобто людина не здатна цілісно аналізувати подію, адже її образ не затримується в думках надовго, він майже одразу зникає, а його місце тут же займає новий. Кліпове мислення припускає спрощення, тобто «забирає» глибину засвоєння матеріалу. Діти більше схильні до кліпового мислення, вони здатні швидко запам'ятати картинки, реклами, гасла, загалом все, що пропонує сучасний маркетинг [1].

У зв'язку з цим ми вирішили провести експеримент. Дітям пропонувалась альтернатива між класичним твором художнього мистецтва і веселою, мультиплікаційною картинкою (між картиною і картинкою). Діти надають перевагу тому, що легше, а не тому, над чим треба думати і що треба переживати. Таким чином втрачається такий необхідний ланцюжок розвитку естетичного смаку як естетична емоція – естетична оцінка – естетична

насолюда. Наступний експеримент був протилежним за методом і полягав у навіюванні позитивного судження про музику. Масару Емото довів, що вода здатна вбирати, зберігати і передавати людські думки та емоції. Шляхом багаторічних дослідів вчений розробив методику отримання фотографій кристалів льоду. Їх форма не тільки залежить від її чистоти, але і змінюється в залежності від того, яку над цією водою виконують музику, які їй показують зображення і вимовляють слова, і навіть від того, думають люди про неї або не звертають на неї уваги. Симфонія Бетховена, з її яскравими і чистими інтонаціями, призвела до створення гарних, вражаючих, добре оформлених кристалів [5].

Ми розповіли дітям цю теорію, як класична музика впливає на кристали води і шалена музика, та продемонстрували картинки. Далі ми увімкнули їм ці зразки музики і просили описати, що вони відчують. Діти почали підбирати слова для того, аби описати благодійність класичної музики. Діти шукали емоції в класичній музиці, натомість у шаленій розгледіли ряд негативних впливів.

Отже, естетичне виховання проникає в усі сфери дитячого життя, воно забезпечується всіма ланками виховання і використовує багатство і різноманітність його засобів. Усе це дає право вважати головним принципом естетичного виховання принцип всезагальності естетичного виховання і освіти.

Важливими є наразі питання виховання естетичної культури в учнів різних вікових груп; організація взаємодії школи та сім'ї в культурній підготовці школярів; регуляція діяльності засобів масової інформації; розвиток професіоналізму вчителів. Тільки вирішуючи ці та інші проблеми, можливо сподіватися на суттєві зміни в духовній сфері нашого суспільства, пов'язані з підвищенням культурного рівня підростаючого покоління.

Література:

1. Азаренок Н.В. Клиповое сознание и его влияние на психологию человека в современном мире. // Материалы Всероссийской юбилейной научной конференции, посвященной 120-летию со дня рождения С.Л. Рубинштейна «Психология человека в современном мире». Том 5. Личность и группа в условиях социальных изменений. / Отв. ред. А.Л. Журавлев. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2009. – С. 110-112.
2. Азархин А.В. Мировоззрение и эстетическое развитие личности / Андрей Виленович Азархин. – Київ: Наукова думка, 1990. – 192 с.
3. Бандура А. Теория социального научения / Альберт Бандура. – СПб.: Евразия, 2000. – 320 с.
4. Ойзерман Т.И. Мировоззрение. Новая философская энциклопедия / Теодор Ильич Ойзерман. – М.: Мысль, 2000. – Т. 2.
5. Эмото М. Послания воды: Тайные коды кристаллов льда. — София, 2005. — 96 с.

6. Lamb S. Packaging Girlhood: Rescuing Our Daughters from Marketers' Schemes/ S. Lamb, L.M. Brown. – NY.: St. Martin's Press, 2006. – 322 p.

**Кушніренко І. А., Козиряцька Я. В., Овчаренко Т. Ю.
Науковий керівник: Покотило К. М.**

ЕСТЕТИЧНА ЗДАТНІСТЬ СУДЖЕННЯ ТА ОНТОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ МИСТЕЦТВА: ІММАНУІЛ КАНТ ТА МАРТІН ГАЙДЕГГЕР

Проблема підґрунтя існування мистецтва і його здатності певним чином впливати на людину завжди хвилювала людство. За всю історію філософії було запропоновано безліч різноманітних теорій, концепцій, що так чи інакше намагалися пояснити феномен мистецтва та особливості його сприйняття нами? Майже кожен філософ, починаючи з XVIII ст. вважав за необхідне зробити спробу його інтерпретації. Важливість розгляду цього питання важко переоцінити, адже мистецтво становить невід'ємну частину буття людини в світі починаючи, фактично, від її виникнення і до сьогоденного дня. Крім того, в умовах сучасного світу актуальність теми підкріплюється й тим, що: по-перше виникає все більше нових, неklasичних напрямків, які позиціонують себе як мистецькі; по-друге, мистецтво з вузької, «музейної» сфери, протягом XX ст. поширилось і на інші сфери. Через це виникає потреба визначення критеріїв самого мистецтва та фундаменту, на якому воно існує.

На жаль, об'єм роботи не дозволяє провести повноцінний аналіз всіх наявних філософсько-естетичних концепцій, тож ми вирішили взяти двох, на нашу думку, найяскравіших мислителів різних умовних періодів в розвитку естетичних поглядів — І. Канта як представника класичного метафізичного періоду та М. Гайдеггера — посткласичного неметафізичного.

Свою естетичну концепцію І. Кант виклав в роботі «Критика здатності судження», де зробив спробу пояснити феномен існування та сприйняття прекрасного, в сферу якого і входить мистецтво. Поняття прекрасного він пов'язує з поняттям доцільності, розрізняючи при цьому внутрішню і зовнішню. Зовнішня доцільність — придатність предмету для досягнення певної мети. Зовнішній доцільності відповідає телеологічний тип рефлексивної здатності судження. Внутрішня ж доцільність складає «внутрішню сутність» предмету і відповідає естетичній здатності судження [3].

Саме внутрішня доцільність предмету або істоти є джерелом здатності людини відчувати прекрасне. Проте, уточнює мислитель, умовою естетичного сприйняття є безкорисливість, тобто відсутність сприйняття предмету з позиції практичного використання [3]. Прекрасне має викликати незацікавлене задоволення від предмету, яке виходить, в першу чергу, і це важливо, з його форми, тобто з чуттєвої складової. Можна також сказати, що краса і прекрасне, за І. Кантом — це переживання доцільності без цілі, тобто без жодного поняття, адже розсудок «вбиває» красу.

Треба зауважити, що І. Кант також виділяє поняття піднесеного. Піднесене характеризується не тільки естетичними, але й етично-моральними переживаннями. Якщо прекрасне створюється творчим генієм, то піднесене існує саме собою, в світі людей або в природі. Найшедевральнішими витворами будуть саме ті, що створені природою. При цьому творчий геній сам немовби надихається природою, що в деякому сенсі підпорядковує мистецтво природі. Рукотворне мистецтво буде лише тією мірою мистецтвом, якою воно містить в собі «природність» [2].

Таким чином, основою розуміння мистецтва в концепції І. Канта та всієї класичної традиції є метафізичне протиставлення, по-перше, певного надчуттєвого смислу та форми з емпіричним матеріалом; по-друге, суб'єкту, що активно пізнає та пасивного об'єкту. Отже, відчуття прекрасного та сприйняття мистецтва досліджується з позицій гносеології. Витвір мистецтва тут — річ, що має своїм підґрунтям надчуттєве, яку людина в межах свого досвіду пізнає.

На початку ХХ ст. починають з'являтися мислителі, що не погоджуються з таким становищем. Одним з них був М. Гайдеггер. В своїх роботах він робив спроби позбавитись метафізичного суб'єкт-об'єктного протиставлення та створити нове розуміння мистецтва, як однієї з основоположних сфер, в якій розкриваються фундаментальні основи не тільки людського існування, але і буття в цілому.

Основна робота, в якій він викладає свої естетичні погляди,— «Виток художнього творіння». На його думку, попередні мислителі занадто спрощували та «уречевлювали» мистецтво, висуваючи на перший план його предметність як фундаментальну рису. Насправді ж, в мистецькому творі прихована сама істина буття. Метафізичні, суб'єктоцентричні концепції класичного періоду, що розглядали мистецтво в гносеологічному розрізі, забувають про онтологічний. Незважаючи на те, що І. Кант теж, фактично, надав основі справжнього мистецтва буттєве походження, і творець і той, хто сприймає твір знаходяться у нього в сфері апостеріорній, тобто досвідній. А до істини, на думку М. Гайдеггера, може вести тільки таке відношення, яке має непізнавальний характер. Така ситуація пов'язана з вихідною хибною спрямованістю всієї західної філософської думки, що була започаткована Платоном. Починаючи саме з нього, філософи почали плутати суще з буттям, досліджуючи перше замість другого [4].

Якщо для попередніх мислителів, в тому числі і І. Канта, витвір мистецтва є, перш за все, річчю, то М. Гайдеггер проводить розділення, виокремлюючи твір як такий, що несе в собі істину про світ. Ця істина не пізнається, як раніше, суто через чуттєве пізнання матеріальної сутності. Твір — це не завершений виріб, що має пізнавально-естетичну цінність, бо такою є річ, творіння ж є принципово іншим, ширшим. Мислитель наводить приклад з картиною

Вінсента Ван Гога «Черевики», де зображена конкретна річ, суще, проте видима нам вся «цільність» твору [1].

В цілому ж для М. Гайдеггера, умовно кажучи, не настільки важливий сам результат як готовий витвір, адже він ніколи не буде досконалим. Строго кажучи — це суще, що не має жодного відношення до буття. Але в цьому одночасно і його особливість — мистецтво у нього виступає як суще, в якому втілена істина. Ця «буттєвість» мистецтва проявляється лише в моменти споглядання-сприйняття, лише у взаємодії з тут-буттям, *dasein*, яке, в свою чергу, є єдиним сущим, що запитує про буття. Людина, осягаючи витвір мистецтва, опиняється на межі відкритості та прихованості буття, що дозволяє їй зробити «прорив» в Ніщо, короткий вихід за свої межі. Відбувається зміна положень: у сприйнятті мистецтво перетворюється з веденого на ведуче. Стається подія, в якій ми не збиралися брати участь.

Крім того М. Гайдеггер розглядає поняття митця. Він стверджує, що творіння не можна вважати «чиїмось» творінням, адже не тільки мистецтво створює митець, але і митцем його робить створене ним мистецтво. Митець є лише проміжною ланкою, «засобом», за допомогою якого твориться істина. Проте, зауважує філософ, це не означає нівеляцію цінності художнього генія та його ролі в мистецтві, а лише вказує на те, що в процесі творіння розкриваються настільки фундаментальні смисли, що авторство відходить на другий план. Митець є лише допоміжною силою для буття, що сприяє його розкриттю. В тих же «Черевиках» художник повністю розчиняється в зображеному, дозволяючи чистому буттю вийти з тіні [4].

Таким чином М. Гайдеггер, розглядаючи мистецтво з позицій фундаментальної онтології, повертає творінню одну з його висхідних рис як носія істини буття і сущого. Існуючи лише в своїй предметності, речовості, художнє творіння нею не обмежується, знаходячи своє справжнє призначення у «привідкриванні» таємниці буття. Важливо також, що ця особливість мистецтва проявляється лише у непізнавальному відношенні з людиною, як з *dasein*, робить її співучасником істини.

Як висновок можна зазначити, що, незважаючи на деякі суперечності в розумінні цими двома мислителями мистецтва, (головна з яких, на нашу думку, полягає в жорсткому суб'єкт-об'єктному поділі в класичній традиції та, навпаки, «змішанні» суб'єкта і об'єкта в посткласичній) обидва вони, безперечно, виділяли мистецтво як особливу та специфічну сферу буття. Тож подальший аналіз філософсько-естетичних концепцій з позиції сучасності та дослідження самої цієї сфери має допомогти висвітлити фундаментальні засади не тільки самого мистецтва, але і людського існування як такого.

Література:

1. Гадамер Г.-Г. Введение к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. — М.: Искусство, 1991. — С.99-115.

2. Кант И. Критика способности суждения/ И. Кант; Пер.с нем.; ред. кол. под. предс. А.Я. Зись; — Москва: Искусство, 1994. — 367с.

3. Смігунова О. Г. Естетика І. Канта: продуктивна уява і принцип доцільності: авторец. дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / О. Г. Смігунова; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2007. — 16с.

4. Хайдеггер М. Истокхудожественного творения // Работы и размышления разных лет : пер. с нем. / М. Хайдеггер. — М. : Гнозис, 1993. — С. 47-116.

Хоменко Г. В.

Науковий керівник: Покотило К. М.

КОНЦЕПЦІЯ РЕКЛАМУВАННЯ «PRODUCT PLACEMENT» У ТВОРАХ КІНЕМАТОГРАФУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Існування сучасного цивілізованого суспільства неможливо уявити без реклами. Короткочасні оголошення, переважно комерціалізованого характеру, спіткають людей на кожному кроці та впливають на їх ставлення до оточуючого середовища. Доба постмодернізму актуалізує проблему осмислення рекламної продукції, знімаючи усталені рамки між культурою та її імітуванням. Реклама стає об'єктом не лише економічного, але й естетичного аналізу через власне утвердження цінностей консюмеристського образу життя.

Реклама як самостійний продукт, що існує поза комерціалізованими цілями, згадується у творчості Ж. Бодріяра. На його думку, рекламна творчість вже не викликає довіри у користувача, як це було у ХХ столітті, а хіба що покликана виправдовувати те, що вже було придбано. Окрім цього, Ж. Бодріяр виокремив еволюційні етапи розвитку реклами: трансформуючись від неупередженого засобу інформування, до відвертої пропаганди, вона вкорінюється у повсякденне життя та починає формувати стиль споживача [3; 27]. Можна додати, що на сьогодні реклама також впливає на естетичний ідеал суспільства, стає медіумом між потребами та звичками особистості.

Канадський філософ М. Маклеун підтримував позицію Бодріяра. В одній з власних робіт він навів знаковий приклад американських солдат, які, під час перебування на фронті, відмовилися від отримання популярних журналів через відсутність у них рекламних оголошень [3, 24]. Ця ситуація стала красномовним аргументом на користь того, що реклама сприймається як елемент цілісного способу життя, а не тільки як засіб реалізації власної купівельної спроможності.

Наприкінці ХХ століття реклама стає поєднуватися із творами масової культури. Все частіше зустрічається принцип прихованого рекламування «ProductPlacement» – символічна інтеграція логотипів та популярних брендів у

творах мистецтва. Його популярність пов'язана із подорожчанням звичної реклами у світлі зменшення її ефективності. Сидячи вдома перед телевізором або екраном монітора, користувач втомлюється сприймати рекламні композиції у безмежжі інформаційних потоків. Зазвичай вони супроводжуються лише байдужістю з його боку чи перемиканням каналів.

Згідно із соціологічними дослідженнями, приховану рекламу в творах кіномистецтва помічає приблизно 80 % глядачів, з них близько 70 % вважають її гармонійно поєднаною із сюжетом твору та ненав'язливою [2]. Тож головна перевага новітнього способу рекламування полягає у її ефективності її сприйняття збоку користувачів.

Існує також класифікація «ProductPlacement» згідно з якою виділяють вербальний, невербальний, візуальний та кіностетичний засіб передання інформації що до того чи іншого продукту. Так, вербальна комунікація здійснюється у відомій франшизі «Форсаж», де головний герой неодноразово вимовляє назву пивного бренду «Корона». Не дивно, що глядачі, які люблять слабоалкогольні напої та котрим імponує ця кінострічка, будуть переповнені бажання спробувати «Корону». Та ж сама ситуація, що правда, шляхом невербальної комунікації виникає у фільмі «Індіана Джонс», в якому головний герой використовує запальничку компанії Zippo.

Суттєвою ознакою реалізації концепції «ProductPlacement» у кінематографі є відсутність чітких хронологічних меж. Якщо традиційна реклама на телебаченні транслюється відповідно до замовлення певної установи, фільм продовжує існувати після офіційного релізу, наповнюючи контентом безліч Інтернет сторінок. Сучасний глядач може переглянути кінострічку, яка вже вийшла з мейнстріму, сприймаючи об'єкти рекламної творчості, як і смислові конотації самого фільму, в умовах іншого хронотопу.

Втілюючись у зразки масової культури, «ProductPlacement» втілює в собі інтертекстуальну побудову. Мається на увазі поєднання у ньому багатьох цитат та алюзій, які посилаються на інші твори. В такому випадку реклама може апелювати також до історичних подій, що є загальновідомими. Орієнтація на середньостатистичного споживача пояснюється пріоритетністю реклами у досягненні комерціалізованих цілей.

Якщо посилатись на Ч. Дженкінса, «ProductPlacement» виступає у ролі подвійного кодування твору. Іншими словами, рекламний продукт виступає в якості елемента цілісної композиції, не відділяючись від останньої. Це призводить до позитивних зрушень у ставленні людини до об'єкту рекламування. Сприймаючи рекламну продукцію в контексті сюжетної побудови твору, вона асоціативно пов'язує її з художніми творами та їх героями.

Сучасна європейська реклама несе в собі великий набір інформації із різних галузей знань. Згідно з дослідженням Пикулевої Ю.Б., декодування реклами потребує від споживача мати певні знання в області фольклору,

міфології, релігії, традицій, художньої літератури, науки, історії, кіно, телебачення та радіо, театру, естради, цирку, класичної музики, архітектури, скульптури, образотворчого мистецтва, спорту та моди [1].

Орієнтуючись на прикладне значення «ProductPlacement» згадується американський мультфільм про мореплавця «Папая» 1929 року. Після його запуску в американський телебійг, продаж консервованого шпинату зріс на 30%. Іншим прикладом є «Інопланетянин» Стівена Спілбрега, який посприяв збільшенню продажів ароматизованих цукерок Reese`s Pieces на на 65-80% [4]. Найбільш відомим кінофільмом, який уособлює принципи застосування «ProductPlacement» є «Джеймс Бонд» або ж «Агент 007». Головний герой керує автомобілями AstonMartin та BMW, користується одягом від Brioni, годинником Omega, літаком BritishAirways та електроприладами Philips. Не випадково, що після релізу одного із фільмів серії «Золоте око», продаж автомобілів BMW збільшився на 900 %.

Важливою умовою застосування «ProductPlacement» є регіональне розташування аудиторії та її обізнаність у специфіці продукту рекламування. Цим вмотивована заміна назви мережі «TacoBell», що фігурує в американському фільмі «Руйнівник», на європейський аналог «PizzaHut».

Незважаючи на дотримання американських цінностей, «ProductPlacement» не оминув і радянське кіномистецтво. У фільмі «Іван Васильович змінює професію», герой Жоржа Милославського користується цигарками Marlboro. Прикладом державної пропаганди лотереї є «Спортлото 82».

Таким чином, комерційний успіх технології «ProductPlacement» пояснюється психологічним впливом на користувачів через образи героїв кінострічок та створення ними відповідних умов для особистісної ідентифікації із глядачами. На відміну від традиційно, прихована реклама спрямована на формування іміджу, а не вичерпується виключно продажем товарів. Окрім цього, визначальною є її роль у збереженні, трансляції та примноженні культурного досвіду суспільства.

Література:

1. Анашкина Н.А. К вопросу взаимодействия рекламы и массовой культуры. Омский научный вестник. Выпуск № 1-105 / 2012 – С. 256-259.
2. Майорова Т.Л. Скрытая реклама – один из мощнейших инструментов продвижения бренда. РЭЖ, № 4.
3. Реклама и искусство: Сборник научных трудов. В 2-х т./ [под ред. Т.А. Дьяковой]. – Воронеж : Факультет журналистики ВГУ, 2011. – Т.1. – 172 с.
4. Тарасенко Л.В. Скрытая реклама с социальной коммуникации: состояние и перспективы развития. 2011. – С. 221-228.

СЕКРЕТИ ІНДІЙСЬКОГО ТАНЦЮ

Кожен з нас хоч раз бачив виконання індійського танцю чи то вживу чи по телебаченню. Але мало хто замислювався про те, що він в собі несе та як його розшифрувати. А ще менше знає про історію індійського танцю. Згідно індуїстської міфології, першим танцюристом був бог Шива. Він зміг створити світ з хаосу своїм космічним танцем Тандава. У його владу входило і можливість зруйнувати його цим же танцем. У іпостасі танцюриста Шива відомий як Натарадж - Владика Танцю. Шива навчив танцювати свою дружину Парваті, так виникла жіноча форма танцю – Ласья.

Мистецтво танцю в Індії досить тривалий час вважалося лише храмовим заняттям, адже зародження його відбулося у формі ритуалу. І в даний час у багатьох храмах можна зустріти зображення танцівників та відповідні майданчики для ритуальних танців. Практично всі індійські танці виконуються без взуття, тобто на босу ногу. Це традиція, що залишилася історично, адже раніше у храми дозволялося заходити лише босоніж.

Індійський танець має свою своєрідну особливість, що вирізняє його з поміж інших танців. Він завжди наповнений конкретним змістом. Оскільки усі рухи, навіть такі незначні як рухи очей чи брів, мають своє символічне значення. Звідси і ствердження, що індійський класичний танець потрібно не просто дивитися, а і «читати». Дуже часто він навіть супроводжується речитативом, що виконується під час танцю для того, щоб полегшити глядачеві «прочитання» танцю.

Найважливішими аспектами всіх класичних стилів є нрітта і нрітья (як додатковий — натья):

- нрітта — вважається лише технічним танцем, що немає смислового навантаження оскільки передає більш естетичний сенс («чистий танець», «танець задля танцю»)

- нрітья — танець який має певний сюжет, показує ідею, завжди супроводжується співом; досить важливим у цьому танці є міміка і жестикуляція

- натья — повністю будується на діях та жестикуляції. Досить часто навіть без танцю як такого. (зразки натї ми можемо бачити в індійському театрі) [1, 73].

Катхакалі – один з найскладніших індійських танців. Він насичений абхінаєю і виповнюється на витягнутих ногах. На самому початку Катхакалі виконувався на зігнутих ногах (як більшість східних танців). Але трохи пізніше, піддавшись впливу Персії, трохи видозмінився. Катхакалі традиційно виконують до світанку, усю місячну ніч на відкритому місці. Танцювати цей стародавній танець можуть лише спеціально навчені чоловіки. Їх приймають у

школи в 11 років, у яких вони проводять 10 років навчаючись мистецтву цього танцю.

Гримування – вважається одним із головних мистецтв яким повинен володіти кожен виконавець. Танцюристи розмальовують себе самостійно і лише натуральними фарбами. Зазвичай починають це робити за дві години до виступу. Досить цікавим у цьому є той факт, що гримуються актори на сцені, у присутності глядачів. Кожен колір у гримі має своє символічне значення. Так чорним кольором показують зло. Червоний колір відображає негативного героя, а зелений, навпаки, – позитивного. Найважливішим в Катхакалі є пантоміміка та мова жестів, саме тому виконавців Катхакалі зазвичай називають акторами, а не танцівниками [1, 242].

Згідно давніх традицій, щоб танець можна було прочитати, танцюристи використовують:

24 рухи головою: сама – голова нерухома (розлюченість, байдужість); адхомуака - голова нахилена вперед (блаженство, радість); алокита–кругові рухи головою (стан оп'яніння); паравритта - голова похилена вбік (закоханість); тирлонната – рух головою вгору, тоді донизу (почуття самотності) тощо.

26 рухів очей: шрингара – припідняті брови, пересування зіниці від одного кута ока до іншого (любов); віра – світлі, яскраві очі, що спрямовують свій погляд вперед (героїзм); шанта – зіниці, що повільно рухаються(самозаглиблення, спокій) тощо.

6 положень брів: патита - брови нахмурені (гнів, недовіра, відраза); ресита-грайливо підведені брови (цікавість); кунсита–зігнута одна брова (задоволення, щастя або туга).

рухи шиї: сундари–горизонтальні рухи (екзальтація); параваритта - рух справа наліво (любов, ніжність, поцілунок); пракамрита - рухи шиї назад, тоді вперед(бесіда, пояснення).

Хаста прана — це рухи рук і пальців: якщо пальці ворушаться це передає світло місяця, пристрасть кохання, іскри; легкі рухи рукою зі згинанням зап'ястка — це вухо слона, політ птаха, річка, окрик: «Геть із дороги!»; хвилеподібні коливання руки рухом зап'ястків — це хвилі, риба; роз'єднання рук — давати, цвітіння, квіткові стріли Шиви; роз'єднання пальців — розмова; струшування руками — політ бджоли, гнів, сяйво, блискавка, волосся, що розвівається; круговий рух зап'ястка — лоза, гола зброя, світ [3].

Отже, кожен індійський танець по-своєму складний. Інакше він не був би таким захоплюючим і не користувався великою популярністю. Для того, щоб досконало навчитися його танцювати, зуміти передати кожен рух, погляд, вірно замаскуватися – потрібно навчатися роками. Спостерігаючи за індійським танцем потрібно не просто споглядати прекрасне, але і аналізувати усі жести, кольори та звичайно ж міміку. І лише тоді, крізь ауру чарівності,

розум приходять до розуміння суті стародавніх оповідей, отримуючи таким чином справжнє естетичне задоволення.

Література:

1. Ольденбург С. Ф. Культура Индии. – К.: Эдиториал, 2004. – 280 с.
2. Смирнова А. И. Индийский храмовый танец: традиция, философия, легенды. – К., 2009. – 134 с.:
3. Електронний ресурс: http://e-pidruchniki.com/content/149_Indiiskii_tanec.html

**Комісар А. Д., Петрусь Г. С., Проскуряков С. В.
Науковий керівник: Покотило К. М.**

ПРОБЛЕМА СВОБОДИ ТВОРЧОСТІ В ЕСТЕТИЦІ АБСТРАКТНОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Концепт свободи є визначальним в культурі США і проникає в усі сфери життя американського народу. В основі американського лібералізму лежать наступні фундаментальні принципи: принцип свободи слова, свободи думки, свободи совісті, свободи переконань, віросповідання, волі, соціальної свободи, свободи пересування, економічної свободи, художньої та наукової свободи. Дані принципи визначають характер життя і поведінки американців, безпосередньо впливають на культуру США.

Ідея свободи існує пліч-о-пліч з творчою діяльністю американської нації, тобто мистецтвом. У виборі творчих методів, ідей, прийомів, засобів, художніх просторів митці спираються на принцип свободи творчості. В даному дослідженні нас цікавить, яким чином представники стилю абстрактного експресіонізму втілюють в життя даний принцип.

«Абстрактний експресіонізм» – це нечіткий термін, що позначає широкий рух живопису в США 40-50-х рр. ХХ ст. На формування абстрактного експресіонізму впливали європейські митці-емігранти, Друга Світова та Холодна війни. Цей рух об'єднує в собі декілька стилів та не є суто абстракціонізмом або суто експресіонізмом. Назва руху походить з комбінації емоційної напруженості і самовираження німецьких експресіоністів та антифігуративної естетики європейських абстракціоністських шкіл, таких як футуризм, супрематизм, синтетичний кубізм. Крім того, рух має бунтарський, анархічний, нігілістичний імідж [1].

Абстрактний експресіонізм був першим конкретно американським рухом, який поставив Нью-Йорк в центр західного світу мистецтва, роль якого раніше належала Парижу. Протягом 1950-х років абстрактний експресіонізм став чинити домінуючий вплив на художників, як у Сполучених Штатах і за кордоном. Уряд США визнав цей стиль як відображення американської демократії, індивідуалізму і культурних досягнень [6].

Існує два основних напрями абстрактного експресіонізму. Перший – «Живопис кольорових полів», що працював з простими, уніфікованими блоками кольору. Представники: Марк Ротко, Барнетт Ньюман, Кліффорд Стілл. Вони виявляли прихильність до спокійного стилю письма, результатом якого ставали гігантські полотна, на поверхні котрих особливим, авторським образом поєднувалися лише кілька чистих кольорів.

Другий напрям – «акціонізм» або «живопис дії (жесту)» – користується сюрреалістичними методами автоматичного мистецтва. Представники: Джексон Поллок, Віллем де Кунінг і Ханс Хофманн [3].

Основне що об'єднує художників абстрактного експресіонізму - загальний творчий принцип, що виражається у спонтанному вираженні художником свого внутрішнього світу на полотні, візуалізації своїх психічних і емоційних станів. Радість, гнів, пристрасть, тривога, страх, страждання з'являються на картинах, відсилаючи до відчуттів та переживань художника [7].

Роботи абстрактних експресіоністів, як правило, виявляють собою вільні композиції сповнені широким, імпульсивним мазком або знаходять вираження в техніці «живопису дії» («actionpainting») в якій акт створення картини перетворювався на своєрідний перформанс.

Абстрактні експресіоністи також різняться за манерою письма. Художники застосовують широке коло технік: робота пензлем та мастихінами, розбрикування фарби, розливання з банок, розмазування тощо. Звідси і різноманіття виникаючих поєднань кольорів. Більшість картин мають великі масштаби, нефігуративне зображення, відсутність перспективи [2].

У 1947 році американський художник Джексон Поллок почав використовувати метод спонтанного автоматизму. Художник відмовився від звичайного мольберта і підрамників: полотно розстигалось на підлозі та покривалось потоками фарби з банок або тубиків. Такий засіб створювати картини називається «дріппінг» (з англ. - «капає»). Дріппінг став одним з методів «живопису дії» («живопису жесту») [4].

Художники абстрактного експресіонізму досліджували нові способи створення мистецтва, винаходили нових медіумів. Вони змінили природу живопису з їх великими, абстрактними полотнами, енергійними жестами ліній. Багато художників експериментували з нетрадиційними матеріалами. Художники також розробляли нові методи, щоб застосовувати фарбу, такі як переміщення полотна з мольберта на підлогу і робота на нерозтягнутому і негрунтованому полотні. З цими нетрадиційними способами живопису, абстрактні експресіоністи прагнули віднайти нові форми самовираження і особистої свободи у своїй роботі.

Література:

1. Искусство 2-й половины 20 века. Абстрактный экспрессионизм // Природа цвета и цвета природы. Цветовые системы. История вопроса (часть

90) [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://natural-colours.livejournal.com/43931.html>, вільний. — Заголовок з екрану.

2. Энциклопедия театра. Абстрактный экспрессионизм (abstract expressionism) — течение в абстрактном искусстве [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://enc.vkarp.com/2013/03/04/> — Заголовок з екрану.

3. Abstract Expressionism. In Search of Nothingness. By Charles Moffat – January 2008. [E-resource] – <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/abstractexpressionism/> – title from screen.

4. Bio. Jackson Pollock Biography Painter (1912–1956) [E-resource] – <http://www.biography.com/people/jackson-pollock-9443818#the-drip-period>– title from screen.

5. Karmel P. Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews / Pepe Karmel, Kirk Varnedoe. – New York : Museum of Modern Art, 1999. – P. 17–18.

6. KHANACADEMY. Abstract Expressionism, an introduction [E-resource] – <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/abstract-expressionism/a/abstract-expressionism-an-introduction> – title from screen.

7. World Wide Art Resources. Art History: Abstract Expressionism: (1940 - 1955) [E-resource] – http://wwar.com/masters/movements/abstract_expressionism.html – title from screen.

Носова К. О.

Науковий керівник: Покотило К. М.

ЕСТЕТИКА ТА КУЛЬТУРА ЛЮДИНИ В ЦИФРОВОМУ СВІТІ

Цифрові засоби комунікації – Інтернет, мобільні комунікації, системи зберігання і передачі даних та ін. Так міцно увійшли в життя сучасної людини, так серйозно стали впливати на всі сторони її життя, що все раптом стрімко стало «цифровим». Так, digital («цифрове») позначає явища, що виходять далеко за межі медійної сфери: «цифрова пам'ять», «цифровий секс», «цифрова подорож» і навіть «цифровий Бог». Ось уже й університети пропонують готувати «фахівців із цифрового образу життя». Очевидну культурну значимість цифрових засобів комунікації сьогодні неможливо ігнорувати. З їх розповсюдженням відбуваються зміни, які зачіпають повсякденне життя людей, усталені культурні ієрархії, способи, якими люди взаємодіють один з одним і світом навколо них. Змінюється система формування культурного досвіду в цілому та всі базові сфери культури [4, 6].

Інформаційні технології вплинули на формування особливої культури – електронної, цифрової або віртуальною, «E-culture». E-culture – це насамперед нова сфера діяльності людини, пов'язана із створенням електронних копій духовних і матеріальних об'єктів, у тому числі творів мистецтва, науки,

літератури, кіно і т. д. До електронної культури відносять і твори, які безпосередньо створювалися в електронній формі. Наприкладі, навчальної програми культурологів, студентам допомагають електронні бібліотеки. Також багато інформації можна здобути за допомоги віртуальних музеїв, які демонструють репродукцію робіт світового значення в мистецтві.

Цифрова культура дозволяє людині знайти ще одну форму буття, яка, будучи пов'язаною з інформаційними технологіями, стає якісно новим феноменом – свого роду «третьою природою», що являється наступною за природним середовищем проживання і «світом речей». Людина знаходить у віртуальному просторі своє «інше» інформаційне буття, тим самим певною мірою сприяючи подоланню обмеженості своїх біосоціальних можливостей. При цьому цінність реального світу поступово зміщується в бік віртуального, межа між ними розмивається, посилюючи ілюзорність відносно до буття. Модель реальності якісно змінюється, змінюючи і саму людину, яка все більше живе проектами, віртуальними образами, ніж реальними діями і відносинами [1]. Тобто, на сьогодні все набуте знання, створена культура як духовна так і матеріальна оцифровуються. Безпосередньо цей процес переходить і на людину. Наприклад, повертаючись до того ж студента, не хотівши підготуватися до семінару, він найде іншу заміну цьому часу: спілкування в соціальних мережах, захоплення онлайн грою, що може затягнутися на декілька годин, днів, тижнів.

Отже, активному формуванню цифрової культури сприяє Інтернет, який в даний час перестав бути технічним інструментом задоволення лише інформаційних потреб індивіда. Сьогодні можна говорити про Інтернет як про принципово нову область соціальної взаємодії, куди не тільки переносяться окремі сфери людської діяльності, але і де генеруються нові. Людина стає невід'ємною частиною мережі, тому особливий інтерес представляють дослідження, що визначають сутність сучасної цифрової культури, її вплив на мотивацію людини і зв'язок з соціально-професійною мобільністю.

Цифрова культура сьогодні стає фактором, який все більш впливає на соціально-професійну мобільність і в підсумку значною мірою змінює модель поведінки сучасного покоління. Виникають нові форми зайнятості та мобільності, які фіксують емпіричні дослідження: дауншифтинг, самозайнятість, фріланс і т.д. Загальні для цих форм зайнятості риси – це нелінійність кар'єр і індивідуалізація стратегій мобільності [3, 183-184].

У масовому вигляді людина може конструювати свого віртуального двійника з набору цифрових можливостей: від аватару у віртуальному просторі, створення персонажа в онлайн-грі до іміджу героя у нескінченному телевізійному шоу.

Зворотною стороною цього зречення себе є за законом бумеранга повернення людини до проблеми пошуку себе, адже будь-яка спроба втечі від себе неминуче призводить до ще більш вражаючої зустрічі із собою [2, 53].

Отже, цифрова культура перевела людину на новий «рівень», породивши сферу електронних ресурсів, віртуальності, нового простору-часу, мови, форм спілкування. Нові технології створили особливий світ, в якому вже сформувалося ціле покоління, нездатне жити і спілкуватися без підключення до всесвітньої мережі, без віртуальних спільнот, комп'ютерних ігор і т.д. Людина оцифровується, а, отже, почасти втрачає зв'язок з навколишнім світом. Це погіршує спосіб життя та спілкування людини.

Звичайно, можна приборкати цифрові технології та використовувати їх в правильному руслі:

- створювати електронні тематичні завдання з предметів на перевірку знання в студентів, які вони зможуть проходити в любий час та місці і обговорювати це на семінарі. Це допомагає швидше і якісніше дізнатися задатки студента, в якій темі він слабший, а в якій кращий;
- проводити пари дистанційно, для економії часу;
- створення інтерактивних ігор, щоб зацікавити студента на парі.

Це допоможе в роботі та полегшить заняття зі студентами.

Естетика цифрового світу, по-перше, зберігає прекрасне і здійснює легший доступ до нього. Тобто здійснюється оцифровування як збереження та демократизація як доступність.

По-друге, за допомогою комп'ютерних технологій можна створювати мистецькі шедеври світового масштабу: музичні, графічні та відео твори. Також ці технології застосовуються для синтезу мистецтв.

По-третє, наразі оцифровується сотні музеїв в десятках країн світу, створюються онлайн-виставки. Одним найкращих прикладів цьому є «Гугл арт-проект».

Література:

1. Баева Л.В. Электронная культура: опыт философского анализа [Електронний ресурс] / Л. В. Баева – Режим доступу: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=753&Itemid=52 - Загол. з екрану
2. Запорожцева Л. Є. Цифровий вимір масової культури як середовище конструювання міфології / Л. С. Запорожцева // Історико-філософські студії - Магістеріум. Випуск 55. 2014.
3. Нагорнова, Т. С. Цифровая культура как фактор социально-профессиональной мобильности / Т. С. Нагорнова, А. А. Чикин // Социально-профессиональная мобильность в XXI веке: сборник материалов и докладов Международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 29–30 мая 2014 г.) / Рос. гос. проф.-пед. ун-т, Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. — Екатеринбург, 2014.
4. Соколова Н. Л. Цифровая культура или культура в цифровую эпоху / Н. А. Соколова // Международный журнал исследований культуры - № 3 (8). 2012.

ФУТУРОЛОГІЧНА ВІЗІЯ ЗВ'ЯЗКУ ЦИФРОВОЇ ЕСТЕТИКИ І ЛЮДИНИ

Одним з елементів естетичної свідомості є естетичне почуття. Воно виникає і розвивається під впливом різноманітних форм практичної діяльності. Відповідно до них у людини розвиваються почуття, здібності до людської насолоди світом. І таке сприйняття не є чимось закладеним від природи (на відміну від самих органів чуття), адже це культурно-історичний продукт. Органи чуття людини «пристосовані еволюцією саме до того, щоб сприймати форму будь-якого предмета, узгоджувати свою діяльність із будь-якою предметною формою» [2, 56].

Тобто естетичні почуття формуються в залежності від того, що людину оточує. Виходить, якщо людина змінить свої органи чуття, то вона й по-іншому сприйматиме своє оточення. А отже її естетичні почуття також будуть видозмінені.

Існують люди, які уже зараз експериментують з власним тілом. Одним з них є Стеларк (уроджений Стеліос Аркадіу) – найвидатніший представник кіберпанківського боді-арту. Ще до того, як поширилась віртуальна реальність, він експериментував з різними технологіями її моделювання. Тобто, можна сказати, що він певним чином передбачив такий розвиток технологій.

У 70-тих роках він винайшов спеціальні окуляри, які ніби розщеплювали біноклярний зір тих, хто їх одягав і люди не могли бачити цей світ так, як вони звикли його бачити. Що він має на увазі, створюючи такі пристрої? Він хоче показати, як власне фізіологічне «начиння» тіла визначає сприйняття навколишньої реальності [3].

Сам він постає перед нами ніби гібридом, який має на руці вживлене в ухо, що не тільки прижилось, а й на спеціальному сайті відтворює звуки, яке чує за допомогою блютуз-адаптера. Так само він проводить перформанси з власноруч створеним екзоскелетом. Таким чином змінивши власне тіло, Стеларк хоче показати наскільки наша фізична оболонка застаріла, як важко їй справлятися з тією кількістю інформації, що зараз можна отримати через комп'ютери. Він говорить про те, що людське тіло потрібно вдосконалювати.

І Стеларк не один думає подібним чином. Тут доцільно згадати про таке явище, як трансгуманізм (або постгуманізм). Він визнає можливість і, що головне, необхідність видозмінення людини заради покращення її фізичних характеристик (аж до безсмертя) та вдосконалення розумових можливостей. Трансгуманісти передбачають, що люди зможуть колись перетворити себе в істот з настільки розширеними можливостями, що заслужать звання «постлюдини» [4].

І за таких умов видозмінена людина по-іншому сприйматиме світ, а отже матиме відмінні від сучасних естетичні почуття. Залишається тільки здогадуватись що стане новим синонімом краси.

Можна говорити про те, що відбувається поєднання мистецтва і технологій. Гібридність стає одним з важливих естетичних принципів сучасного мистецтва. Прикладом тому є художні досліді з біотехнологіями (зокрема згаданий вище Стеларк) [6].

Отже, відмінність «постлюдини» від людини сучасної вплине на самі підходи до естетики. І цей вплив може піти двома шляхами. Перший варіант може примітивізувати людську істоту, зробивши її байдужою до таких речей як відчуття прекрасного. Другий варіант може навпаки її вдосконалити, посиливши це відчуття і надавши нові можливості для сприйняття краси. Усе залежить від того, як ці можливості використати.

Література:

1. Галкин Д.В. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства (V.1.0) // Гуманитарная информатика. Томск, 2007. Вып. 4.

2. Естетика: Підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид., допов. і переробл. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.

3. Постчеловек [Электронный ресурс] / Михель Гофман. – Режим доступа: <http://www.ukr.vipreshebnik.ru/pedagogika-ta-psikhologiya/1353-emotsijno-volovi-protsesi-emotsiji-i-vidchuttya.html>. – Загол. с экрана.

4. Соловьев А. В. Новая Эстетика Информационной Эпохи: Искусство Как База Данных // Научные Ведомости Белгу. Серия: Философия. Социология. Право. 2009. №8. С.50-55.

5. Новый человек — постчеловек [Электронный ресурс] / Михель Гофман. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/lib/newman.htm>. – Загол. с экрана.

6. От вдохновения машинами к искусственной жизни: этапы развития технологического искусства [Электронный ресурс] / Д.В. Галкин. – Режим доступа: http://refereed.ru/ref_6cf7b346830725cf6898689bc1cea738.html. – Загол. с экрана.

**Азаркіна О.-М. О., Павлюк О. Т.
Науковий керівник: Покотило К. М.**

ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНА СИСТЕМА В ПЕРФОРМАТИВНИХ РОБОТАХ МАРИНИ АБРАМОВИЧ

Перформанс зазвичай визначають як «публічне створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і не-мистецтва, що не потребує спеціальних професійних навичок і не претендує на довговічність», «мистецтво миті, яке балансує на межі буття і небуття».

Перформанс – міждисциплінарний концепт, який з 80-х рр. став одним з ключових понять наук про культуру. Перформансу відводиться моделююча роль в культурі. Події і вистави стають визначальними тенденціями культури.

Інсценуючи першоподію, вихідну точку, художній акт перформансу прориває семіотичні коди, знаходить спосіб мовлення, в якому означник ще не відірвався від означуваного, коли крик болю після поранення, подиву чи тріумфу ще не відокремлюється від самого стану.

Перформативна творчість Марини Абрамович – «живопис в дії», де тіло і використовувані атрибути є концептуальними знаками, а костюми, речі і оточення, кожна поза, жест, положення в просторі, контакти з предметами і середовищем наповнюються символіко-ритуальний характером. Маніпулювання перформера речами переведено в площину ритуальну.

Головна тема в творчості югославської художниці – відносини між художником і аудиторією, а також можливості й межі взаємодії людей. У роботах Абрамович немає ні політичного, ні еротичного, ні феміністського підтексту, як може здатися на перший погляд. Проте головним вектором нашого зацікавлення є знаково-символічні аспекти в творчості даної художниці. Тож на прикладах деяких перформансів розглянемо та дослідимо семантику її робіт.

Свою основну діяльність вона розпочала в 1973 з серії під назвою «Ритми» (до цього вона експериментувала з живописом і звуком). Перший її перформанс – «Ритм 10». У ньому на білому аркуші, розстеленому на підлозі, були розкладені 20 ножів різної форми і розміру: 10 для лівої руки, 10 для правої і два касетних магнітофона. Спочатку вмикався запис на магнітофоні, потім на якомога більшій швидкості кожним ножем художниця відзначала розташування своїх розчепіrenих пальців на папері. Промах фіксувався плямою крові, і щоразу, коли вона ранила себе, змінювала ніж. Коли одна рука була таким чином «змальована», касета із записом відмотувалась назад, і перформанс повторювався вже при звучанні запису. Виходить, що при повторі запису в один момент зустрічаються минуле і майбутнє, крім того, тут ми також можемо побачити або відчути внутрішню концентрацію і волю перформера. Явними знаковими елементами в перших роботах Марини Абрамович є предмети, що приносять біль, перевіряють соматичну витривалість людини та психологічну стійкість глядачів.

Подібні мотиви прослідковуються у всій подальшій творчості художниці, де тіло, маніпуляції з тілом та відповідно реакція на дію є основним художнім інструментом.

Перформанс «Ритм 5» проходив у Центрі культури студентів у Белграді. Для нього на підлозі галереї був поставлений дерев'яний каркас у формі п'ятикутної зірки розміром з людину, наповнений 100 літрами бензину. Абрамович запалила зірку і обійшла її. Обрізала волосся і за невеликий пасма жбурнула в кожен кут зірки, а потім зробила те ж саме з нігтями на руках і

ногах. Потім увійшла в центр зірки і вляглася спати. Перформанс тривав півтори години, поки глядачі не почали помічати, що догораюче каркас зірки став смалити її волосся і ноги, і вирішили втрутитися, щоб винести її назовні. Вона була без свідомості, т. к. не подумала, що вогонь випалить навколо неї весь кисень. «Після цього перформансу», – писала Абрамович, – «я задалася питанням, як використовувати своє тіло і свідомому, і на несвідомому стані, не перериваючи перформансу».

У 1974 в Неаполі Мариною Абрамович був проведений перформанс «Ритм о». Під час нього в галереї глядачі були замкнені в місці з художницею в галереї. У розпорядженні глядачів було 72 предмета, які були відібрані в якості інструментів, що викликають насолоду (троянда, мед, виноград, олівець, фарби, свічка, поляроїдна фотокамера), біль (батіг, ножиці, скальпель, сірники) або смерть (куля, пістолет). У галереї була вивішена інформація, що під час перформансу тіло Абрамович знаходиться в розпорядженні глядачів і вони можуть з ним (так само, як і з розташованими на столі предметами) робити все, що заманеться. Сама вона весь цей час залишалася нерухомою. Спочатку люди були в замішанні і нічого не робили, потім потроху почали включатися в гру, і їх активність переросла в справжню агресивність. У кінцевому рахунку її одяг виявилася розрізаною, тіло було поколото шипами троянди, на тілі були зроблені надрізи і деякі навіть пили його кров. Вона сказала, що за ці шість годин їй довелося втілити три іконографічних жіночих образу – Мадонну, мати і вуличну дівку. У той раз перформанс перервав галерист, який повідомив, що він закінчився. Це сталося в той момент, коли хтось з відвідувачів вже зарядив пістолет кулею і приставив його до скроні художниці. Коли вона почала рухатися, оживаючи з стану об'єкта, публіка була цим по-справжньому шокована і буквально розбігся, намагаючись сховатися від будь-якої можливої конфронтації. Пізніше у готелі вона виявила, що у неї з'явилася пасмо сивого волосся. «Я хотіла показати одну річ: це просто дивно, наскільки швидко людина може повернутися в дикий печерний стан, якщо йому це дозволити».

Одним з останніх найбільших її перформансів стала робота в Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва MOMA – «У присутності художника». Протягом трьох місяців в робочі години музею художниця мовчки сиділа за столом у величезному залі і кожен бажаючий міг сісти навпроти і подивитися їй в очі. Перформанс проводився в тиші і тривав по 7-10 годин на день. Цей перформанс мав глибоку енергетичну наповненість. Кожен хто сідав навпроти М. Абрамович невербально обмінювався з нею внутрішнім станом. Багато хто плакав або сміявся, багато хто не витримував довго дивитися їй в очі, хтось навпаки сидів годинами. Цей перформанс один із наймінімалістичніших, певний апогей її творчості, адже для розуміння його глядачеві потрібні всього лише очі художника і його енергія. Вона досягла для себе того рівня розвитку

як художник, коли для самовираження їй досить просто бути присутньою перед аудиторією.

Марина Абрамович – це художник, який присвятив себе викриттю трюків тіла і свідомості, щоб в умовах екстремального досвіду перевірити свої можливості як творчої особистості. Таким чином, проаналізувавши основні роботи у творчості Марини Абрамович, ми можемо простежити, як, починаючи з вивчення свого тіла, вона прийшла до ментального спілкуванню зі своєю аудиторією. Протягом всієї творчої кар'єри вона змішує фізичне і духовне, використовує ниці теми тілесності і органіки разом з піднесеними темами усвідомленості і ментальності. Символами та знаками наповнені більшість її перформансів.

Поєднуючи у своїй творчості дитячу гру у «витрішки» і кататонічний ступор, сеанс гіпнозу і обряд ініціації, Марина Абрамович розширює межі допустимого в сучасній культурі, показуючи, що таке життя зі здертою шкірою. Навчаючи нас християнської смиренності, східної мудрості і алхімічному преображенню.

На підставі проведеного дослідження ми прийшли до висновку, що перформанс – інваріантний відкритий тип тексту, організуючий свою структуру в ході синтезу мистецтва, мовних систем і розширення меж мистецтва.

Художниця Марина Абрамович на особистому прикладі довела, що перформанс – це складна структурна цілісність, наповнена символами та інтертекстуальними елементами, а мистецтво може існувати поза умовних кордонів - територіальних, гендерних або художніх. Її «живопис в дії», де тіло і використовувані атрибути є концептуальними знаками, де маніпулювання речами переведено в площину ритуальну – це спроба створення сакрального простору з особливою енергетикою.

Отож, в ході дослідження ми виявили, що для всієї творчості художниці характерним є звернення до кількох тематичних груп символів та знаків. Серед них зокрема: релігійні, комуністичні, автобіографічні, пацифістичні, психосоматичні. Починаючи з вивчення свого тіла, вона прийшла до ментального спілкуванню зі своєю аудиторією. Протягом всієї творчої кар'єри вона змішує фізичне і духовне, використовує ниці теми тілесності і органіки разом з піднесеними темами усвідомленості і ментальності.

Література:

1. Абрамович М. «Тіло як перформанс» // Сноб. — М., 2009. — [Електр. ресурс]. — Режим доступу: <http://www.snob.ru/selected/entry/1412>
2. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. - М., 1990
3. Вельфлин Г. «Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве». М-Л., 1930

4. Кларк, К. Нагота в искусстве [Текст] /К. Кларк ; пер. с англ. М. Куренной, И. Кытмановой, А. Толстой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.: ил
5. Лотман Ю. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проект, 2002.
6. Мосс М. Техникитела. // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: 1996. С. 248
7. Морозова Е. Перформанс: жизнь или искусство? URL: <http://psy-creation.pp.net.ua/load/10-1-0-8>
8. Новик Д. Вся Абрамович // Мистецтво. 2010. № 2-3.
9. Остин, Джон Лангшо. Перформативы — констативы // Философия языка. М., 2004
10. Пирсон, Дж., Керн, Р. Марина Абрамович (интервью) [Электронный ресурс] / Дж. Пирсон, Р. Керн // Vice, 2011. – Режим доступа:<http://www.vice.com/ru/read/marina-abramovich-ru>

Пятковська Ю. В.
Науковий керівник: Покотило К. М.

ЧУТТЄВО-ЕМОЦІЙНА СФЕРА ЛЮДИНИ ТА ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ

Розвиток нових технологій, які ми можемо нині спостерігати, Інтернет та його можливості набули широкого використання в сучасному суспільстві. «Цифровий світ» – це світ розвитку науки та технологій, які є невід’ємними в житті сучасної людини. В рамках цифрового світу сформувалось поняття «цифрової культури», під яким можна розуміти комунікативні потреби людини, що здійснюються через посередництво технологій і мають вплив на її життя в цілому. В культурі інформаційного суспільства єдиним джерелом мистецтва є програмне забезпечення, яке використовує людина. Взаємодія людини, техніки та сучасних технологій породжує основні принципи цифрової естетики. Серед дослідників, хто займається вивченням цифрової естетики слід виділити експерта по теорії нових медіа Льва Мановича.

Динамічний розвиток культури в інформаційному суспільстві призводить до кризи класичної типології мистецтва (живопис, скульптура, архітектура, танці, музика). Лев Манович стверджує, що криза класичного виду мистецтва почалась у 1960-х роках з розвитком нових форм мистецтва, а саме асамбляжа, хепенінга, перформанса, інсталяції та ін. Крім того, якщо традиційна типологія мистецтва була основана на різноманітності матеріалу, які використовуються в художній практиці, то нові види мистецтва допускають їхнє спільне використання з новими технологічними можливостями. Базуючись на даних твердженнях, Лев Манович говорить про пост-медійну естетику, в якій виділяє такі особливості [2, 53-55]: 1) для естетики пост-медіа є потреба в створенні категорій, які можуть описати як культурний об’єкт організує дані; 2) категорії

постмедійної естетики не повинні бути прив'язані ні до яких специфічних форм зберігання чи комунікації; 3) естетика пост медіа повинна прийняти нові поняття, операції комп'ютера (для збереження культури минулого). Необхідно мати інформацію про стару і нову культуру для формування більш збагаченої нової культури; 4) традиційне поняття засобів інформації підкреслює фізичні особливості специфічного матеріалу і його репрезентаційних можливостей. Комп'ютер розглядається як засіб розвитку мистецтва; 5) естетика пост медіа повинна проводити подібне відмінність щодо всіх культурних медіа. Правильне використання створених новацій; 6) «інформаційна поведінка». Можна трактувати як правильне використання людиною отриману нею інформацію.

Дослідження Льва Мановича приводять нас до думки, що цифрова естетика є зчитування смислів з певного культурного твору, створеного за допомогою цифрового пристрою. Для розуміння «нового» мистецтва слід розглядати розвиток цифрових технологій, як на новий формат розвитку культурного надбання людства.

Ще одне особливе бачення технологічного розвитку розкриває у своїх роботах японський професор теоретичної фізики Мітію Каку. Він стверджує, що зовсім скоро комп'ютери і окуляри GoogleGlass трансформуються в крихітні лінзи, за допомогою яких можна буде загрузати будь яку інформацію. Під час навчального процесу, учні за допомогою цих лінз зможуть отримати будь-яку інформацію з мережі Інтернет, в такому випадку студент буде вчитись формулювати і аргументувати свою думку. Люди зможуть отримувати самоосвіту не виходячи з квартири, користуючись переважно штучним інтелектом. Дипломи втратять своє значення, головним будуть власні надбання, те як людина використовує отримані знання на практиці протягом свого навчання. Штучним інтелектом будуть наділені всі речі, якими користується людина, він буде надавати їй необхідну інформацію, в залежності від потреб, дана інформація буде засобом розвитку інтелекту людини. Коментуючи критичні зауваження противників цифрових технологій, вчений зазначає, що використання штучного інтелекту навпаки змусить людей розвивати здібності, які недосяжні роботам, а саме креативність, уяву, ініціативу, лідерські якості. Це приводить нас до висновку, що креативно розвинені особистості є рушієм розвитку будь-якої країни [2].

Про креативність, як рушійну силу розвитку суспільства зазначав також відомий психолог А. Маслоу ще у сер. ХХ століття, коли писав, що сучасному суспільству необхідно виростити людей-імпровізаторів, людей, які зможуть швидко приймати творчі рішення, причиною такої необхідності є швидкий науково-технічний прогрес.

І все ж поєднання людського та штучного викликає стурбованість і тривогу в багатьох сучасних дослідників. Для розгляду цього питання я

пропоную розглянути приклади взаємовідносин робот-людина, виражених літераторами та представлені у кінематографі.

Книга Філіпа Діка «Чи мріють андроїди про електроовець» розкриває питання існування людини і робота в одному часовому просторі. Автор розкриває два аспекти: багатоманітний розвиток технологій, якими користується людина і андроїди, які відповідають всім людським якостям і виконують людську діяльність. Одним з прикладів є те, що всі люди літають на ховегах (електролітаках), тобто вони не використовують наземний транспорт, не ходять пішки до свого місця роботи, а таким чином повністю пристосувались до нових технологій. По-друге, існують андроїди, штучні люди, які набагато розумніші, успішніші. Вони мають гармонійні стосунки з людьми, людські почуття вони ставлять на перший план, що стосується взаємодії між андроїдами, то для них не розповсюджуються моральні норми. Автор написав книгу у 1968 році і певним чином передбачив наше майбутнє, ховеги можна віднести до сьогоднішніх літаків, а також можна простежити відео зв'язок, типу сьогоднішнього скайпу.

Фільм «Двохсотлітня людина», знятий за оповіданням Айзека Азімова дає нам надію на те, що все ж таки людина і робот мають майбутнє. Сюжет показує нам, що розвиток техніки досягнув такої вершини, що використовувати роботів на виробництві є досить ефективним. Робот Ендрю має гарні взаємовідносини зі своєю сім'єю і спілкування з людьми пробуджує в нього людські відчуття, але є один важливий аспект, який не дає можливість йому жити у світі людей – це те, що він штучна людина, він не може відчувати обійми чи тілесні контакти, він створений із штучних матеріалів. Можна зробити висновок, що взаємовідносини між людиною і роботом можлива, але фізично-духовні особливості, які притаманні людині ніколи не дадуть їй відчувати себе щасливою поряд із штучним створінням.

Все вище сказане приводить до висновку про обмеженість прогресу у створенні штучного інтелекту, коли це стосується душевної і духовної сфери людини. Інтелект цілісний не може існувати без емоцій і почуттів, які наділяють творчими здатностями та властивостями біологічну істоту. Саме завдяки емоціям людина розвиває свій творчий потенціал, який є невід'ємною рисою для діяльності людини. Розвиток цифрових технологій слід розглядати, як один із засобів творення культури та виховання креативної особистості. Ми користуємося ультрасучасними технологіями, ми не задумуємося про деталі їх створення, ми відчуваємо зручність, розширення можливостей, тому мені здається, що страхи перед новим майбутнім є перебільшеними.

Література:

1. Митио Каку: Учеба уже не будет базироваться на запоминании [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.dsnews.ua/society/mitio-kaku-ucheba-uzhe-ne-budet-bazirovatsya-na-zarominanii-28082014231600>. - Назва з екрана.

2. Соловьев А. В. Новая Эстетика Информационной Эпохи: Искусство Как База Данных // Научные Ведомости Белгу. Серия: Философия. Социология. Право. 2009. - № 8. – С.50-55.

Інститут соціальної роботи і управління

Пастух Х. Б.

Науковий керівник: Скрипнікова С. В.

ЗНАЧЕННЯ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ У ЇХ ПОДАЛЬШОМУ ЖИТТІ ТА ВЗАЄМОДІЇ З ІНШИМИ ЛЮДЬМИ

На сьогоднішній день проблема забезпечення якісного та своєчасного виховання, на жаль, постає як проблема, що в першу чергу є актуальною для батьків, котрі, як дуже часто буває, є недостатньо обізнаними у тому, яким чином має бути організований даний процес, що подекуди призводить до його фрагментації та непослідовності, а інколи до часткового або повного нерозуміння важливості такого з його напрямків, як естетичне виховання. Все це призводить до такого стану, коли легковажне відношення до такого важливого, формуючого людину процесу, як виховання, включаючи естетичне, призводить до виникнення суспільства, в якому загальний рівень культури особистості перебуває у кризі, що позначається на житті всього нашого людства.

Найперше, для розуміння теми, варто визначитись із тлумаченням, власне, терміну «виховання». Виховання – це складний і багатогранний процес формування особистості, створення оптимальних умов для її фізичного, психічного та соціального розвитку. Також виховання можна визначити як процес систематичного, організованого і цілеспрямованого впливу на свідомість людини, її духовний та фізичний розвиток, з метою формування повноцінної особистості як невід'ємної частини суспільства [1]. У широкому розумінні – це сукупність всіх впливів на свідомість, поведінку та психіку людини, спрямованих на її підготовку до активної участі у виробничому, культурному, громадському житті суспільства. У вузькому – виховання є планомірним впливом батьків, школи та ВНЗ на вихованця [2, 55-56].

Оскільки виховання включає в себе психологічні, педагогічні та фізичні аспекти, то можна стверджувати, що правильно здійснивши даний процес, можна сформувати всебічно розвинену та перспективну особистість.

Питання теорії та практики естетичного виховання займають чільне місце у працях вітчизняних педагогів, серед яких такі видатні постаті, як: І. Зязюн, А. Зісь, М. Каган, М. Киященко, Л. Коган, Л. Левчук, В. Скатерщиков, Л. Столович та ін. у своїх поглядах на процес виховання вищезгадані вчені зосереджують увагу вихователів на тому, що особистість завжди виховується

цілісно, і процес цей обов'язково повинен бути спрямованим на вирішення єдиного завдання: гармонійного розвитку підростаючого покоління [3].

Варто зазначити, що повноцінне виховання здійснюється за допомогою дотримання кількох напрямів, на які поділяється даний процес, а саме: трудове, громадянське, естетичне, розумове, моральне, екологічне, статеве, правове, фізичне. Важко сказати, чи є можна визначити якийсь із перелічених напрямів важливішим за інші, скоріше, навпаки – враховуючи за поставлену мету виховання всебічно розвинутої особистості – не маємо морального права нехтувати жодним із компонентів чи применшувати цінність одного за рахунок іншого. Проте дослідження довели, що в основі самого процесу виховання, а також в успішності його здійснення, лежить сама естетичність процесу.

У свідомості людини закладено таке явище, як сприйняття прекрасного, тяга до нього, відповідно, якщо батькам притаманні риси ввічливості, інтелігентності, то даний процес їм вдасться здійснити в милій, приємній формі, що призведе до більшої результативності. Найперше там буде відсутня грубість, переважатимуть ніжність та уважність до дитини, а в разі необхідності здійснення покарання – воно буде виконуватися своєчасно та у розумних формах, які не перегукуватимуться з насильством. Тому для того, щоб забезпечити гідний рівень громадянського чи екологічного виховання, в першу чергу, потрібно привити дитині любов до прекрасного, і тоді вона зможе сама правильно диференціювати ті чи інші вчинки на ганебні та достойні. В спілкуванні з іншими людьми вона теж буде відчувати, як потрібно поводитись, щоб процес комунікації був комфортним для всіх її учасників.

Естетичне виховання виступає своєрідним двигуном розвитку особистості та процесу виховання в цілому, що свідчить про важливість цього напрямку виховання, значення якого ще більшою мірою актуалізується у більш дорослому віці. Проявляючись у дитинстві через читання казок, заняття в гуртках, прослуховування класичної інструментальної музики, підтримання святкових, релігійних традицій, гра в інтелектуальні, спортивні ігри, згодом це проявиться в усвідомленій потребі відвідуванні театрів, парків, музеїв, приємних, цікавих та пізнавальних прогулянок тощо.

Результатом використання таких естетичних механізмів у дітей є: бажання бути доглянутим, розвиток фантазії, легкість в знаходженні контакту з іншими людьми, бажання читати цікаві книги, відвідування культурних установ, бажання бути серед хороших, цікавих, творчих, начитаних людей. Показані в молодшому шкільному віці моделі цікаво зорганізованого дозвілля, важливе місце в якому відводиться створенню для дитини умов існування за законами краси, згодом породжують самостійне прагнення дитини не покидати цю модель комфортного, суспільного буття.

Ставши підлітками такі діти самі прагнуть перебувати під впливом естетичного – тепер уже в процесі самовиховання. Це означає, що в підлітковому віці можна бути більш спокійнішим за свою дитину, оскільки в

потрібний віковий проміжок ви заклали їй достойний фундамент. Вона хотітиме бачити поряд з собою таких людей як сама, з якими буде про що поговорити, з якими будуть спільні інтереси наприклад театр чи цікава книжка.

Отже, ми переконалися, що для того, щоб дитина була всебічно розвиненою, творчо-мислячою та вихованою на засадах розуміння ідей краси, істини та добра, потрібно займатися її естетичним вихованням, яке впливає не тільки на гідне засвоєння вихованцем інших напрямків виховання, а й на формування особистості як індивіда.

Література:

1. Артемова Е.С., Чинаева О.П. Некоторые теоретические и практические проблемы эстетического воспитания // Вопросы философии. – 1987. - № 4 – С. 63 – 67.
2. Блонский П.П. Курс педагогики. – М.: Задруга, 1918. – 202 с.
3. Лозова В.І., Троцько Г.В. Теоретичні основи виховання і навчання: навчальний посібник / Харк. держ. пед. ун-т ім.Г.С. Сковороди. – 2-ге вид., випр. і доп. – Харків: «ОВС», 2002. – 400 с.

Гаврилюк С. М.

Науковий керівник: Скрипнікова С. В.

ТРОЇЦЬКА НАДБРАМНА ЦЕРКВА – ВИЗНАЧНА ПАМ'ЯТКА УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Троїцька Надбрамна церква є однією з яскравих пам'яток українського бароко, які можна побачити в м. Києві. Варто зазначити, що власне стиль бароко склав цілу епоху в світовій історії мистецтв, а, переосмислений в українських реаліях – постав в якості самобутнього феномену «українського бароко», який дав початок зародженню української національної архітектурної школи, а також багато в чому визначив сучасний вигляд старої частини Києва та інших українських міст.

Тим більше цікаво дізнаватися, що досить довгий час стиль бароко трактувався дослідниками досить негативно, бо сприймався як відступ від усіх встановлених досі норм – теоретики класицизму навіть стверджували, ніби доба бароко є «непорозумінням» в мистецтві, суцільним пануванням несмаку, який підточив і врешті-решт зруйнував культуру доби Відродження. Мистецтво часів XVII – першої половини XVIII ст. довгий час сприймалось як таке, що є «зіпсованим» різними надмірностями. Відтоді термін «бароко» набув, в певній мірі, негативного забарвлення: «дивний», «чудернацький», «хімерний».

З погляду класицистів, про бароко можна було говорити й писати лише з іронією. Про це ж свідчить і назва, яка надовго закріпилась за бароко – «занепадницький стиль». Навіть з утвердженням наукового погляду на цей

стиль, окремі вчені все ще продовжували сумніватися, чи є в ньому щось передове та прогресивне, порівняно з ренесансом [2].

Будівля Троїцької Надбрамної церкви, розташованої над Святою брамою Києво-Печерської лаври у Києві, цікава уже тому, що вона є єдиною з наземних споруд Лаври, що збереглася цілою та неушкодженою з часів Київської Русі (споруджена у 1106-1108 роках) [2].

Троїцька церква не була зазнала руйнувань ані під час землетрусу 1230 року, ані під час навали орди хана Батия 1240 року, наслідком якої стало руйнування більшості церков тогочасного м. Києва. У XVII – XVIII ст. церкву було реконструйовано у стилі українського бароко, після чого вона набула свого сучасного вигляду. Під час реконструкції з'явився «вкорочений» купол та нові розписи – первинний аскетичний вигляд будівлі замінили собою барокова розкіш і «грайливість» [3].

У 1725 році для церкви було зроблено велику центральну люстру – панікадило на 16 свічок. В 1730-1740-х роках художники з Художньої Іконописної школи Києво-Печерського Монастиря розписали церкву. Сюжетами фресок є відомі кожному віруючому сцени із Біблії. Проте декор, орнаменти та кольорове вирішення цих сюжетів виконано під сильним впливом традицій українського фольклорного мистецтва.

У 30-40-х роках XVIII ст. східний та західний фасади були оздоблені в стилі українського бароко, з притаманною йому пишною декорованістю, розкішністю та святковістю. Розписи на фасадах і внутрішніх стінах виконані темперою і олією майстрами лаврської іконописної школи. Розписи зовнішніх фасадів змінювали досить часто. Останні удосконалення їх вигляду виконані у 1900-1902 роках художником Іваном Іжакевичем, що виконав на уступах фортечних мурів (ліворуч і праворуч Святих врат) живописні роботи «Собор преподобних Ближніх печер» та «Собор преподобних Дальніх печер». Живопис Троїцької надбрамної церкви вважається видатною пам'яткою українського художнього мистецтва початку XVIII ст. Він виділяється бездоганним малюнком, виразністю фарб, високою композиційною майстерністю і включає в себе більш ніж 100 композицій [1].

Втім, вперше відвідавши Троїцьку Надбрамну церкву, виникло досить дивне відчуття величі та надмірної вишуканості, що на нашу особисту думку, є перебільшенням у церковній архітектурі. Чого тільки вартий іконостас повністю покритий сусальним золотом. Та й інтер'єр церкви виблискує золотом. Звичайно, для кожного краса має індивідуальне значення, комусь подобається фарс та велич бароко, хтось захоплюється витонченим мінімалізмом, однак постає питання: «Чи варте мистецтво надмірних, а часто недоречних матеріальних витрат?». Звичайно, Троїцька Надбрамна церква – пам'ятка та гордість української архітектури. І саме вона є втіленням схоластичності та надмірної вишуканості, що є одними із найважливіших рис бароко. Оцінивши матеріальну цінність цієї церкви, розумієш, що багатство та

велич мали б бути недоречні у церковній архітектурі, адже, на нашу думку, **церква** – це місце де кожна віруюча людина може постати на рівні з іншими, незалежно від її соціального статусу чи матеріального достатку, де ніщо не повинно відволікати її від спілкування з Богом. Однак, відвідавши Троїцьку Надбрамну церкву, виникає відчуття нікчемності та неосяжності – здається, що за цими позолоченими кулуарами нереально віднайти Бога, стати на рівні з Ним.

Звичайно, кожен з нас оцінює мистецтво з власної, суб'єктивної точки зору, але неосяжність та перебільшена велич відштовхує від високої духовності та естетичності об'єктів мистецтва.

Література

1. Кілессо С. К. Києво-Печерська Лавра, – К., Техніка, – 2003. – 200 с.
2. Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994. – 247 с.
3. Троїцька надбрамна церква. 900 років. – Київ: Фенікс Києво-Печерський заповідник. – 2008.

Іванків Р. В.

Науковий керівник: Скрипнікова С. В.

«ЧОРНИЙ КВАДРАТ» К. МАЛЕВИЧА: ШАРЛАТАНСТВО ЧИ ГЕНІАЛЬНІСТЬ?

У 2015 році виповнилось рівно сто років з того часу, коли київський художник Казимир Малевич створив картину, якій судилося стати найвідомішою картиною ХХ століття. Поява цього твору перевернула світогляд митців від того часу й до сьогодні і вже тоді розділила мистецьке середовище на два непримиренних табори: тих, хто категорично не сприйняв ідеї нового мистецького напрямку – супрематизму (який був започаткований саме з цією картиною), та пристрасних прихильників супрематичних ідей Малевича, для яких чорний квадрат став знаком нового життя.

Дослідженням самої картини сьогодні ніхто з вчених не займається, оскільки сам автор вичерпно пояснив весь глибинний сенс роботи. Теоретичне обґрунтування методу Малевич виклав у роботі «Від кубізму і футуризму до супрематизму. Новий живописний реалізм», 1916 [2].

«Чорний квадрат», поява якого стала справжньою сенсацією, свого роду експериментом нового мистецтва – став символом, найбільшим шедевром і досягненням супрематичного мистецтва. На полотні художник зобразив ідеальну статику (проявляється виключно у вертикальних та горизонтальних лініях) та абсолютний контраст (досягається поєднанням чорного та білого кольорів). Кожен, хто споглядає цю картину може знайти у ній щось своє – для когось це зображення безодні, для когось – цілий Всесвіт. Хтось може побачити в ній поєднання всіх існуючих у природі кольорів, хтось – повну відсутність кольору як такого.

Сама історія написання «Чорного квадрату» огорнута рядом таємниць. За однією з версій, перший, справжній «Чорний квадрат» був написаний поверх іншої картини, що не була дописаною. Існує думка, що художник написав її під дією моментального осяяння, відтворити яке, під дією імпульсу, він вирішив, намалювавши квадрат поверх іншої, недописаної картини. Іще хтось вважає, що художник просто не встигав написати достатню кількість картин для виставки, і, сповнений відчаю, немов шарлатан, просто замалював недописану картину чорним. Таким чином, з'являється думка про те, що вся геніальність цього твору – в гарних словах художника, тобто не більше ніж демагогія.

Щоб довести гіпотезу про те, що під квадратом прихована зовсім інша, незавершена картина, було проведено рентгенографічне дослідження, фотографії якого зараз легко можна знайти в мережі Інтернет або в відповідних підручниках. Зокрема, співробітниками Третьяковської галереї було здійснено дослідження картини і виявлено під шаром чорної фарби два кольорових зображення. Працівники музею просвітили полотно рентгенівським промінням, а також розглянули під мікроскопом тріщинки у верхньому шарі фарби [1].

Проте не зважаючи на ці дані, дехто й досі вважає, що квадрат був написаний на чистому полотні, а викладені фото рентгеноскопії є звичайною фальсифікацією, яка покликана «підігрівати» інтерес навколо цього твору (наприклад, що це лише негатив домальованого «квадрату»), або й зовсім ігнорують.

На додачу до двох композицій виявлених під час рентгенографії, дослідники знайшли напис олівцем, який також вважають авторським. Найбільш вірогідним варіантом його розшифрування є фраза: «Битва негрів у темній печері». Ці слова відсилають до серії робіт французького художника Альфонса Алле, відомого схильністю до абсурдизму та чорного гумору, який відомий серією з трьох однотонних полотен прямокутної форми, написаними у 1882-1884 роках. Цілковито чорне полотно мало назву «*Битва негрів у темній печері глибокої ночі*», біле – «*Малокровні дівчата, що йдуть до першого причастя в сніговій бурі*», а повністю червоне – «*Кардинали, що збирають помідори біля Червоного моря*». Власне, завдяки цим творам саме А. Алле вважається попередником та ідейним натхненником дадаїстів і сюрреалістів ХХ ст.

Казимир Малевич створив картину «*Чорний квадрат*» у 1915-му році. Проте перші ескізи, в яких трапляється цей мотив, з'явилися під час роботи художника над декораціями та костюмами до опери Михаїла Матюшина «*Перемога над сонцем*». У ній ця форма означала перемогу активної людської творчості над пасивністю природи: чорний квадрат з'являвся замість сонця. Згодом художник представив «*Чорний квадрат*» та інші супрематичні роботи на своїй останній футуристичній виставці «*0,10*» у Петербурзі [1].

А ось яким чином пояснює зміст своєї роботи сам К. Малевич: «Квадрат – є відчуття, біле поле дорівнює «Ніщо» поза цим відчуттям». Для художника це було ядром спресованих смислів, розгортанню яких він присвятив все своє подальше життя і творчість.

Сьогодні цей твір називають іконою нового світу і нового мистецтва. При цьому парадоксом є абсолютна простота картини. Дійсно, здавалось би – практично кожна людина на Землі може «намалювати так само»: усі віком від 2-х до 120 років, будь-якої статі, раси, віросповідання, освіти, індивідуальних здібностей. Питання лише в тому «Навіщо?» [2].

Та навіть найближчим учням художника не вдалось повторити у своїх суперматичних роботах такого ефекту, який справляє «Чорний квадрат».

Отже, «Чорний квадрат» К. С. Малевича – найвідоміша картина ХХ століття. Геніальна, або шарлатанська. Містична, або цілком проста. Непідробна, або примітивна. Але в будь-якому випадку, вона оповита таємничістю. На нашу думку, художник несвідомо дав світу зрозуміти, що у мистецтві важливі не самі твори мистецтва, а їх людське сприйняття. Твори створюються для людини і краса з'являється тоді, коли людина її відчуває. Сам твір її не випромінює, її зашифровує автор, а глядач лише намагається зрозуміти. Тому, можливо, вся краса чорного квадрату, вся його неповторність – саме в тому, що автор сам розкрив секрет цієї картини.

Література:

1. Дослідники відкрили таємниці Чорного квадрата. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.hromadske.tv/culture/doslidniki-vidkrili-tayemnitsi-chornogo-kvadrata>

2. Малевич. К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. – М, 1916. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://kazimirmalevich.ru/bsp11/>

Інститут педагогіки та психології

Шевчук С. В.

Науковий керівник: Лобанчук О. А.

ГЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ ЖІНОК У СУЧАСНИХ ДРУКОВАНИХ ЗМІ (НА ПРИКЛАДІ ЖІНОЧИХ ФОТОЗОБРАЖЕНЬ У ГЛЯНЦЕВИХ ЖУРНАЛАХ)

Існування журналістики неможливе без стійких уявлень, інакше стереотипів, про істинне і хибне, добре і погане, позитивне і негативне. Це стосується і гендерних стереотипів. Сьогодні цей термін вживається в різних значеннях: 1) відмінність між чоловіками і жінками за анатомічними ознаками; 2) соціальний розподіл, який часто базується на статевих відмінностях, але необов'язково збігається з ними [2]. Гендерні стереотипи є невід'ємними

атрибути повсякденного мислення, самоусвідомлення та взаємодії людей в соціальному просторі [1, 21]. Гендерні стереотипи в журналістиці невіддільні від ідеалу жінки та уявлень про її призначення. Глянцеві журнали, набувши певних ознак масової культури, стали невід'ємною частиною життя сучасної людини. Висвітлюючи різноманітні теми, головним своїм призначенням ці видання залишають проголошення певного стилю життя, що має стати ідеальним в розумінні їх читачів.

Розглянемо на конкретних прикладах візуальне представлення жіночих образів у журналах: «Караван історій Україна», «Лиза», «Viva!».

Історія глянцевого журналістики сягає XVII століття, коли на сторінках європейських журналів почали з'являтися зображення модного одягу з детальною інформацією що і коли потрібно одягати (журнал «Mercure galant» – «Галантний Меркурій», Франція).

У радянський період з його панівною ідеологією матері і трудівниці журнали «Селянка», «Робітниця», «Радянська жінка» проголошували, що праця є основою жіночої емансипації та незалежності.

Сучасний ринок жіночих журналів в Україні досить різноманітний. Друкуються як міжнародні бренди, що видаються за ліцензією («Elle», «Cosmopolitan»), так і національні («Натали», «Женский журнал», «Академия» тощо). Видаються журнали мод (Elle, Burda, Pink), часописи з широкою тематикою («Натали», «Cosmopolitan», «Женский журнал», «Академия»), журнали цікавих історій («Караван історій Україна»), видання, сконцентровані на темі здоров'я («Женский журнал Здоровье», «Prevention»).

Наприклад, з обкладинок журналів «Лиза» читачам завжди доброзичливо посміхається приємна, молода і, зважаючи на посмішку, щаслива жінка. Вона має звичайну зачіску, виглядає доброю й приємною подругою, яка налаштована на невимушене та довірливе спілкування.

Жінка з обкладинок «Viva» та «Караван історій» - це відома публічна жінка, переважно зірка шоу-бізнесу. Її вбрання, на вигляд просте, досить дороге, вона може бути прикрашена коштовностями. На фотографіях зірка часто не сама: поруч коханий або дитина. Така жінка демонструє стабільність, якої вже досягла в кар'єрі та особистому житті.

Серед загальної кількості жіночих образів мають місце переважно молоді жінки, стрункі або середньої статури, з бездоганною фігурою. Дівчатка-підлітки, котрі в якості маленьких моделей демонструють новинки дитячої моди. Всі дівчатка привабливої зовнішності, професійно позують фотографу. Юні модниці лише «приміряють» ті образи, які вже згодом впливатимуть на їхнє самовизначення.

Зображення жінок середнього та старшого віку зустрічаються значно рідше. Такі фотографії, як правило, супроводжують статті або рекламу лікарських засобів. Крім того портрети літніх жінок, які є здоровими, модними,

успішними, ілюструють рекламу косметики або модного одягу. Проте вказані зображення з'являються лише винятково.

У фотозображеннях працюючих жінок використовуються такі декорації як: олівець або ручка, папери, комп'ютер. Як правило, зображувана жінка може обіймати незначну посаду, наприклад, офісного працівника.

У досліджуваних журналах не виявлено змістовного матеріалу, присвяченого жінкам, які досягли певних кар'єрних сходинок у бізнесі, політиці чи певній професійній діяльності.

Діти і будинок в жіночому журналі є лише частиною образу жіночності. Домашня робота у фотоматеріалах до подібних статей представлена як прикраса, приготування їжі – як реалізація творчого потенціалу жінки.

Постановочні сюжети, що превалюють на фотозображеннях жінок разом із дітьми (як жінок-моделей, так і знаменитих жінок), мають передавати читачам відчуття материнського тепла, турботи, любові та захисту.

Фотографії вагітних жінок досить недавно набули публічності. Це зумовлювалося багатьма чинниками: мораль, упередження, забобони. Безумовно, професійна фотографія вагітної жінки має приносити естетичну і художню насолоду читачкам. Окрім того, ці зображення вкотре є свідченням того, що головне призначення жінки – материнство.

Щасливі сімейні стосунки ілюструються фотографіями пар, на яких жінка віддано і з любов'ю дивиться на свого чоловіка (коханого). Зображення мають постановочний характер як на фотографіях, на яких позують моделі, так і на фотографіях знаменитостей. Такі фото яскраво демонструють, наскільки вагоме місце в житті жінки має займати чоловік.

Навчаючи читачок, як правильно одягатися та доглядати за своїм тілом, на своїх сторінках журнали демонструють фотографії дівчат-моделей, які часто слугують за взірці для наслідування. А позують для таких фотографій дівчата виключно стрункої, а часто і занадто худорлявої статури.

Зображення жінок під час занять спортом або активного відпочинку також несуть естетичне навантаження. Жінка, що займається спортом, має гарну зачіску, модний одяг, відповідний макіяж. А рухи і поза підкреслюють її жіночність.

Деякі портрети жінок містять в собі елементи чуттєвості: оголені частини тіла, пози лежачи чи напівлежачи. Такі зображення у свідомості читачок можуть закріплювати уявлення (стереотипи) щодо обов'язкової місії жінки зваблювати, спокушати чоловіка.

В образі молоді безтурботної дівчини догляд за собою, відпочинок на вечірках, знайомство з новими прихильниками – ось що важливо. Цей образ є домінуючим у рекламі косметики, засобів для догляду за тілом, молодіжного одягу. Рекламу цих продуктів ілюструють фотографії привабливих дівчат-моделей із широкою щирою посмішкою, струнких, стильно одягнених.

Життя звичайної домогосподарки, дружини, матері направлене, в першу чергу, на сімейний добробут, турботу про здоров'я близьких. Цей образ використовують у рекламі товарів для дітей, побутової техніки, продуктів. Фотоматеріалами слугують зображення, переважно, молодих жінок.

У рекламі, що використовує образ спокусливої жінки, акцентуються такі риси жінки, як впевненість у собі, жіночність, вміння контролювати свій вік та маніпулювати чоловіком. Жінка в рекламі зображена переважно у вечірній сукні, із звабливим поглядом. Цей образ використовується в рекламі дорогих парфумів і косметичних засобів, хутра і коштовних прикрас.

Аналіз використаних в ілюстративних матеріалах жіночих фотозображень дає змогу зробити певні висновки:

- У глянцевиx журналах зустрічаються фотозображення жінок – як тих, що зайняті певною діяльністю, так і тих, що лише позують у статичних позах.

- На фотографіях переважають зображення молодих, струнких і привабливих жінок (образ Барбі) [4].

- Сюжети фотографій здебільшого мають постановочний характер. Це стосується зображень як жінок-моделей, так і знаменитих, популярних зірок шоу-бізнесу і суспільного життя.

- Жіночі портрети часто наділені елементами чуттєвості.

- Зображення жінок-робітниць є нереалістичним. Даний факт зумовлений відсутністю на фотографіях оточення, яке б саме промовляло про професію жінки (наприклад, приміщення лікарні, навчального закладу тощо)

Отже, історично сформований образ жінок залишається домінуючим у досліджених виданнях, що, в свою чергу, закріплює їх традиційні ролі. Беззаперечним є і той факт, що реалії сучасного життя вимагають посилення ролі засобів масової комунікації у зміні стереотипних жіночих образів.

Література:

1. Городнова Н. Гендерний розвиток особистості // Психолог. Бібліотека. – К.: «Шкільний світ», 2008. - №3. – С.21-24.

2. Сучасний тлумачний словник української мови: 65000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В.В.Дубічинського. – Х.: ВД «ШКОЛА», 2006. – 1008 с.

3. Сушкова О.М. Періодичні видання для жінок в Україні: динаміка розвитку та концептуальні особливості: Навчальний посібник. – Суми: Вид-во СумДУ, 2009. – 96 с.

4. <http://psygorodok.org.ua>

РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНИХ ПОЧУТТІВ У ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

На сьогодні проблема естетичного виховання, всебічного розвитку особистості, формування її естетичної культури стоїть не лише перед школою, а й у суспільстві загалом. Культура сьогодні в соціумі різко падає, все менше людей відвідують музеї, театри, галереї й інші заклади культури. Кіно все більше сприймається як розвага, аніж вид мистецтва, сучасні постановки в театрах ставлять за мету не подарувати естетичну насолоду глядачеві, а вразити його, шокувати і тим зацікавити публіку до відвідування. На це є багато причин, але нам, як педагогам, цікава проблема розвитку естетичних почуттів у майбутніх членів суспільства – у дітей, бо від нас залежить їх виховання.

Здібності естетичного сприймання збільшуються у зв'язку із розвитком загальних здібностей і можливостей людини, які, в свою чергу, залежать від загального соціально-економічного та духовного рівня розвитку суспільства і людства в цілому [3, 55]. Тож наше завдання зробити все можливе, аби заохотити дитячу жагу відкриттів і творчого пошуку, не відбити бажання відвідувати культурні заклади через неправильну організацію цього процесу та розвинути їх креативне мислення. А для цього слід розробити план роботи над розвитком естетичних почуттів грамотно, враховуючи їх вікові особливості та особисті інтереси. У своїй статті я розглядаю дошкільний вік і підлітковий до 13 років включно, бо, на мою думку, це найсприятливіший період для такої роботи.

Найважче визначитися з чого почати, адже тема образотворчого мистецтва дуже об'ємна. Дорослим важко уявити себе на місці дитини. Ми починаємо думати логічно, правильно, ставимо собі жорсткі межі. А слід абстрагуватись від принципу хронологічності та поставити собі за мету не вивчити з дитиною фундаментальні розділи історії мистецтва, а привити їй любов до нього, можливість відчувати його, отримувати задоволення від спілкування з прекрасним.

Тож моя порада звернутися до вікової психології та дослідити механізм сприймання дитини. Відомий французький мистецтвознавець Франсуаза Барб-Галль окреслює основні зацікавлення дітей у три періоди їх розвитку (5-7, 8-10 і 11-13 років), даючи доцільні поради батькам і вчителям до підбору картин для їх віку [1, 46-51].

Наприклад, у перший період дітей приваблюють: яскраві, теплі, контрастні барви; чіткість форм об'єктів, простота композиції; стереоскопічний ефект, бо воно «як справжнє»; фактури (тканини, волосся, хутро), постаті (ляля, пані, тваринка), знайомі дитині місця (сад, пляж, поле, село); рухи і

стани (біг, танець, сон, стрибок); тривіальні, однозначні емоції (сміх, гнів, сльози, подив). Наприклад, казкові звірі Марії Примаченко.

Для цього віку доцільніше роздивлятися репродукції картин у книжках, бо походи до музею ще сильно втомлюють дитину. Крім ілюстрацій, знайомство з творами мистецтва може відбуватися через пазли із зображенням шедеврів, існують різноманітні розмальовки з контурами відомих картин тощо. Це найкращий варіант, коли виховання відбувається через гру, бо в 5 років ігрова діяльність домінує, а в 6 років відбувається тільки перехід від ігрової діяльності до навчальної [2; 95, 112]. Тож гра буде зрозумілою дитині і даруватиме насолоду та приємні спогади. Так ми налаштуємо на гарний лад у сприйманні творів мистецтва.

Другий період характеризується наданням переваги дітьми цього віку: сюжетам, над якими можна пофантазувати, продовжити історію самому; чітко визначеним типажам: добрий, злий, сильний, слабкий, незграбний, кумедний (саме тому такі герої трапляються в коміксах, мультфільмах, відеоіграх, розрахованих на цей вік); щось смішне чи кумедне, страшне (дивні чи монстроподібні персонажі); зображення буднів у давнину, бо «зараз такого немає». Приклад: картини Тараса Шевченка (ілюстрації до твору, пейзажі знайомих місць).

Уже в цьому віці час вирушати в музей. Але обов'язково слід перетворити похід на виставку у магічну подорож.

Слід керуватися наступними правилами [1, 12-15]:

1. Не йдіть у музей, коли дощить. Не створюйте враження, що музеї відвідують, коли інші розваги недоступні. Похід до музею має бути свідомим вибором і в жодному разі не варіантом на «крайній випадок». До того ж, ніщо так не зіпсує настроїв дитині, як довга черга до гардеробу з натовпом людей у холодному одязі та з парасолями, з яких тече.

2. Обирайте недовгий маршрут. Якщо музей або галерея знаходяться далеко від вашого дому, то краще відкласти поїздку. Бо втомлена дитина буде засмученою ще й тим, що у музеях слід ходити, а не сидіти, як то у кінотеатрі чи цирку. Якщо вже довгий шлях пройдено, то не полініуйте зазирнути в кафе, щоб відновити сили перед відвідуванням.

3. Не намагайтеся побачити все. Не рекомендовано відвідувати всі зали музею за один раз. Дитина не зможе охопити такий величезний обсяг інформації. Не будьте жадібними до коштовності квитків. Краще обрати недорогий музей, аніж заплатити великі гроші та позбавити дитину задоволення.

4. Поясніть дитині правила поведінки в музеї завчасно. Саме поясніть, а не назвіть їх. Якщо дитина не розумітиме чому саме не можна чіпати експонати руками, голосно розмовляти та бігати по залах, то вона сприйматиме музей як місце суцільних заборон. Краще залучити дитину до піклування про твори

мистецтва та зацікавленість не тільки у власних примхах, а й в інтересах інших відвідувачів.

5. Відчуйте себе на місці дитини. Враховуйте, що експонати розташовані на лінії очей дорослого, а не дитини, тому або візьміть дитину на руки, або нахиліться до її зросту, щоб побачити, що вона бачить, а що фізично не може помітити.

6. Користуйтеся планами та читайте описи. Дитині нецікаво читати довжелазні тексти у залах музею. Їй буде цікаво, яка логіка розміщення картин у залі. Можливо, вони розміщені за епохами, за жанрами чи за країною створення. У дітей розвинений пізнавальний інтерес, тож не нудьгуйте, а прочитайте разом підписи до картин, поясніть, де зазначено автора картини, її назву, рік створення, техніку та матеріали. Бо у картині цікавий не тільки сюжет. Ви можете поцікавитися чимось у робітників музею, щоб дитина не боялася їх і знала, де отримати додаткову інформацію.

7. Не цурайтеся вже побачених картин. Якщо дитина повертається знову і знову до однієї картини, то нічого поганого в цьому немає. Вам неважливо скільки дитина побачить за раз. Важливіше, щоб вона отримувала задоволення від побаченого. Поцікавтесь, що зацікавило дитину саме у цій роботі. Їй ще важко аналізувати свої відчуття, тож задайте нашоухуючі питання, скажіть, що ви бачите та відчуваєте самі. Може трапитися, що дитина не вважає картину гарною, а вона її навпаки лякає чи незрозуміла. Запам'ятайте, що мистецтво має нас хвилювати, та не зобов'язане подобатися. Такі види мистецтва як перформанс чи інсталяція змушують глядача замислитися, часом засмутитися чи злякатися, а не дарують естетичну насолоду.

8. Зазирніть у сувенірну крамничку музею. Дитині достатньо отримати маленький календарик, листівочку, закладку на пам'ять з твором мистецтва, який сподобався. Нехай у неї залишиться щось для гарних спогадів про це місце, щоб пам'ятати заради чого можна ще раз відвідати даний музей.

I, нарешті, останній третій період. Дітей молодшого підліткового віку цікавить: особистість художника, його біографічні відомості; історія створення картини; технічні прийоми майстра, зашифровані символи; скільки часу пішло на створення роботи, її вартість; порівняння різних творів одного художника, або висвітлення однієї теми різними митцями; урахування історичного періоду, в який створювалася картина, або який вона ілюструє. Приклад: морські пейзажі Івана Айвазовського, картини Михайла Врубеля.

Діти цього віку вже схильні щось створювати самостійно, тож їм цікаво повторити те, що їм подобається. Вони роздивляються за допомогою яких художніх прийомів митець зображує, наприклад, воду, скло, об'єм. Їм цікаві різноманітні техніки, жанри. Зараз їх цікавить картина вже не суто як сюжет, а й усе, що коїться навколо нього – у чому цінність полотна, хто художник, чи

відомий він і завдяки чому. Тож можна практикувати знайомство з творами мистецтва через їх створення, копіювання, крім традиційних екскурсій.

Таким чином, дитина зможе досягнути все, не слід її недооцінювати. Але тільки якщо буде проведено завчасно певну підготовчу роботу. Якщо ви бажаєте виховати естетичні почуття дитини через образотворче мистецтво, то слід спочатку підготувати її до сприймання, щоб вона не відчувала вашого тиску на неї чи вважала це за виснажливе заняття. А потім слід усі зусилля спрямувати на провокування її емоцій, почуттів, дати дитині відчути мистецтво серцем і душею. Нехай її думка відрізнятиметься від вашої, але вона має бути.

Література:

1. Вікова психологія: Навчальний посібник./Савчин М.І., Василенко Л.П. – К.: Академвидав, 2005. – 360 с.
2. Естетика: Підручник/ За заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид., допов. і переробл. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.
3. Як розмовляти з дітьми про мистецтво/Франсуа Барб-Галль, пер. з франц. Софії Рябчук. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2014. – 192 с.

Мехед Л. Р.

Науковий керівник: Лобанчук О. А.

ІНТЕГРУВАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ В ПРОЦЕСІ ДЕТЕРМІНУВАННЯ СУСПІЛЬНИМИ І КУЛЬТУРНИМИ ЧИННИКАМИ

У процесі історичної практики відбувалося усвідомлення людством механізмів, які формують спроможність особистості естетично ставитися до дійсності, тобто здатність сприймати і переживати у почуттєвих формах власне буття.

Естетична діяльність суспільного суб'єкта, що розвивався протягом значного історичного періоду, створює певний комплекс почуттів, уявлень, поглядів, ідей, які ми називаємо естетичною свідомістю. Цей термін є своєрідною абстракцією, якою ми позначаємо особливе духовне утворення, що характеризує естетичне ставлення людини або суспільства до дійсності.

Естетична свідомість – продукт історичного розвитку суспільства, що існує як форма суспільної свідомості і відображує рівень естетичного освоєння світу. Вона існує також як особистісна, індивідуальна характеристика певної людини. Естетична свідомість суспільства, як і окремої особистості, формується тільки на ґрунті естетичної практики в її різноманітних формах.

Багатогранність естетичної практики суспільства або особи породжує і відповідну багатогранність естетичної свідомості, структура якої доволі складна.

Певною мірою виникнення її є результатом впливу головних історичних чинників її творення. Найістотніші елементи естетичної свідомості: естетичне почуття, естетичний смак, естетичний ідеал та естетичну теорію [4, 54].

Специфіка естетичної свідомості, у порівнянні з іншими формами духовного життя людства, полягає у таких критеріях:

- естетична свідомість у бутті людини та суспільства являє собою комплекс почуттів, уявлень, поглядів, ідей;

- власне, поняття «естетична свідомість» – абстракція, яка означає особливого роду духовне утворення, що характеризує естетичне ставлення людини чи суспільства до дійсності;

- естетична свідомість формується тільки на підставі практики. Чим багатша естетична практика людини або суспільства, тим багатша та складніша їхня естетична свідомість;

- процес формування естетичної свідомості особистості стисло повторює процес її формування в історії людства. Цим зумовлюється й структура естетичної свідомості;

- від інших форм духовного життя естетична свідомість відрізняється тим, що базується на особливого роду відношенні людини до світу, в якому переважає емоційне начало. В цьому родові особливості естетичної свідомості [2, 15].

Теоретично розрізняють два рівні функціонування даного феномена:

повсякденний, побутовий рівень, що базується на узагальненні емпіричного досвіду. Повсякденні естетичні переживання особистості мінливі, часто суперечливі;

теоретичний рівень, що базується на загальних філософських уявленнях про світ, людину та її місце у світі [3].

Естетичні почуття інтегрують, з одного боку, естетичні переживання (радість від спілкування, зустріч з красою, хвилювання від сприйняття піднесеного тощо), з іншого – виступають як здатність людини переживати естетичне враження. Почуття людини різнобічні за характером, структурою та психологічними механізмами. Деякі з них – первинні – зближують людину з твариною, інші – специфічно людські. Серед останніх естетичні почуття можна визначити як найскладніші з духовних переживань. Естетичні почуття не дані людині від народження, а формуються у перші три-чотири роки життя дитини. Щодо «природних Мауглі», то усі випадки, коли знаходили людських дітей у тваринній зграї, свідчать: повноцінна людська чуттєвість у них так і не розвинулася, незважаючи на тривалий час їх подальшого життя серед людей; період формування естетичних та, взагалі, людських почуттів був для таких дітей безповоротно втрачений [3].

Почуття та емоції, які переживає людина, численні й різноманітні за характером, структурою та психологічним механізмом їхнього перебігу. Одні з них – голод, холод, страх, осторога – близькі до тваринних, інші вважаються

специфічно людськими й детермінуються відповідно суспільними і культурними чинниками.

Естетичне почуття детермінується чинниками культурними і є одним із найскладніших видів духовного переживання, найблагороднішим із почуттів людини. Воно не є вродженим, притаманним людині з перших днів життя. Як свідчать наукові дослідження, естетичне почуття зароджується у дитини досить пізно через культурні форми життя та соціального оточення або не зароджується взагалі, якщо дитина за якихось обставин зростає поза людським оточенням [4, 54-55].

Смак розуміють як внутрішнє почуття, подібне до симпатії, почуття задоволення. За ним культивуються та гармонізуються як здібності до пізнання, так і моральні почуття людини [5, 12].

Протягом усієї історії людства про смак сперечаються, і досить жваво. Хоча слід відзначити що, дійсно, не дискутують про якість фізіологічного смаку: хтось віддає перевагу солодкій їжі, хтось – солоній, комусь подобається червоний колір, комусь - зелений тощо. Однак усі ці аспекти життєдіяльності людини не мають суспільного значення у таких відношеннях:

естетичний смак належить до суспільної, соціальної сфери, тому що означає соціальну спроможність людини, яка формується як результат виховання та навчання;

естетичний смак не залишається незмінним. Суспільні відносини та особливості світу людини впливають на розвиток або деградацію особистісного естетичного смаку.

Таким чином, естетичний смак – здатність до індивідуальної оцінки та добору естетичних цінностей, яка визначає можливість особистості до саморозвитку [3].

Ідеал (від лат. idea) означає: першо-образ, взірець досконалості. Естетичний ідеал — це вид естетичного відношення, що є образом належної й бажаної естетичної цінності [5, 97].

Естетична свідомість в цілому, її будь-який елемент іманентно містять у собі взірець, орієнтир, духовну мету, яка і є естетичним ідеалом. Слово «ідеал» грецького походження. У перекладі – це гра, поняття, зразок, уявлення. Необхідність в ідеалі як особливій формі регулювання людської діяльності пов'язана з наявністю в природі людини, що розуміється як «відкритість світу», такого моменту, який в класичній філософії розглядається як момент розвитку духа. Цей момент має вираження в орієнтації людини на взірець належного, на цінність, на основі якої відбувається постійний вихід людини за власні межі, здійснюється процес самовдосконалення.

На відміну від будь-якого соціального ідеалу естетичний існує не в абстрактній, а в чуттєвій формі, тому що тісно пов'язаний з емоційним, чуттєвим ставленням людини до світу. В цьому полягає перша особливість естетичного ідеалу.

Друга особливість визначається різними засобами співвідношення естетичного ідеалу з дійсністю. Третя особливість естетичного ідеалу пов'язана з характером відображення дійсності в ідеалі.

Отже, поняття «ідеал» постає одним із наріжних у теорії естетики, визначаючи якість будь-якого виду діяльності. Як уособлення вищої міри досконалості, всезагальної сутності ідеал співвіднесений з поняттям «ідея». В історії філософії поняття «ідея» осмислювалось по-різному. Ідея трактувалась як певна сутність, що покладена у матеріальному світі Вищим Розумом. Відповідно краса реального світу – лише відблиск ідеї абсолютної досконалості. Інший підхід пов'язаний з розумінням ідеї як деякої надособистісної духовної структури, що уособлює сутнісні якості дійсності (всезагально цінне у змісті досвіду). Уся класична культура зорієнтована на ідеал, найбільш виразним уособленням якого постає ідеал прекрасного у мистецтві [1, 48-49].

Естетична свідомість на певному етапі свого розвитку потребує наукового аналізу естетичної діяльності і мистецтва, що породжує сукупність естетичних поглядів і теорій [4, 69].

Естетична теорія – це комплекс поглядів, уявлень, ідей про природу та сутність чуттєвості у духовному досвіді людства та відображення закономірностей її виявлень у практичному і художньому формуванні

Можливість теоретичного дослідження здійснюється як через емпіричний підхід до об'єкта вивчення, створюючи так зване мистецтвознавство і теорії мистецтва, так і через теоретичний підхід, що витікає з дослідження абстрактних ідей прекрасного, чуттєвого, художнього і т. ін., на основі якого виникає філософія прекрасного, філософія мистецтва, а потім і естетика як окрема наукова дисципліна.

Відповідно до рівня розвитку естетичних поглядів та естетичної теорії вони пройшли три послідовні фази розвитку: *канонічну, нормативну та загальнотеоретичну*.

На *канонічному рівні* теорія хоч і формувала загальні уявлення про мистецтво, проте критерії щодо художності формулювала в математичній системі пропорцій, або навіть у формі наочного зразка, як це було у стародавній Греції.

Естетична теорія, як *нормативна*, не передбачає обов'язкового наслідування зразків (цього вимагає канонічна), бо вона виробляє норми, що є загальними вимогами до мистецтва. Вони і забезпечують йому художність, тобто якість, що дає право відносити ці твори до мистецтва, а не до якоїсь іншої сфери діяльності.

Що стосується *загальнотеоретичного* підходу, то його проблематика охоплює взагалі весь естетичний досвід та його сутність і вимагає вироблення відповідного теоретичного апарату.

Виникнення загальної естетичної теорії створює інші форми та інший рівень взаємодії із світом мистецтва й естетичної діяльності взагалі. По-перше, вона відкрила можливості принципово змінити процес професійної підготовки художника: перевести навчання зі сфери ремісничої підготовки (навчання дії з певним матеріалом) у сферу поєднання теоретичної і практичної підготовки. Це відразу створило умови для розвитку і прояву індивідуальних особливостей художників, а отже, стало поштовхом до розмаїтості індивідуальних стилів та художніх методів у мистецтві [4, 71-72].

Отже, естетичні погляди і теорії, за всієї складності та неоднозначності їх впливу на естетичну й художню практику, формують комплекс опосередкування між ними: художній метод і пов'язану з ним систему теоретичної художньої освіти, інститут художньої критики та систему естетичного виховання [4, 74].

Естетична свідомість виникає не на суто природній та не на двох окремих – природній ті соціальній – підставах, а тільки у процесі суспільно-історичної практики, яка має на меті перетворення буття за законами краси. Естетична свідомість відтворює творчу сутність суспільно-трудової діяльності людини в усьому різновиді форм прояву, у тому числі й у мистецтві [3].

Література:

1. Аронов В.Р. Дизайн и искусство. Сер. «Эстетика». — М., 1984. — № 2.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М., 1975.
3. Естетична свідомість. Її структура та специфіка <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10557/>
4. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика: Підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид., допов. і переробл. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.
5. Эстетика: Словарь / Подобщ. ред. А. Беяева и др. – М.: Политиздат, 1989.

Браголя У. І.

Науковий керівник: Лобанчук О. А.

ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ В СУСПІЛЬСТВІ

Культура є поклоніння світлу, любов до людини...

Культура є порятунок.

Культура є серце.

Микола Періх

«Культура (лат. Cultura – обробіток, виховання, освіта, розвиток, вшанування) – історично визначений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений в типах і формах організації життя і діяльності людей, а також у створенні ними матеріальних і духовних цінностей.

Поняття «культура» вживається для характеристики історичних епох(антична культура), конкретних суспільств, народностей і націй (культура майя), а також специфічних сфер діяльності чи життя(культура праці, художня культура); у більш вузькому значенні - сфера духовного життя людей. Включає в себе предметні результати діяльності людей (машини, побудови, результати пізнання, твори мистецтва, результати, норми моралі і права); як теж людські сили та здібності(знання, вміння, навички, моральний та естетичний розвиток, світогляд)» [1].

Широта охоплених явищ на закріплення за цим поняттям багатьох смислових відтінків, що у свою чергу сприяє варіативному його тлумаченню, розумінню й використанню різними дисциплінами. На перший план висувалася світоглядна функція (А. Швейцер), ціннісно-духовна (М.Човгавадзе), діяльнісна (В. Давидович, Ю. Жданов, М. Мамардашвілі, Е.Маркарян), предметно-змістова (А. Коган, В. Межуєв), життєтворча (О. Лосєв) – при всіх цих коливаннях найважливіша роль найчастіше відводиться духовно-практичній функції, культурі як фундаменту людського взаєморозуміння, як універсальній властивості суспільного життя, повернутого обличчя до особистісного становлення людини [2].

Світ культури – це світ матеріальних, ідеальних та духовних цінностей, тобто світ матеріальних та ідеальних об'єктів, світ наповнений людськими смислами. При такому підході культура виступає як певний аспект суспільства, тим самим прояснюється її соціальна природа, але разом з тим не знімається і важлива проблема співвідношення культури та суспільства.

Отже, визначаючи суть культури, виходимо з того, що кожне зовнішнє вираження культури є прояв ступеня розвитку особистості. Сама людина формує себе в процесі своєї діяльності як культурно-історична істота. Її людські якості є результатом засвоєння нею мови, прилучення до існуючих в суспільстві цінностей, традиціям, оволодіння властивій даній культурі прийомам і навичкам діяльності, біологічно ж людині дається лише організм, що володіє певною будовою, задатками, функціями. Тому культура являє собою міру людського в людині, характеристику розвитку людини як суспільної істоти. Культура існує в постійній взаємодії. Ця взаємодія полягає в тому, що людина засвоює створену раніше культуру, розмежовує її, роблячи тим самим передумовою своєї діяльності, створюючи нове, розширяє свої знання і цінності, уміння і здібності, свою родову людську сутність.

Філософсько-антропологічна спрямованість у визначеннях поняття не випадкова, адже власне людина є носієм культури. Яскравою ілюстрацією цього є «поетична» версія культури Миколи Реріха, за якою культура розглядається «як любов до людини, як синтез дієвого блага, осередок просвіти і краси» [3].

Поняття «природа» - одне з найширших. Обіймає все те, що виникло та існує по собі, незалежно від волі й бажання людини. Охоплює все існуюче,

увесь світ у розмаїтті його форм, і близьке до поняття матерії, Всесвіту. «Природа» фіксує певну межу життєдіяльності людини, відмінність зовнішніх обставин людського буття від внутрішніх особливостей самої людської діяльності. Людина змушена пристосувати свої проблеми до природних можливостей, як своїх, так і оточуючих. Природа – об'єктивна, незалежна реальність.

Поняття «культура», як згадувалось, латинського походження і вживалося спочатку для визначення процесу обробки ґрунту, обіймає все, що оброблене, перетворене людиною (суспільством), що несе в собі людське начало.

Отже, синтез понять «природа» і «культура» виявляє їх відмінність: під культурою слід розуміти те, що створене людиною, тобто – штучне, під природою – все те натуральне, що існує за незалежними від людини законами. Об'єктивно-історичне існування природи, культури і суспільства являє собою нерозривну єдність.

Людська залежність від природи має не тільки біологічні підстави. Адже тільки живучи у згоді з законами і принципами природи людина не зашкодить своєму існуванню. Змістом людського буття є культурне вивільнення із стану безпосередньої залежності від природи, підпорядкування цієї залежності людського розумі і волі. Перебуваючи в об'єктивному зв'язку з природою, людина виробляє суб'єктивні засоби та створює умови оволодіння цим зв'язком. Створюється «друга природа». Культура, як спосіб людського буття, будучи надприродним явищем, свідчить, що людина все ж є вагомою рушійною силою багатьох процесів біосфери. Люди вбачають природну необхідність в пізнавальній діяльності, у спілкуванні, в художній творчості, у формуванні цінних орієнтирів. Однак походження людських потреб, цілей має не природний, а культурний характер. Культура є засобом поєднання людини з природою. І чим більш гармонійна взаємодія людини і природи, тим якісніше її життя з точки зору культурного розвитку.

Слід заважити, що «природа, як сукупність властивостей зовнішньої матеріальної дійсності, виявлених та узагальнених у процесі взаємодії із колективною родовою життєдіяльністю. Культура є суспільно вироблена загальна форма зв'язку, що характеризує єдність людини з природою і виступає необхідним засобом людського існування в природному універсамі». Таким чином суспільні проблеми, відображаючись у свідомості, втілюються в діях людей, котрі, в свою чергу, створюють культурні цінності – матеріальні та духовні.

Перебуваючи в тісному суспільно-історичному зв'язку з людиною, культура ще також «являє собою конкретно-історичну сходинку розвитку суспільства» [6]. Енциклопедичний словник тлумачить поняття «культура» таким чином: «В основі розвитку матеріальної і духовної культури, які знаходяться в органічному єднанні, лежить розвиток матеріального

виробництва. Кожна суспільно-економічна формація характеризується певним типом культури, який здійснюється з переходом від однієї формації до іншої, при цьому успадковується все цінне в культурі минулого» [7].

Феномен культури свідчить, що в найзагальніших рисах культура являє собою матеріальний і духовний прогрес, як індивідів, так і суспільства. Універсальне (загальнолюдське) та особистісно-індивідуальне поєднується у культурі, котра охоплює всі сфери життєдіяльності людини, перебуваючи в діалектичному взаємозв'язку.

Література:

1. Советский энциклопедический словарь / Гл. Ред. А.М.Прохоров.- М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 669.
2. Миропольська Н. Художня культура особистості // Мистецтво та освіта. – 2000. - № 3. – С. 40.
3. Там же. – С. 41.
4. Історія світової культури: Навч. Посібник / Кер. авт. кол. Л.Т.Левчук. –К.: Либідь, 1999. – С. 7.
5. Там же. – С. 8.
6. Філософія: Підручник / Г.А.Зайченко та ін. – К.: Вища шк.,1995. – С. 408.
7. Советский энциклопедический словарь / Гл. Ред. А.М. Прохоров.- М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 669.

Волчкова О. А.

Науковий керівник: Лобанчук О. А.

РОЗВИТОК ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ У ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ – ЗАПОРУКА РОЗВИНЕНОГО ЕСТЕТИЧНОГО ПОЧУТТЯ

У наш час проблема художньо-естетичного виховання, розвитку особистості, формування її естетичної культури одне з найважливіших завдань, що стоять перед школою. Зазначена проблема розроблена досить повно в працях вітчизняних і зарубіжних педагогів і психологів. Серед них Д. Н. Джола, Д. А. Леонтьєв, Б. Т. Лихачов, А. С. Макаренко, А. А. Мелік-Пашаєв, Б. М. Неменський, В. О. Сухомлинський, Є. М. Торошілова В. М. Шацька та інші [2, 191].

Щоб доросла людина стала духовно багатою, треба звернути особливу увагу на естетичне виховання дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Б. Т. Лихачов пише: «Період дошкільного та молодшого шкільного дитинства є чи не найвирішальнішим з точки зору естетичного виховання та формування художньо-естетичного ставлення до життя». Автор підкреслює, що саме в цьому віці здійснюється найбільш інтенсивне формування відносин до світу, які поступово перетворюються у властивості особистості [18, 256]. Сутнісні художньо-естетичні якості особистості закладаються в ранньому періоді дитинства і зберігаються в більш-менш незмінному вигляді протягом усього

життя. Але саме в дошкільному і молодшому шкільному віці художньо-естетичне виховання є однією з головних підвалин всієї подальшої виховної роботи [3, 43].

На етапі від 2,5 до 3-4,5 років відбуваються наступні зміни:

- Оволодіння сенсорними еталонами, які допоможуть дітям освоїти кольори, форми, розміри (однак це не тільки впізнавання, а й розвиток почуття кольору, форми, оскільки створені умови вибору, порівняння, переваги);
- Збагачення змісту творчої діяльності;
- опанування «мовою» творчості;

У цей період відбувається якісна зміна у творчій діяльності дитини. Вона самовизначається, виявляє власне «Я» при створенні продуктів творчості. Вона малює, ліпить для себе, вкладаючи в це власний досвід і своє бачення предмета, явища. Зазвичай вважається, що це період зображення дітьми окремих предметів, форм. У цей час для дітей головне – висловити своє світовідчуття, через колір, форму, композицію. У дітей виявляється перевагу до того чи іншого кольору, інтерес до деталізації, виділенню характерних ознак предмета, з'являється улюблена тематика у хлопчиків і дівчаток [16, 184].

У віці від 4,5 до 7 років у дітей розвиваються образотворчі здібності, уяву, художнє мислення при створенні сюжетних і декоративних композицій; диференціюються переваги на тлі різнобічних інтересів – до живопису чи графіку, пластику або дизайну [14, 37].

Протягом усього дошкільного періоду відбуваються зміни сприйняття, від простих спроб розглянути і обмацати, не відповідаючи на питання, який предмет, до прагнення більш планомірно і послідовно обстежувати і описати предмет, виділяючи найбільш помітні особливості [13, 287].

У «активізації здатності творчо трудитися, досягати високого ступеня досконалості своїх результатів праці, як духовного, так і фізичного» бачить мету художньо-естетичного виховання Л. А. Григорович [7, 60]. Б. М. Неменський дотримується тієї ж точки зору: «Успіх діяльності особистості в тій чи іншій області визначається широтою і глибиною розвитку здібностей. Ось чому всебічний розвиток усіх дарувань і здібностей особистості є кінцева мета й одна з основних задач естетичного виховання» [6, 67].

Головне – виховати, розвинути такі якості, які дозволять особистості не тільки досягти успіху в будь-якої діяльності, але і бути творцем естетичних цінностей, насолоджуватися ними і красою навколишньої дійсності. Крім формування художньо-естетичного ставлення дітей до дійсності і мистецтва, художньо-естетичне виховання паралельно вносить вклад і у всебічний розвиток [11, 87]. Воно сприяє формуванню моральності людини, розширює його пізнання про світ, суспільство і природу. Різноманітні творчі заняття дітей сприяють розвитку мислення і уяви, волі, наполегливості, організованості, дисциплінованості. За Є. О. Гусевим, «Естетичний смак – це здатність безпосередньо, по враженню, без особливого аналізу відчувати,

відрізняти справді прекрасне, справжні естетичні достоїнства явищ природи, суспільного життя і мистецтва» [1, 94]. До кінця переддошкольного віку дитина може переживати елементарні естетичні почуття та стану. Дитина радіє красивому банту на голові, милується іграшкою, виробом і т.д. У цих переживаннях спочатку чітко виступає пряма наслідуваність дорослому, у вигляді співпереживання. Дитина повторює за мамою: «Як красиво!» Тому, спілкуючись з маленькою дитиною, дорослі повинні підкреслювати естетичну сторону предметів, явищ і їх якостей словами: «який гарний виріб», «як ошатно одягнена лялька» і так далі.

Поведінка дорослих, їх ставлення до навколишнього світу, до дитини стає для малюка програмою його поведінки, тому дуже важливо, щоб діти бачили навколо себе якомога більше доброго і красивого [8, 15]. Естетичний смак формується у людини протягом багатьох років, в період становлення особистості. Вихователю не доставляє труднощів акцентувати увагу дитини на естетичних якостях явищ життя і мистецтва [10, 66]. Таким чином, поступово в дитини розвивається комплекс уявлень, що характеризують його особисті переваги, симпатії [4, 186].

Вся система художньо-естетичного виховання націлена на загальний розвиток дитини як в естетичному і художньому плані, так і в духовному, моральному та інтелектуальному. Це досягається шляхом вирішення наступних завдань: оволодіння дитиною знаннями художньо-естетичної культури, розвитку здатності до художньо-естетичної творчості і розвитку естетично-психологічних якостей людини, які виражені естетичним сприйняттям, відчуттям, оцінкою, смаком та іншими психічними категоріями естетичного виховання [17, 197].

Велике значення в художньо-естетичному вихованні дітей дошкільного віку має народне декоративно-прикладне мистецтво. Вихователю повинен знайомити дітей з виробами народних майстрів, тим самим прищеплюючи дитині любов до Батьківщини, до народної творчості, повагу до праці [9, 53].

Висновки:

1. Художньо-естетичне виховання – одна з найважливіших сторін багатогранного процесу становлення особистості, естетичне усвідомлення прекрасного, формування художнього смаку, вміння творчо створювати продукти ручної творчості.

2. Дошкільний вік – найважливіший етап розвитку та виховання особистості, найбільш сприятливий для формування художньо-естетичної культури, оскільки саме в цьому віці у дитини переважають позитивні емоції, з'являється особлива чутливість до мовних та культурних проявів, особиста активність, відбуваються якісні зміни у творчій діяльності.

3. Ази художньо-естетичного виховання закладаються за участю дорослих вже відразу після народження дитини і продовжують своє становлення довгі роки, тому батькам і вихователям треба намагатися

створити таку атмосферу, щоб у дитини швидше розвинулися такі естетичні почуття як почуття прекрасного, художній смак, творчі вміння.

Література:

1. Гусев Є.О. Творчий процес і художнє сприйняття. Л., 1978.-94с.
2. Джідарьян І.А. Естетична потреба / І. А. Джідарьян. – М.: Наука, 1986.- 191 с.
3. Дьяченко О.М. Розвиток уяви у дошкільників / О. М. Дьяченко. – М.: Педагогіка, 1986. – 43 с.
4. Запорожець І.Д. Виховання емоцій і почуттів у дошкільника. М., 1985.- 186 с.
5. Мелік-Пашаєв О.О., Новлянская З.М. Сходинки до творчості / А.А.Мелік-Пашаєв, З.Н. Новлянская. – СПб.: Пітер, 1997. – 4 с.
6. Неменский Б.М. Мудрість краси / Б. М. Неменский. - М.: Мистецтво, 1987. – 67 с.
7. Ожерельева О.К. Наступність у естетичному вихованні дітей дошкільного віку. / О. К. Ожерельева // Початкова школа. – 2002. - № 6. - С. 58-63.
8. Оморокова М.Г. Навчання дітей естетичного сприймання художніх оповідань // Початкова школа. – 1980. - № 8. – С.13-18.
9. Пономарьов Я.А. Психологія творчості і педагогіка / Я. А. Пономарьов. М.: Педагогіка, 1986,46-80с.
10. Ражніков В.Г. Про програму емоційно-естетичного розвитку дітей «Маленький Емо» / В.Г. Ражніков // Дошкільне виховання. – 1996. - № 9. - С. 58-66.
11. Страунінг А.М. Розвиток творчої уяви дошкільників на заняттях з образотворчої діяльності. – К., 1996. – 87 с.
12. Утехіна О.М., Хасанова Л.І. Програма міжкультурного виховання молоді в полі етнічному регіоні / за ред. Т.І.Зеленіної, Н.М. Платоненко. К.: Вид. Дім «Удмуртський університет», 2007. – 147 с.
13. Ушинський К.Д. Вибрані педагогічні твори. М., 1974. – 287 с.
14. Фокіна Т. Програма художньо-естетичного розвитку дошкільників / Т. Фокіна // Дошкільне виховання. – 1999. - № 1. – С. 35-38.
15. Художня творчість і дитина / Под ред. Н. А. Ветлугиной. - М.: Педагогіка, 1992.
16. Шацька В.М. Загальні питання естетичного виховання в школі, 1987.- 184 с.
17. Ельконін Д.Б. Дитяча психологія. М., 1960. – 197 с.
18. Естетичне виховання та розвиток дітей дошкільного віку: Навчальний посібник для вузів / Є. А. Дубровська, Т. Г. Казакова, М. М. Юріна та ін; Під ред. Е.А. Дубровської, С. А. Козлової. – М.: Видавничий центр «Академія», 2002. – 256 с.

ІНТЕГРУВАННЯ ФОТОМИСТЕЦТВА І ПРОФЕСІЙНО-ПРИКЛАДНОЇ ФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ОСОБИСТОСТІ ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО РОЗВИТКУ

Науковець І. М. Козловська [1] розуміє інтеграцію як планомірне та раціональне об'єднання наукових знань і вмінь з різних галузей та навчальних дисциплін у педагогічну систему цільового призначення. Відомо, що інтеграція пронизує змістовий та процесуальний аспекти освіти, відношення теорії та практики, спеціалізації та універсалізації змісту професійної підготовки.

Змістові характеристики професійно-прикладної підготовки передбачали розвиток ПВЯ майбутнього фахівця з фотомистецтва засобами естетики, педагогіки та психології, різних видів спорту, гігієни, валеології та рекреації.

Завдання наукової роботи:

1. Зробити аналіз літератури з питань дослідження.
2. Виявити вплив фотографії та ППФП майбутнього фахівця з фотомистецтва як засобу естетичного розвитку.

Розробляючи зміст інтегрованого розділу «Професійно-прикладної підготовки студентів спеціальності «Фотомистецтво» засобами естетичного виховання, фізичної культури і спорту ми керувалися такими дидактичними положеннями: ущільнення навчального матеріалу при його вивченні та забезпечення логічного засвоєння оптимального обсягу навчального матеріалу, який може бути засвоєним студентами.

При підготовці майбутнього фахівця до трудової діяльності використовуються різні варіанти інтеграції знань:

- повне злиття навчального матеріалу інтегрованих знань;
- об'єднання більшої частини змісту інтегрованих знань з виділенням специфічних розділів;
- побудова нового навчального матеріалу з автономних блоків, які логічно не поєднані між собою.

Найбільш застосовується об'єднання змісту інтегрованих знань.

Навчальний матеріал теоретичного розділу професійно-прикладної підготовки студентів охоплює питання: теорії і методики фізичного виховання, спорту, основ рекреації, фотомистецтва, психології та педагогіки, фізіології та гігієни, валеології, охорони праці, безпеки життєдіяльності, екології, інформатики та комп'ютерної техніки [3].

Питання «Особливості професійної діяльності фахівця з фотомистецтва» містить навчальний матеріал з дисципліни «Основи фотомистецтва» (професіографічна характеристика діяльності фотографа); інформатики та

комп'ютерної техніки (техніка безпеки при роботі з комп'ютерною та іншою периферійною технікою); охорони праці (стан умов праці в галузі); фізіології та гігієни (питання фізіології, гігієни праці та виробничої санітарії); безпеки життєдіяльності (характеристика діяльності людини у системі «людина – знакова система – ринок»); медицини (акустичний шум комп'ютерної та іншої периферійної автоматичної техніки як фактори професійних захворювань); фізики (захист від іонізуючих та неіонізуючих електромагнітних полів і випромінювань).

Так, до питання «Професійно-прикладної фізичної підготовки в професійному становленні фотографа» увійшов навчальний матеріал з теорії та методики фізичного виховання (значущість засобів професійно-прикладної підготовки в покращенні працездатності фахівця); безпеки життєдіяльності (чинники, які знижують працездатність; шляхи підвищення професійної діяльності людини) та фотомистецтва (освітньо-кваліфікаційна характеристика магістра спеціальності — «Фотомистецтво»).

До питання професійно-прикладної фізичної підготовки студентів спеціальності «Фотомистецтво» — «Розвиток професійно-важливих якостей фотографа засобами фізичного виховання» увійшов навчальний матеріал з теорії і методики фізичного виховання (мета і завдання професійно-прикладної підготовки; принципи, засоби, методи і форми професійно-прикладної підготовки студентів; розвиток психофізичних якостей); фізіології та гігієни (фізіологічні механізми розвитку психофізичних якостей; фізіологічна характеристика видів спорту; гігієна спортивної діяльності); психології та педагогіки (психологічні основи діяльності людини; спілкування; знання, навички і вміння як основа розвитку професійних здібностей; пізнавальні психічні процеси особистості; шляхи формування творчої особистості; принципи, методи, форми і засоби навчання).

Зміст питання «Професійні захворювання фотографа та використання фізичних вправ для їх профілактики» містить навчальний матеріал з медицини (характеристика професійних захворювань); гігієни (поліпшення стану виробничого середовища, зменшення важкості та напруженості трудового процесу); валеології (упровадження методів запобігання професійним захворюванням); теорії і методики фізичного виховання (вплив занять фізичними вправами на профілактику захворювань); фізичної реабілітації (комплекси фізичних вправ для вторинної профілактики професійних захворювань).

До питання «Оздоровлення та рекреація фотографа засобами фізичного виховання» увійшли теоретичні знання з ТіМФВ і спорту (оздоровче та рекреаційне значення занять з фізичного виховання і спорту) та основ рекреації (відновлення організму студентів засобами фізичного виховання і спорту).

Практичний розділ професійно-прикладної фізичної підготовки майбутніх фахівців з маркетингу охоплював заняття з фізичної підготовки, методичної підготовки та контролю. Він складається з інтеграції змісту навчального матеріалу теорії та методики фізичного виховання і спорту. Елементи інтеграційних зв'язків проявлялися в проведенні професійно спрямованих занять навчальної програми з фізичного виховання, де поєднувався навчальний матеріал з різних розділів навчальної програми. Загальними змістовими наскрізними лініями професійно-прикладної фізичної підготовки майбутніх фахівців з фотомистецтва був розвиток їхніх ПВЯ, оздоровлення та відновлення організму студентів після навчальної діяльності засобами пріоритетних видів спорту.

Для того щоб покращити рівень ПВЯ, необхідно розробити зміст проходження навчального матеріалу професійно-прикладної фізичної підготовки майбутніх фахівців з фотомистецтва.

Послідовність розташування навчального матеріалу відповідає таким умовам [3]:

- розміщення навчального матеріалу без порушення логічного зв'язку між новим і вже вивченим матеріалом;
- починали вивчення навчального матеріалу від відомого до невідомого, від найпростішого, а далі в порядку ускладнення, від найлегшого до важчого;
- дотримання часових параметрів;
- відповідності матеріально-технічного забезпечення.

Важливо зауважити, що використання системно-інтегрованого підходу до змісту професійно спрямованого навчального матеріалу може призвести до його переструктурування та ущільнення. Насамперед у змісті навчального матеріалу на основі інтеграції знань та вмінь виділялися засоби естетичного виховання фізичної культури і спорту застосування яких позитивно впливали на розвиток ПВЯ особистості [3].

Естетичне сприйняття – це цілісний процес переживання людиною естетичного об'єкта, його якостей і властивостей. В основі такого сприйняття лежить безпосередня емоційна реакція, в результаті якої відбувається формування естетичного почуття [2].

Естетичне почуття – це почуття, яка під впливом естетичного сприйняття, концентрує в собі всі багатства природної сутності людини: у ньому представлений весь його індивідуальний, соціальний і духовний досвід.

Естетичне сприйняття – це, перш за все актуалізація, практичне розкриття естетичного почуття. До моменту зустрічі з об'єктом естетичне почуття знаходиться в латентному (прихованому) вигляді, а при безпосередньому появленні об'єкта перетворюється на активний стан. У цьому переживанні проявляються в єдиному процесі дві взаємозалежні змістовні структури:

сприйняття естетичних властивостей і якостей об'єкта і рівень естетичної підготовленості суб'єкта сприйняття [2].

Емоційне сприйняття – це цілісний психічний і духовний акт. Естетичні емоції тут грають роль базового устремління, в процесі якого виникають відчуття і кристалізуються почуття. У своєрідності емоційного сприйняття походить натхнення художника, фантазія, пориви та бажання, які організовують і направляють всі здібності і ресурси людини, формуючи в ньому сферу естетичного.

Естетичні переживання живлять і формують психіку особистості. Вони займають головне місце у її ставлення до світу: не думаючи отримувати з нього користь, особистість насамперед милується ним, радіє тому прекрасному, що у ньому знаходить. Активне естетичне життя особистості ґрунтується на надзвичайно сприйнятливому і гнучкому емоційному світі. Емоції дозволяють їй сприймати природу оточуючих речей [2].

Під час зародження фотографії в естетиці панувала думка про те, що мистецтвом може бути лише рукотворний твір. Зображення ж дійсності, отримане за допомогою технічних фізико-хімічних методів, не могло навіть претендувати на подібний статус. І хоча вже перші фотографи, тяжіли до художності зображення, виявляли чималу композиційну винахідливість для відображення реальності (часом змінюючи її до невпізнання), в систему суспільних цінностей і пріоритетів в ролі однієї з мистецтв фотографія довго не вписувалася.

Художник у фотомистецтві здатний висловити своє особисте ставлення до зображеного на знімку явища через ракурс зйомки, розподіл світла, світлотіні, передачу своєрідності природи, вміння правильно вибрати момент зйомки і т. д. Фотохудожник не менше активний по відношенню до естетично засвоєного об'єкта, ніж художник в кожному іншому виді мистецтва. Техніка фотозйомки полегшує і спрощує відображення дійсності. У цьому плані задовільно достовірне зображення можна отримати з мінімальною витратою часу на освоєння процесу зйомки [2].

Колір – один з найважливіших компонентів сучасного фотомистецтва. Він виник у фотографії під впливом бажання наблизити фотозображення до реальних форм предметів. Колір робить фото-образ зовні більш достовірним. Цей фактор спочатку викликав потребу в розфарбовуванні кадрів, а пізніше дав поштовх розвитку кольорової фотографії. Істотний тут і вплив традицій живопису, в якій історично наростало змістове використання кольору. У своїх вищих досягненнях художнє фото не раз відкидало тезу про статичність своїх зображень.

Важливість фотографії в естетичному вихованні поза сумнівом, так як вона є його вагомим елементом. Особливість фотографії як засобу сприйняття полягає в тому, що у фотографії «наочно згущений, сконцентрований творчий досвід людини, духовне багатство». У фотографіях різних видів люди

висловлювали естетичне ставлення до світу громадського життя і природи. У фотографії відбивається людський духовний світ, його почуття, смаки, ідеали. Фотографія дає величезний матеріал для пізнання життя. «У цьому полягає основна задача фотографії, що фотограф, помічаючи основні тенденції розвитку життя, швидко втілює їх у своїх роботах. Фотограф створює художні образи, що з величезною емоційною силою діють на кожну людину, змушуючи її постійно розмірковувати про своє місце й призначення у житті [2].

Розвиток естетичного сприйняття справді має важливе місце у всій системі навчально-виховного процесу, оскільки за ним стоїть не лише розвиток естетичних якостей людини, але й особистості в цілому: її сутнісних сил, духовних потреб, моральних ідеалів, особистих і суспільних уявлень, світогляду.

Отже проблема естетичного сприйняття досить повно розроблена у вітчизняній і зарубіжній літературі. Але не виявлені інтеграційні процеси між естетичним вихованням фотомитця та його ППФП. Це дозволило нам провести ретельний аналіз літератури з цієї проблеми і зробити висновок, що фотографія є дуже важливим засобом, що сприяє розвитку естетичного сприйняття.

Література

1. Козловська І. М. Теоретико-методологічні аспекти інтеграції знань учнів професійно-технічної школи: дидактичні основи: [монографія] / І.М.Козловська; ред. С. У. Гончаренка. – Львів : Світ, 1999. – 302 с.

2. Развитие эстетического восприятия природы посредством фотографии [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://works.tarefer.ru/64/100432/index.html>

3. Ребрина А. А. Організаційно-педагогічні умови забезпечення професійної спрямованості фізичного виховання майбутніх фахівців з маркетингу: автореф. дис.. канд. пед. наук : 13.00.04 / А. А. Ребрина / Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. — Т., 2011. — 20 с.

**Інститут української філології та літературної творчості
імені А. Малишка**

Ізатова В. А.

Науковий керівник: Дорога А. Є.

МУЗИЧНО-КОЛЬОРОВА СИНЕСТЕЗІЯ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

Термін «синестезія» увійшов в теорію мистецтва історично нещодавно - близько ста років тому, але досі відсутнє його уніфіковане визначення. Крім цього існує багато протилежностей в трактуванні цього явища в залежності від того, з погляду якої галузі його розглядати. Термінологічної розмитості та

різноманітності інтерпретацій феномена синестезії можна уникнути коректністю дисциплінарного контексту.

У результаті історіографічного огляду слід відзначити, що феномен синестезії до теперішнього часу найбільш глибоко досліджений в галузі філософії, психології та літературознавства, у той час як в естетиці це явище залишається недостатньо вивченим.

Отже, існує необхідність проаналізувати естетичний погляд на синестезію, зокрема на прикладі музично-кольорової синестезії, як одному з її виявів.

У науковій літературі синестезія вивчається у декількох аспектах: синестезію, як мистецьке явище описали А.С.Мигунова, А.А.Оганова, А.М.Федь, В.Н.Філатова, П.А.Флоренський, Е.Г.Яковлева; естетичну природу її репрезентували у своїх працях І.Р.Абдулін, І.Л.Ванечкін, Е.А.Єліна, А.В.Житков, А.А.Оганов, Ю.В.Серебряков; механізми синестезії проаналізували Б.М.Галєєв, Н.П.Коляденко, Е.В.Коміна, Р.Цитович.

Роботи перерахованих авторів створюють наукову базу для дослідження.

Задля правильного і глибшого розуміння цього явища важливим є розкриття сутності поняття «синестезія».

Синестезія (з давньогрецької «співвідчуття») – це особливий спосіб сприйняття, коли подразнення в одній сенсорній системі веде до мимовільного відгуку в іншій сенсорній системі, тобто сигнали, що виходять від різних органів чуття, змішуються, синтезуються.

Слід відзначити, що термін «синестезія» стосовно мистецтва означає не самі співвідчуття в їхньому чистому вигляді (які є швидше патологією, ніж нормою), а більш складне поняття – від зіставлень окремих асоціацій до аналогій між різними видами мистецтв.

Естетики, на відміну від представників інших наукових дисциплін, вважають прояви синестезії нормою людської психіки. Такої думки притримувався, зокрема Булат Галєєв – російський мистецтвознавець, автор найбільш ґрунтовних праць про синестезію та директор Інституту експериментальної естетики «Прометей». Дослідник заперечує викладання розуміння синестезії як мозковий аномалії або надздібності. Адже вона виявляє особливості міжчуттєвих асоціацій і тяжіння до цілісності сприйняття навколишньої дійсності, властиве всім людям [2, 9].

Наразі нараховують близько 50 різновидів синестезії (кольорово-нюхова, тактильно-кольорова, лексико-смакова тощо), однак складно довести існування кожного з них. Ми розглянемо музично-кольорову синестезію і безпосередньо пов'язане з нею явище «кольорового слуху».

Кольоровий слух (або фонопсія) – один із видів синестезії, при якому подразнення слухового аналізатора призводить до збудження зорового, інакшими словами, два почуття – побачене і почуте - поєднуються воєдино.

Одним із людей, що обдаровані кольоровим слухом був російський композитор Олександр Скрябін. Він став творцем музики, яку можна бачити. Це автор першого у світі музично-кольорового твору – симфонічної поеми «Прометей» («Поема вогню»), яка побудована на основі запропонованої самим композитором шкалі звуко-кольорових відповідностей.

Це приклад надзвичайно вдалої спроби створити так зване абсолютне, ідеальне мистецтво, адже музика, як явище часове, і живопис, як явище просторове, поєднуються воєдино, створюючи полісенсорне мистецтво і підсилюючи естетичне враження в порівнянні з тим, якби звукова і кольорова партії були б сприйняті окремо.

Саме стосовно до цього виду співвідчуття склалося і досі побуває упередження у тому, що синестетики нібито реально бачили кольори при прослуховуванні музики. Необхідно зауважити, що ця переконаність є безпідставною (і трактуватиметься як психічне відхилення).

В основі ж явища кольорового слуху покладений «принцип естетичних асоціацій». Це специфічний прояв мислення, здійснюваний шляхом мимовільного зіставлення вражень (за ознакою емоційного подібності). На основі накопиченого власного досвіду у людини складаються враження від того чи іншого об'єкту. Взаємодіючи один з одним, вони складають одне ціле.

Необхідно зауважити, що нас цікавлять не загальні закони гармонії кольору і музики. Зрозуміло, що, наприклад, «активні» тональності (такі як до мажор, ре мажор) асоціюються з цими ж «активними» кольорами (червоним, помаранчевим). Такі асоціації проявляються у багатьох музикантів та навіть просто людей з розвинутою образністю мислення.

Отже, для синестезії як естетичного феномена вагомим є ті аналогії, які формуються шляхом мимовільного, підсвідомого співставлення побаченого і почутого на основі подібності їх емоційно-змістових та символічних оцінок. Тобто маємо справу з індивідуальними нюансами «кольорового слуху», на які впливають психолого-естетичні особливості суб'єкту, система його виховання, історико-ситуаційний контекст їх формування, особистий досвід тощо.

Унаслідок теоретичного аналізу ми визначили, що синестезія проявляється, насамперед, як тенденція синтезу різних видів мистецтва, що призводить до становленню принципово нового типу культури. Складно довести існування того чи іншого виду синестезії, якщо тільки вона не репрезентується в конкретному творі мистецтва (зокрема, як музично-кольорова синестезія). Підґрунтям синестезії є асоціативний фактор, який виконує інтегруючу функцію і обумовлює емоційне забарвлення речі. Наразі окреслилася наступна тенденція розвитку вивчення синестезії - виходячи за межі інтересів окремих наук, перетинаючи кордони різних мистецтв, це явище стає загально-естетичним.

Література:

1. Ванечкина И. Л. Булат Галеев – теоретик и практик новых форм аудиовизуального синтеза // Галеевские чт.: материалы междунар. науч.-практ. конф. («Прометей» – 2012), 6–8 апреля 2012 года. – Казань: Изд-во Казанского гос. технич. ун-та им. А.Н.Туполева, 2012.
2. Галеев Б. М. Проблема синестезии в эстетике / Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. - М.: Изд-во МГУ, 1992.
3. Галеев Б.М. Цветной слух и эффект светозвука. - В сб.: Доклады VI Всесоюзной акустической конференции. - М., 1968.
4. Московская С. В. Синестезия и синтез искусств как одна из проблем современной эстетики / Галеевские чт.: материалы междунар. науч.-практ. конф. («Прометей» - 2010), 2-6 окт. 2010 г. - Казань: Изд-во Казанского гос. технич. ун-та им. А.Н. Туполева, 2010.
5. Соколов П.П. Факты и теория цветного слуха//Вопросы философии и психологии – 1897. - № 37-38.

Інститут інформатики

Дідевич К. О.
Науковий керівник: Лобанчук О. А.

ПЕРЕВАГИ ТА РИЗИКИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ З ТОЧКИ ЗОРУ ТЕХНІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ СУСПІЛЬНИХ ЯВИЩ

На всіх етапах свого розвитку людство прагнуло створити знаряддя, механізми, машини які полегшували б працю і забезпечували захист від ворога. Еволюція сучасного суспільства і виробництва зумовила виникнення і розвиток нового класу машин – роботів – і відповідного наукового напрямку – робототехніки. Ідея, однак, зовсім не така нова, як може здатися.

Перше технічне креслення робота приблизно на сто років випередило легенду про Голема. У 1495 року Леонардо да Вінчі спроектував механічного лицаря. Французький математик Жан де Вокансон в 1738 році побудував андроїда, який грав на флейті. В кінці XIX століття російський винахідник Пафнутій Чебишев представив проект «стопхода» – людиноподібної машини підвищеної прохідності. І це не всі приклади.

«Ми вже живемо у світі роботів. За останні 50 років вони оточили нас, просто поки це не так помітно, оскільки це в основному промислові роботи. Вони замінюють людей на монотонній і важкій виробничій діяльності і фантастично покращують якість» (Мунг-Санг Кім) [2].

Взагалі ця проблема, проблема порівняння машини і людини пішла ще з часів закону Тьюринга: «ШІ буде створений тоді і тільки тоді, коли людина, розмовляючи з машиною і з іншою людиною, не помітить різниці.» Вже тоді

зародилася якась думка про те, що «розумна машина» має бути подібна людині.

Але протягом всієї цієї довгої дороги не зникає питання: навіщо давати машині саме людську зовнішність?

«Це просто мрія створити щось за своїм образом і подобою, ніякого практичного сенсу в цьому немає» (Мунг-Санг Кім) [2].

Погоджуся з ним. Я бачу тільки один сенс створення ШІ: він краще і точніше може опрацьовувати дані, зберігати їх і використовувати в розрахунках і аналізах різних ситуацій. Але чи є необхідність копіювати людську зовнішність, надаючи її машині? Перше, що спадає на думку – так буде спокійніше суспільству. Але хіба не навпаки? Людей швидше повинно налякати те, що неживі машини будуть виглядати точно як вони, діяти і навіть говорити.

Але спершу візьмемо одну з найбільш характерних ознак людиноподібності – прямоходіння. Справа в тому, що програмна емуляція ходіння на двох ногах, – це жахлива обчислювальна надмірність і постійний головний біль для інженерів, і, отже, користувачів. Роботи найближчого майбутнього не повинні так неефективно витратити настільки критичний обчислювальний ресурс.

«У скількох ваших знайомих проблеми зі спиною?», – запитує Волпофф. Він припускає, що люди можуть бути не найкращою моделлю для пересування. Якщо рятувальному роботу потрібно буде носити речі, чому б не дати йому чотири ноги і дві руки? Навіть три ноги стабільніше, ніж дві [1].

Роботи, які ділять з людьми один простір, потрапляють в унікальну категорію, яка лежить між людиною або твариною і річчю.

Зазвичай у віці семи років діти починають розуміти, що живе, а що ні, говорить Рейчел Северсон, психолог з Університету Британської Колумбії. Вони знають, як класифікувати дерева, навіть якщо вони не рухаються [1].

«Але ми виявили, що по закінченні цього віку, коли все начебто має з'ясуватися, вони починають приписувати внутрішні стани роботам, начебто емоції, – говорить Северсон. – Вони думають, що ті можуть міркувати, бути друзями і заслуговують того, що можна назвати моральним підходом» [1].

І, якщо дотримуватися того, що подібні машини можуть не просто мислити за певним закладеним раніше алгоритмом, а мати волю і свідомість, то чому б їм самим не дати можливість обирати, як саме їм виглядати. Або ж зупинитися на тому, що широко використовується зараз – визначати зовнішність машини залежно від її функцій і призначення.

З погляду прекрасного, якщо люди створять повноцінний ШІ, здатний само розвиватися і служити виключно на користь людства, незалежно від того, в які руки він надалі потрапить, це вже буде чудово, і не категорично важливо в яку форму його помістять.

Так чи не знадобиться незабаром визнання на міжнародному законодавчому рівні Трьох Законів Робототехніки, які сформулювали ще в 1942 році американські фантасти Айзек Айзімов і Джон Кемпелбел?

Можливо, тоді людство буде застраховане від численних похмурих прогнозів літератури і кіно, починаючи з «Метрополіс» Фріца Ланга (1927), що оповідають про повстання машин?

В Інституті сингулярності (SIAI) у США вже досліджують проблеми глобальних ризиків, які можуть виникнути при використанні штучного інтелекту, що не запрограмовано на беззаперечну лояльність до людини. Що з цього вийде – покаже час, причому, не найдовший.

Література:

1. <http://hi-news.ru/robots/zachem-delat-robotov-roxozhix-nalyudej.html>//зачем делать роботов, похожих на людей? / Илья Хель. – 2015.
2. <http://slon.ru/biz/1099272/>//Законы для роботов / Карен Шаинян. – 2014.

Інститут іноземної філології

Даруга Т. С.

Науковий керівник: Лобанчук О. А.

УНІКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА БЕЛЬКАНТО

Музичне мистецтво посідає вагоме і особливе місце серед інших видів мистецтв, тому що розмовляє з людиною «безпосередньою мовою душі», хвилює людину, викликає багато емоцій.

Завдяки своїй інтернаціональній мові, музика не потребує перекладу, сприймається і знаходить відгук у душі й серці кожної людини, це вид мистецтва, що втілює емоційний зміст у звукових художніх образах. Одна із головних особливостей музики полягає в тому, що вона реально існує лише у виконанні, у живому звучанні. Музичне мистецтво має дуже давню й розмаїту історію.

У XVI-XVII століттях Європа зазнала значного культурного перевороту, якого досі не було. Теоцентризм замінюється антропоцентризмом. До цього на теренах музичного мистецтва панувала поліфонія - так званий строгий стиль.

Якщо звернути увагу на більш розвинену культурну країну тих часів, то це, безсумнівно, була Італія і рівних їй не було. Ренесанс поширювався на всі види мистецтва, в тому числі й на театральне. Поштовхом до виникнення опери була ідея представників флорентійської камерати (гуртка молодих літераторів, художників та музикантів) про відродження античного театру. На їхній зборах обговорювався стан музичного мистецтва і їхня думка була незадовільною. Як уже зазначалося, у той період домінувала поліфонія: в одному творі могло звучати близько двадцяти голосів, слова теж звучали

одночасно і це призводило до хаосу. Зміст твору не був до кінця зрозумілим, а сама музика була занадто складною на сприймання. Активним ініціатором нових ідей став Вінченцо Галілей, який в своєму трактаті писав про доречність одноголосся в музичному мистецтві одноголосся, що допоможе зберегти інтонаційні якості поетичного слова та надати йому особливої ніжності та емоційності [1, 43]. Він вирішив покласти уривок «Божественної комедії» Данте на музику. Твір був виразним і зрозумілим для глядача. Потім флорентійська камерата взялася за новий досвід: створення драми, яка також була повністю покладена на музику. Це було поштовхом для виникнення бельканто.

Такий вид мистецтва потребує від виконавця досконалого володіння своїм голосом: бездоганної кантилени, філіровки (вміння посилювати чи послаблювати голос без зміни його висоти та якості), емоційно насиченого співочого тону. Далі бельканто еволюціонувало та збагачувалося художніми прийомами та фарбами.

Для раннього або патетичного стилю бельканто характерна виразна кантилена, високий поетичний текст та невеликі колоратурні прикраси, на яких будувалася драматичність твору [2, 401]. З часом виникає бравурний стиль, заснований на високорозвинених вокально-технічних можливостях співака: тривалість дихання, вміння виконувати найскладніші пасажі, каденції (віртуозне виконання соло), трелі (їх нараховувалося близько восьми видів). Цікавим є той факт, що виконавці навіть змагалися з в тривалості звучання звука та його силі з трубою та іншими інструментами оркестру. А в арії *da saro* співак мав варіювати другу частину і кількість його варіацій говорила про майстерність виконавця. Прикраси до арій було прийнято міняти на кожному виступі, а імпровізація була невід'ємною його частиною.

Вимоги стилю бельканто призвели до особливої системи виховання співаків. Навчання проводилося в консерваторіях, які були призначені не лише для навчання, але й для проживання викладачів та студентів. Уроки проводилися із ранку до вечора впродовж 6-9 років. Але для когось ці випробування могли закінчитися не на його користь, бо співак без гарного тембру не цінувався в музичному світі.

У XXI столітті від виконавця вимагають двохоктавний діапазон рівного звучання твору з сильними верхніми нотами. Вимога до примусової колоратури зникає ще в XIX столітті.

Як уже було зазначено, бельканто виникло в епоху Ренесансу. Кожний період вносив в нього свої корективи, а вимоги композиторів значно різнилися між собою. Зараз важливо оволодіти не лише партією, але і технікою, стилем, притаманним певному композиторові [2, 403]

Як зазначала Тамара Гармаш, заслужена артистка України, режисери із засторогою беруться за постановки минулих епох, тому що вони вимагають поглибленого вивчення стилю, костюмів, пластики. Жодна деталь не має залишитися в стороні. Водночас важко працювати в класичному жанрі.

Великою проблемою є вираження емоцій, які є однією з основних частин презентації образу. Зараз багато постановників вимагають показу пластики, яка не відповідає загальним рисам героя, не прислуховуються до думки артиста щодо нюансів виконавчої майстерності. Відповідно до цього, співак не відчуває роль, він обмежений у її трактуванні [3, 22].

Отже, опера – це постійний контакт між артистом та аудиторією. Якщо емоції фальшиві – глядачі це близько відчувають, адже їх не можливо обманути. Епоха бельканто вже далеко позаду та деякий її вияв ще присутній, хоча не має глибокого впливу і не вражає. Мистецтво опери стало ближчим до звичайного глядача і стало зрозумілішим. Кожен, хто забажає, може піти до оперного театру, купити квитки, вибрати для себе зручне місце для споглядання вистави та поринути у вир життєвих подій, які втілюються на сцені.

Література:

1. Масол Л. Італія - батьківщина оперного мистецтва // Художня культура світу: Європейський культурний регіон: Навч. посібник. - К., 2001. – с. 43-47.
2. Музыкальная энциклопедия / Гл. редактор Кельдыш Ю.В. - Изд-во «Советская энциклопедия». - М., 1976. – 1102 с.
3. Гармаш Т. І. Опера – це подих часу: розмова із заслуженою артисткою України Т.Гармаш / Т.І.Гармаш, К.Гареєв, В.Гареєв / Українська культура. - 2008.-№10. – С.20-22.

Наукове видання

**Етико-естетична традиція у вітчизняній культурі:
Тези V Міжвузівської студентської науково-практичної конференції
26 листопада 2015 рік**

Відповідальний за випуск:
старший викладач кафедри етики та естетики
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
Шульга Т. Ю.

Технічне редагування та макет:
Савранська Н. О., Шульга Т. Ю.

На обкладинці:
Олександр Боровіков «Фіолетова гамма», 2010

В оформленні використані роботи учениць О. Боровікова,
викладачів кафедри етики та естетики Н. Савранської та С. Скрипнікової

Кафедра етики та естетики НПУ імені М.П.Драгоманова
(044) 482 38 57
<https://www.facebook.com/etestet.npu.edu.ua/>

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9.
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002
(044) 239-30-26