

В.І. Рябоконт

***Науково-методичні праці
для консультування
студентів з питань
науково-дослідної роботи***

Рівне – 2007

Рябокони В.І. Науково-методичні праці для консультування студентів з питань науково-дослідної роботи. – Рівне, 2007. – 78 с.

Рецензенти: *Коваль Г.П.*, професор, доктор педагогічних наук;
Лесняк Н.В., доцент, кандидат педагогічних наук

Затверджено на засіданні кафедри теорії та методик початкового навчання (протокол №5 від 7 березня 2007 р.)

ПЕРЕДМОВА

Проблема відродження духовної культури, самобутності українського народу, естетизації побуту, виховання вміння бачити красу природи, довкілля є надзвичайно важливими для навчально-виховного процесу сучасної середньої і вищої школи.

Ніякі економічні труднощі не здатні перешкодити розквіту справді величній і прекрасній душі українського народу, яка виявила себе в піснях і танцях, казках і легендах, обрядах і звичаях, у творах образотворчого і декоративного мистецтва.

Завдяки цілеспрямованому засвоєнню азів системи художньо-естетичного виховання учні та студенти глибоко усвідомлюють і розуміють коріння національної духовності і – як наслідок – зростають у своєму культурному розвитку.

Естетичне ставлення до світу – це, звичайно, не тільки споглядання краси, а насамперед прагнення до творчості за законами краси.

Сучасний учитель зобов'язаний з належною глибиною оволодіти теорією і практикою всіх видів образотворчого мистецтва та використовувати їх для розвитку в учнів високого естетичного смаку і навиків художньої творчості, виховання моральних якостей, любові до праці.

Саме такому спектру питань присвячений цей збірник науково-методичних праць. Наше дослідження спрямоване на розробку мистецтвознавчих і культурологічних дисциплін, висвітлення проблем художньо-естетичного виховання засобами образотворчого та декоративного мистецтва. У науково-методичному збірнику чільне місце займають матеріали, пов'язані з теорією та методикою художньо-естетичного виховання учнівської і студентської молоді.

Статті і тези збірника можуть бути використані студентами при підготовці до заліків і екзаменів, для написання курсових та дипломних робіт, а також учителями школи під час підготовки до уроків. Пропонований збірник науково-методичних праць може зацікавити науковців та практичних працівників освіти, а матеріали статей можуть бути використані викладачами вищих педагогічних навчальних закладів педуніверситетів, педінститутів, педколеджів, а також мистецьких училищ образотворчого профілю.

*Кандидат педагогічних наук,
доцент РДГУ В.І. Рябоконт*

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Культура українського народу розвивалися в руслі світового культурного процесу. Українці творили, базуючись на успадкованому від своїх предків і перейнятому від інших народів, передавали своїм нащадкам, а також усьому світові, вже як власний дар, у скарбницю світової культури.

Відкритість, здатність сприймати, пристосовувати, перетворювати й українізувати різноманітні культурні впливи, що їх відчував український народ протягом усіх віків своєї історії, є однією з особливостей і сильних сторін нашої культури. Феномен її проявився ще й у тому, що двічі змогла вона відродитись в умовах колоніального гніту і втрати культурної еліти її націй. Свою роль відіграли сила духу та добірний культурний генофонд народу.

Сотні років перебувала українська культура в тіні російської, польської та інших культур, а тому здавалась декому якоюсь вторинною, похідною, провінційною. Культурні процеси гальмувала і відсутність власної державності, бо не діяли державні механізми забезпечення вільного розвитку національної культури, не існувало державної політики підтримки культурних обмінів з іншими народами. Тоталітарний колоніальний режим сковував вільну думку, нищив духовний світ людини і самотність нації, убивав сам дух творчості, без чого був неможливим культурний поступ.

У мистецькому житті ідея справедливості й гуманізму виступає в просвітительському романтичному ореолі. Суттєвою особливістю романтичної концепції гуманізму було те, що переважаючим елементом у ній стає не тільки уповання на допомогу вищої надприродної сили (як це було в попередню історичну епоху), скільки віра в розум, волю та практичну діяльність людини, віра у визволення суспільства через земного героя. Передові ідеї часу домінували і в середовищі творчої інтелігенції, і серед молодих офіцерів армії. Ці ідеї проникали також у широкі верстви народу, зустрічаючись і зливаючись зі стихією народної волелюбності.

Єдність раціоналістичного і мрійливого мислення, заснована на науково-технічних відкриттях промислової революції, а також на досягненнях просвітительського гуманізму, наклала свій відбиток на всю культуру України. Світська течія в мистецтві, яка тоненьким струмочком пробивалася з глибин теологічної художньої свідомості, нарешті дала про себе знати на повну силу, розливаючись широкими плесами в усіх видах мистецтва – архітектурі, скульптурі, малярстві, графіці.

Ця нова течія ще несла в собі багато традиційного і в образній системі, і в стилістиці, і в іконографії, й у формотворчих та виражальних засобах. Але багатівіковий вантаж минулого зазнав докорінного перетворення й оновлення. Він опромінився нині земним світлом. Знову, як

і в добу Відродження, популярною стає спадщина античної греко-римської класики, що оформлюється в архітектурі й скульптурі у вигляді стилю класицизму. У живописі й графіці, однак, зв'язок з життям проявився не через асоціації з греко-римською класикою, а більш безпосередньо: у шуканні гармонії й ідеалу в реальностях буття. Таким чином, живопис і графіка висуваються в авангард реалістичних пошуків.

Мистецтво ж першої половини XIX ст. своєю врочистою мовою класицизму та лірико-поетичною мовою романтизму мовби проклало шлях до утвердження в мистецтві правди життя. Класицизм і романтизм зазнали великого впливу українського народного мистецтва.

Наявністю безпосередніх контактів із художньою культурою країн Заходу можна пояснити також стилістичну близькість деяких творів українського мистецтва першої половини XIX ст. до австрійського академізму, французького ампіру, німецького й англійського романтизму. В образотворчому мистецтві західноукраїнських земель спостерігалися явища, аналогічні тим, що тривали в польському, чеському й словацькому мистецтві. У сфері народної течії церковного та світського живопису було чимало спільного з живописом балканських народів.

Ці факти інтенсифікації дії та розширення кола міжнародних зв'язків українського мистецтва на фоні шукання художниками народних першооснов образності лягли в основу, з одного боку, формування національної специфіки і самобутності українського реалістичного мистецтва, а з іншого – його загальнолюдського гуманістичного пафосу.

У художніх явищах першої половини XIX ст. завершується еволюція образної системи від міфічного до реального, яка почалася ще в надрах середньовічної художньої культури. Поступова заміна релігійної системи образності на реально земну стала логічним наслідком культурної історії народу. У жодному з попередніх періодів українське мистецтво не мало таких вагомих підстав бути невід'ємною частиною всеєвропейського художнього розвитку XIX ст. Не втративши, по суті, нічого від своєї самобутності, українське мистецтво щільніше вписалося в загальноєвропейський контекст.

У XIX ст. завершується утвердження класицизму як провідного стилістичного напрямку в архітектурі й скульптурі України. Одним з найбільших досягнень мистецтва зрілого класицизму було втілення в практику омріяного митцями багатьох поколінь принципу синтезу архітектури і скульптури.

Наприкінці XVIII ст. завершився і вичерпав себе бароковий стилістичний напрям в українському мистецтві. Неправильно і неточно було б твердити, що класицизм був „прийнятий” звідкілясь, увійшов у мистецтво зодчества й пластики України як щось принесене або нав'язане. Звернення до класичної форми вираження, узгодження цієї форми з

місцевими традиціями – органічна внутрішня риса художньої еволюції. Загальноєвропейський контекст, що виражався у зв'язках української культури з культурами сусідніх народів, відіграв у цій еволюції не останню роль.

Отже, як і попередні загальноєвропейські стилістичні напрямки, класицизм набув на Україні оригінального вираження і глибокої творчої інтерпретації.

Порівняно швидке утвердження класицизму як провідного стилістичного напрямку в архітектурі і скульптурі України було зумовлене далеко серйознішими причинами, ніж „запозиченням” цього стилю з країн Західної Європи або якимись іншими примхами моди. У зв'язку з проведенням на Україні нового територіально-адміністративного поділу в 1796-1803 роках з метою пристосувати місцевий устрій до загальноросійського, центральний уряд Росії почав приділяти більше уваги розвитку українських губернських та повітових міст, виділяючи на їх перебудову кошти з державного бюджету. Замість поширеної доти практики будівництва за індивідуальними проектами Петербург у наказовому порядку насаджував концепцію типових проектів. Це призвело до окремих явищ бюрократизму й волюнтаризму в зодчестві.

Позитивним же тут було те, що опрацювання типових проектів для України доручалося видатним майстрам зодчества, які прагнули хоча б у мінімальних масштабах врахувати місцеві архітектурні традиції, особливості ландшафту, природи. Зокрема чимало проектів споруд і планів міст підготували для України відомі петербурзькі зодчі А.Захаров, І.Старов, В.Стасов, Д.Кваренгі, Ч.Камерон, А.Рінальдї.

У першій половині XIX ст. в Україні формується також і власна архітектурна школа класичного напрямку. Чимало її представників, на жаль, залишаються сьогодні анонімними, хоча їхні споруди відзначаються оригінальністю задумів, гарною вписаністю в пейзаж, зв'язком з народною архітектурою і зодчеством минулих епох. Серед відомих творців чільне місце посідає Андрій Меленський (1766-1833 рр.). З повним правом його можна назвати зодчим класичного Києва і провідним виконавцем генерального плану забудови міста.

А.Меленський за порівняно короткий час перетворив патріархальний Київ з його численними „святинями”, монастирями і руїнами колишньої могутності й слави на сучасне (для початку XIX ст.) європейське місто. Багато цікавого в розвиток самотутніх форм класицизму на Україні внесли губернський архітектор Києва П.Дубровський, видатний архітектор країни В.Беретті (1781-1842 рр.). Ансамбль Київського університету (1837-1843 рр.) – одне з найбільших досягнень Беретті останнього періоду архітектурної творчості.

У той же час плідно працювали архітектори П.Ярославський та Є.Васильєв. На формування раннього класицизму на західноукраїнських землях значний вплив мав французький варіант класичного стилю – так званий стиль Людовіка XVI, де стиль класицизму органічно поєднувався з тенденціями бароко і рококо.

На першу половину XIX ст. припадає розквіт на Україні садово-паркового будівництва, у якому синтезувалися кращі знахідки і здобутки в галузі архітектури, скульптури, декоративного мистецтва, дендрології й окультуреного ландшафту. Відомі зразки українського садово-паркового мистецтва – „Софіївка” в Умані, „Олександрія” в Білій Церкві, „Тростянець” на Чернігівщині, Михайлівський, Немирівський парки на Поділлі, Корсунський та Яготинський на Київщині, Нікітський ботанічний сад у Криму – створені за принципом гармонії природного оточення окультуреного ландшафту і пластичних мистецтв.

Процес жанрової диференціації в українському мистецтві XVII-XVIII ст. збігся з диференціацією стилістичною. Іконопис і портрет у живописі, сюжетна ілюстрація й академічна теза у графіці, іконостасна різьба та меморіальна пластика в скульптурі далеко не синхронно і не однаковою силою втілили в собі риси провідних тоді стилів. Найпоследовніше бароковою виявилася архітектура храмів. Ікона найдовше затримала у собі риси ренесансу. Що ж до рококо, то його мушлевидні візерунки були поширені лише в ліпних оздобах інтер'єрів та в оформленні гравірованих рамок для оголошень, а також титулів окремих друкованих і рукописних книг середини й другої половини XVIII ст. Принцип стилістичної монолітності минав; у нові ж часи все більше давала про себе знати різноманітність у смаках і уподобаннях, у модах і стилях.

Тому нічого дивного нема в тому, що з початком XIX ст. між архітектурою і скульптурою, з одного боку, і живописом та графікою – з іншого, утворилися відчутні стилістичні „ножиці”. Мистецтво пензля й олівця не прийняло класицизму з такою програмною визначеністю, як архітектура і скульптура. Малярство і графіка були сповнені напруженої внутривидової боротьби концепцій – боротьби, пов'язаної із вторгненням у них життєвого матеріалу замість релігійної тематики. Але було б неприпустимим спрощенням уявляти перипетії цієї боротьби за звичайне витіснення церковного мистецтва світським.

Православна церква в Україні залишилась і в XIX ст. одним з найбільших і найвпливовіших замовників художніх творів. Вага її в суспільному житті країни не тільки не змінилася в бік зменшення, а, навпаки, помітно зросла. У той же час спостерігається і звільнення громадської і розумової діяльності від теологічно-догматичного впливу. Втім, цей вплив не зник цілком – він залишився, але в зовнішніх, так би мовити, обрядово-ритуальних формах. Що ж до змістової суті, то

громадське життя виходило із цілком світських передумов, а літературна, музична, театральна і художня творчість базувалися на новій концепції людини, виробленій у добу Просвітництва.

Але поряд з цими факторами соціального порядку діяли також закономірності еволюції самого образотворчого мистецтва. Той чи інший твір впливає на глядача не тільки своїм змістом і сюжетом, а й мовою своїх виражальних засобів, у яких закладена велика експресія, суголосна конкретній історичній добі. Так, наприклад, ікона Київської Русі вражала своєю монументальною величчю; українська ікона післямонгольської доби – скорботними ликами Богоматері; у XVI ст. в живописі підкреслюється материнська лагідність, а в XVII і XVIII ст. через іконопис виражалися ще й політичні та моральні проблеми.

В українському живописі XVII і XVIII ст. відбувався стилістичний та іконографічний перелом із пристосування канонізованих греками близькосхідних ликів до слов'янського типу обличчя, а також із надання іконі більш життєрадісної, оптимістичної впливової сили.

Було б дивним і нелогічним, якби відзначені нами процеси в іконографії, стилістиці і змістовій секуляризації, які змінили всю панораму мистецького обр'ю, вичерпали себе упродовж одного століття. Ні, вони тривали і в першій половині XIX ст., але в дещо інших, ніж у XVIII ст. позиціях: не релігійне мистецтво визначало характер світського, а міцніюче світське мистецтво впливало на релігійне.

Здійснюваний петербурзьким синодом курс на академізацію церковного живопису поступово набував на Україні романтичного забарвлення. Головною особливістю романтичної інтерпретації образу в українському іконописі було прагнення історично осмислити біблійну подію, а також опоетизувати особу святого за допомогою академічних засобів рисунка, письма, декору. Ікони, призначені для монастирських і приходських церков, насамперед вражають збільшенням у них ролі реалістичних елементів. У них часто присутній пейзажний мотив. Замість золотого фону (у ренесансних іконах) або неба з легкими хмарками (у барокових іконах), у XIX ст. стали малювати пейзажні фони, які мали утвердити глядача в „географічній” правдоподібності зображуваного. Потяг до історизму помітний і в характері композиції, у зображенні одягу, головних уборів, взуття, архітектурного тла, предметів побуту. У трактуванні обличчя і постатей не відчувається ні напруженої статичності середньовічних ікон, ні драматичних поз і жестів пізнішої ренесансної і барокової доби.

Унаслідок вільного переходу формотворчих і виражальних засобів від іконопису (і від релігійного мистецтва взагалі) до світського і навпаки портретне мистецтво збагатилося арсеналом нових, тонших прийомів зображення людини, передачі в ньому, поряд з основними рисами вдачі, темпераменту, переживань і настроїв моделі.

Таке зближення портрета з іконою було останнім в історії розвитку обох цих жанрів. Надалі шляхи їх розійшлися. У портреті тривали пошуки більшої визначеності, індивідуальної характерності. Ікона ж набула класицистичного „оформлення” з деякою вуаллю романтизму – і в такому вигляді продовжувала існувати протягом усього XIX ст. Суть же відмінності нового українського портрета від іконопису й від парсунної портретної традиції минулого полягає в істотнішому, глибшому розкритті як зовнішності, так і духовного світу людини, розширенні кола портретованих, демократизації портретного мистецтва в цілому.

Твори геніального портретиста Д.Левицького (1735-1822 рр.) свідчать про нове розуміння цінності людини, її внутрішньої суті й особистої неповторності. Відштовхуючись від поширеної доти в портретах старої школи репрезентативності, Левицький зумів докорінно її видозмінити. Його герої – це вельможі й сановники, але вони репрезентують не багатство і не бундючність, а передусім своє природне людське ество, мовби очищене художником від марнославства, чванства. Доведений до віртуозності, професіоналізм Левицького в усі періоди його довгого творчого шляху не став для художника самоціллю, не набув рис холодного академізму. Цей професіоналізм злився у нього з гуманістичною концепцією іконопису і портрета доби Просвітительства.

В.Боровиковський (1757-1825 рр.), син миргородського іконописця Луки Боровика, почав свій шлях з писання ікон для церков Полтавщини. Віддаючи належне іконографічній еволюції в релігійному мистецтві, Боровиковський наблизив канонічно образи Ісуса Христа, Богоматері, апостолів, пророків, ангелів і святих до місцевого типу облич.

Якщо чутливість В.Боровиковського до індивідуалізації облич помітна в його іконах, то розкрилася вона з іще більшою послідовністю в жанрі портрета. Концепція людини цього іконописця близька до концепції його учителя Левицького. Обидва великі майстри наполегливо шукали в людях духовності, заснованої на принципах просвітительської моралі. Але характерність у Боровиковського значно більше романтизована, ніж у дещо стриманих і пуританських персонажах Левицького. Боровиковський предсталає людський характер не статично, а в експресії, у переживаннях. Репрезентативність витіснена особливо в його жіночих і дитячих образах. Натомість митець підкреслював мрійливі, ніжні і навіть сентиментальні риси людської вдачі („Невідома з медальйоном”, „Сестри Гагаріни”, „М.Лопухіна”, „Діти Павла III”). Свідома відмова митця від гордовитих представницьких поз виявилася і в неофіційному характері зображуваного ним довоколишнього середовища – у домашньому одязі моделей, різних предметах у їх руках, у флористичних фонах. Усе це створює непарадну, подекуди інтимну атмосферу, наближаючи окремі портрети до сюжетних побутових картин. Митець послідовно впроваджував композиційний тип портрета.

Коли Боровиковський мав писати офіційних осіб, він „розчиняв” незамітному в цих випадках репрезентативність у деталізованих „оповіданнях” про вдачу моделей, про тип їхньої психіки, що накладають, як правило, незгладимі сліди на зовнішність. У цілому дотримується анатомічно правильна модель тіла, риси обличчя виразні і приємні, з чітко підкресленими етнічними прикметами зовнішності.

Концепція української ікони і будувалася, власне, на нюансах співвідношення історично-натуралістичних і містичних елементів. Дія підпорядковувалася ритуальній багатозначності, погляд був мрійливий чи споглядальний, обличчя – спокійні, з тінню „страстей безстрастних”, природа сповнена гармонії і затишку. Одним словом, усе в іконі було пройняте глибоким духовним настроєм, підтвердженням соковитим і яскравим колоритом, ефектними світлотіньовими співвідношеннями. Основою цього настрою став аналіз почуттів і дій образів святих, наділення їх ближчою рядовій людині психологією – на відміну від ірреальних, трансцендентних навіювань, властивій давній, так званій класичній іконі.

Психологізація іконного образу досягалася тими ж засобами, що й психологізація в портреті. А це вимагало нового рівня майстерності середньовічного іконописця. З’явились нові точки дотику ікони з портретом, з історичною картиною. Поряд з одержаним у спадок від минулих віків інститутом іконописців-професіоналів, у ХІХ ст. мистецтвом іконописання займалися також відомі портретисти і майстри історичного жанру.

Першим українцем, який „історизував” типово іконописні теми за допомогою академічних формотворчих засобів був Антон Лосенко (1737-1773 рр.). Він вивільнив релігійну тематику від містичного догматизму, відкривши для глядача своєрідну пафосно-романтичну природу біблійних сюжетів як літературної основи для живописця. Шляхом, накресленим А.Лосенком, розвивалися пізніше історичний та історико-міфологічний жанри в живописі України не тільки в другій половині ХVІІІ ст., а й у першій половині ХІХ ст.

Іконопис відіграв певну роль у становленні й молодшого покоління живописців та графіків. Так, створення В.Тропініним (1776-1857 рр.) іконостаса церкви в с. Кукавці можна вважати поворотним моментом у його житті. Сам Тропінін підкреслював, що Україна, по суті, замінила йому Академію, де він вчився недовго, і що твори українського періоду найкращі з усіх, які він будь-коли малював. Що Тропінін в той чи інший спосіб жваво цікавився українською іконографією, свідчать його світські, релігійні й міфологічні малюнки, серед яких композиції „Створення Єви”, „Блудний син”, „Свята родина”, „Зняття з хреста” нагадують стиль киево-печерських рисувальників та іконописців. Та обставина, що ці малюнки виконані після розпису

іконостаса, доводить не епізодичну, а постійну зацікавленість Тропініна релігійною тематикою, принаймні в український період (1804-1821 рр.).

Питання про Тропініна-іконописця достатньо не вивчене. Без з'ясування цього аспекту творчості художника важко уявити джерела й імпульси його портретного живопису. Без цього Тропінін здаватиметься то послідовником Жана-Батіста Грьоза, то російським сентименталістом. Тим часом саме ікона і малюнок на біблійну тему були тими сферами, де формувався романтичний світогляд В.Тропініна. Художник упродовж тривалого життя на Україні не міг не усвідомити, що портретний характер української ікони, малювання ликів з живих протитипів – це не примітивізація старовинної традиції, а її логічний розвиток від закостенілого канону до життєвої правди; що в основі цієї натуралізації образів святих лежить не зловмисність місцевих „богомазів”, а народний етико-естетичний ідеал. Будучи близьким до народу, він не тільки сприймає цей ідеал, а й вносить у нього романтичний струмінь, про що, наприклад, свідчать його ікони „Бог Саваоф”, „Св. Дмитро Солунський”, „Св. Варвара”, композиційно схожі на картини християнської тематики, але сповнені парусної характерності, психологізму.

Романтичні риси віддзеркалюють його олівцеві й олійні портрети українок. Дівчата і молодіці у вишитих сорочках із зволоженими „ангельськими”, наче чимось здивованими очима, – це свого роду „сільські мадонни”, у яких зовнішня привабливість гармонійно сполучена з багатим духовним життям. І нехай такі побутові деталі, як веретено, рушник, намітка чи гілочка дерева, „прив'язують” їхні образи до конкретної сільської обстановки, до трудових буднів, усе одно ці прояснені обличчя виражають небуденні чесноти, втілюють благородні прагнення.

Жіночі портрети В.Тропініна особливі за своїм типажем і засобами письма. Він безпомилково вибирав серед простолюддя моделі типової зовнішності і типового характеру: „Дівчина з Поділля”, „Портрет українки”, „Українка в намітці”, „Прядильниця”. При побіжному погляді може здатися, що на портретах одна особа або принаймні рідні сестри. Та в дійсності жодного стереотипу в доборі портретованих Тропінін не припускався. Довершений овал обличчя, кароокість і чорнобривість, гладеньке чоло, помірно розвинені вуста – сполученням цих типових для українок Правобережжя рис автор домагався різновидів зовнішності й характерності.

Але все це було б, можливо, лише констатація етнічної своєрідності, якби митець не підкреслив романтичного серпанку у своїх героїнях і в їх нелукавих довірливих поглядах, щирих сором'язливих усмішках, прикрашених разками намиста шиях. Виписані лесировками із застосуванням багатой світлотіньової грації й стриманої колористичної гами брунатного, вишневого і жовтого, ці обличчя сповнені поезії.

Чоловічі селянські портрети В.Тропініна подільського періоду творчості демократичні за своїм змістом, вибором типу і романтичні за своєю експресивністю. Звичайно, як і в жіночих портретах, художник дає в „Українці з палицею”, „Портреті українського селянина”, „Портреті подільського селянина”, „Українському парубку”, „Українці середніх років”, портреті Кармелюка виразні етнічні характеристики. Характерність, вираз серйозності, задуму і внутрішньої стурбованості подільських селян утворюють лінію романтичного прочитання образів.

Розв'язуючи питання про взаємозв'язок романтичного портрета з „історизованим” релігійним живописом, не можна не згадати й багатьох інших майстрів, які не тільки поєднували у своїй творчій практиці іконопис із портретом, пейзажем, історичними чи побутовими композиціями, але внесли в релігійне мистецтво першої половини ХІХ ст. елементи реалістичного методу зображення.

Романтизм українського портрета – поняття синкретичне, утворене з багатьох складових частин, але засноване на єдиній основі: вияскравити позитивне в духовному єстві людини. Романтичний портрет більшою мірою, ніж попередня парсуна, вражає глядача благородством, гідністю, душевністю представлених у ньому особистостей.

Українські художники значно розширили розуміння романтичної особистості, відтворюючи людину в дії, у спілкуванні з іншими людьми та з природою.

Як і в більшості українських художників першої половини ХІХ ст., портрет був основним і у творчості Т.Г.Шевченка. Відданість цьому жанрові осмислювався насамперед у контексті просвітительського гуманізму, неминущої цінності вільної, освіченої і громадськи активної особистості. Крім того, для Шевченка проблема портрета була ще й першорядною естетичною проблемою. Він високо цінував пластичну досконалість будови людини, а освітлене щастям обличчя вважав торжеством і вінцем безсмертної краси. Ось чому, будучи абсолютно чужим ідеї навмисного прикрашання облич, лакування зовнішності, Т.Шевченко водночас зображав портретованих ним людей натхненними і в усіх відношеннях прекрасними.

Джерелом романтизму в живописі й графіці художника були його загострене сприйняття добра і зла, виняткова чутливість до прекрасного, його особиста вдача. Експресивна домінанта ранніх портретів митця зумовлена імпульсивністю, революційним поривом. Ідейний же зміст романтичних портретів Т.Г.Шевченка – це незламна волелюбність, віра в покликання людини як творчої гармонійної особистості.

У Петербурзькій Академії мистецтв Т.Шевченко мав учителя, про якого в той час можна було тільки мріяти, – майстра світової слави, художника-романтика Карла Брюллова. Осаяна чистота палітри, чіткість об'ємів, ніжна пластика форми, грайливість лінії, витончені перебіги світла

і тіней – усе це в Шевченка від Брюллова, який виробив систему засобів поетико-романтичного впливу живопису на глядача і щедро передав їх своєму учневі.

Значний вплив на формування творчої манери Шевченка мало його знайомство з гравюрою, копіювання ілюстрацій з релігійних і світських книжок. Ранні твори („Погруддя жінки”, „Портрет П.Енгельгардта”) несуть у собі сліди впливу гравюри, включаючи і засіб передачі прозорої світлотіні не тоном, а імітацією перехресного штрихування.

У портретах, писаних олійними фарбами, митець досягає точних романтичних характеристик. Поворот голови до глядача і загадковий „елегійний” вираз очей, задумливість, стурбованість (автопортрет, 1840 р.; портрет Рудзинського, 1845 р.), усмішка, сором’язливість, вивчаючий або докірливий погляд у жіночих портретах Маєвської, Закревської, Горленко, жанрово-побутові ремінісценції (зокрема зображення людини, що розмовляє або когось слухає) у багатьох портретах олівцем, кращим з яких можна вважати автопортрет 1845 р., – такий діапазон настроїв, характеристик і почуттів. Майстер малював і рисував переважно своїх однолітків, тому образ людей цього періоду втілюють психологічний реєстр молодості – деяку поривчастість, запальність у міміці облич, пронизливість поглядів, які наче про щось запитують у глядача або мовчки сповідаються перед ним у своїх тривогах і надіях. Ці імпульсивно-настроєві нюанси характерні для покоління молоді миколаївської доби, у якій зріло глибоке невдоволення кріпосництвом і усією казарменною системою тодішньої Росії.

Арешт і заслання Т.Г.Шевченка різко обірвали романтичну ноту в його художній творчості. Портрет Хоми Вернера (1849 р.) – один з останніх романтичних портретів майстра. Починаючи з кінця 40-х років, у його портретах нарастають тенденції типізації, узагальнення характерів, соціально-психологічного аналізу (автопортрет 1849 р.)

Ці тенденції узгоджуються з критично-реалістичною лінією великого революціонера-демократа, якою завершується останнє десятиліття його життя і відкривається мистецтво другої половини XIX століття.

**РОЛЬ НАОЧНОСТІ
У ВИВЧЕННІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
(історико-педагогічний та компонентно-
структурний аналіз)**

Усі учні молодших класів полюбують займатися образотворчою діяльністю. Адже в цьому віці так хочеться мріяти, фантазувати, вигадувати, творити. З усіх навчальних предметів, які вивчаються у

початкових класах, уроки образотворчого мистецтва дають дітям найширші можливості для творчості; на цих уроках найповніше розкривається природна суть кожного учня. Є діти, у яких відсутні здібності до малювання, живопису, ліплення, але немає дітей, які не хотіли б займатися образотворчою діяльністю.

Проте часто уроки образотворчого мистецтва вчителі 1-4 класів перетворюють на щось другорядне і не таке важливе, як, скажімо, уроки письма чи математики. Зрозуміло, що без розвиненого логічного мислення, людині буде вкрай важко жити в суспільстві, та від нестачі образності людина так і не навчиться бачити і цінувати красу життя, красу природи, красу мови. Тому дуже важливо усвідомити те, що уроки образотворчого мистецтва в початковій школі дають можливість учителю здійснювати виховний вплив безпосередньо на душу дитини.

Як же слід учителеві будувати свою роботу, щоб уроки мистецтва вчили школярів не лише технічним прийомам роботи з олівцем, фарбами, пластиліном і т.д., а й вчили цілеспрямовано спостерігати, глибоко усвідомлювати, яскраво уявляти суть і зміст кожної речі, явища, об'єкта.

Зараз для шкіл актуальною є проблема переходу від екстенсивних методів навчання до інтенсивних, від кількісних показників до якісних, перетворення самого характеру навчання з використанням сучасних видів наочності та засобів навчання. Багаточисленні дослідження свідчать про те, що систематичне, цілеспрямоване і науково обгрунтоване поліпшення наочності, навчальної інформації підвищує активність її сприйняття і засвоєння, оптимізує викладання навчального предмета і в кінцевому результаті підіймає рівень підготовки школярів.

На жаль, багато вчителів образотворчого мистецтва вважають, що на їх уроках застосовувати наочність недоцільно, що не потрібно втручатися в процес вільної творчості дитини. Проте, на наш погляд, дитина тоді зможе захоплено творити, коли вона конкретно знає, що малювати і як, у якій послідовності працювати над малюнком. До того, як узяти в руку олівець чи пензлик, школяр має яскраво і детально уявити об'єкт зображення та етапи його створення. Щоб полегшити для дитини цей процес, зробити його якіснішим, учителям слід використовувати різні форми і види наочності. Звичайно, надлишок наочності чи її недоцільність здатні „збити” дитину, привести її в стан розгубленості. Уміння виготовляти і влучно застосовувати ту чи іншу наочність є однією з ознак професійної майстерності вчителя.

На сучасному етапі розвитку дидактики важливість принципу наочності є загально визнаною. Адже в цьому принципі знайшов своє відображення той факт, що „успішним стає таке навчання, котре починається з розгляду речей, предметів, процесів і подій оточуючої дійсності” [10, с.65]. Сприйняття й усвідомлення будь-якого навчального матеріалу полегшується, якщо вчитель спроможний підключити до процесу

вивчення органи чуття дитини. А.А.Коменський, який вважається одним з найвизначніших теоретиків і практиків наочного навчання, стверджував, що немає нічого в розумі, чого раніше не було б у відчуттях. Дітервег, відповідаючи на запитання про те, як люди досягають знань, зазначав: ніяким іншим шляхом, окрім шляху наочності.

Для уроків образотворчого мистецтва робота з органами чуття має особливе значення. Адже у своїх роботах учні зображають явища й об'єкти реального світу. Школярі малюють те, що вони бачили, що наочно сприйняли, про що мають конкретне уявлення. Кожен дитячий малюнок – це відображення реального світу, яке переломлюється через призму дитячої фантазії, уяви.

Поняття наочності не можна зводити лише до процесу демонстрації певних моделей, предметів. Наочність слід розуміти ширше. Ще великі італійські художники епохи Відродження вказували, що найкращим методом навчання є малювання з природи, яка сама по собі – вже природна наочність. Наприклад, Ченніні Ченніно у своєму трактаті пише: „...самий досконалий керівник, що веде через тріумфальні ворота до мистецтва, – це малювання з природи. Воно важливіше усіх зразків...” Пізніше, на початку XVIII століття, відомий філософ Жан-Жак Руссо також відстоював подібну думку. Так, у книзі „Еміль” він писав, що „для пізнання оточуючого світу велике значення мають органи чуття, які можна розвинути у дитини, навчаючи її малюванню з природи” [7, с.33]. Руссо доречно вказував, що заняття малюванням слід проводити серед природи, оскільки на природі учень може наочно побачити явища. Він вважав, що навчати малюванню можна винятково з природи. Філософ стверджував, що у дитини не повинно бути іншого вчителя, окрім самої природи, і інших зразків, окрім самих предметів: „Слід малювати дім з дому, дерево з дерева, а не з їх зображень на папері, котрі є лише умовними копіями” [7, с.33].

У другій половині XVIII століття над питанням важливості наочності в навчанні працював відомий дидакт І.Г.Песталоцці. Ось, що він писав: „Друже, коли я тепер озираюсь назад і запитую себе: що ж, власне кажучи, я зробив для навчання людства? – то знаходжу наступне: я встановив вищий основний принцип навчання, признавши споглядання (наочність) абсолютною основою усілякого пізнання” [6, с.329]. Стосовно застосування цього принципу під час навчання малюванню, то Песталоцці стверджував, що навчання повинно відбуватися з природи, адже натура доступна спостереженню, дотику, вимірюванню. Він був упевнений, що, малюючи з природи, діти не лише здобувають знання технічних прийомів, а й розвиваються: „... достатньо навчити дитину малювати з природи моделі, взяті з оточуючого її дійсного життя і природи; якщо навіть ці перші контури будуть недовершені, то розвиваюче значення їх набагато більше, ніж малювання з копій, тобто з готових малюнків” [7, с.37].

К.Д.Ушинський, розробляючи наукові основи початкового навчання, надавав наочності великого значення і прагнув дати їй наукове обґрунтування. Наочним він називав „таке навчання, яке будується не на віддалених уявленнях і словах, а на конкретних образах, безпосередньо сприйнятих дитиною: чи це будуть образи сприйняті під час самого навчання, під керівництвом наставника чи попередньо, самостійним спостереженням дитини, так що наставник знаходить в душі дитяти вже готовий образ і на ньому буде навчання” [11, с.265]. К.Д.Ушинський добре розумів значення наочного навчання для розвитку спостережливості, пізнавальної активності учнів. На основі аналізу природи навчання молодших школярів він радив учителям демонструвати такі посібники, котрі б викликали у дітей живі, яскраві образи, відкривали б нові сторони відомих предметів, сприяли б більш міцному оволодінню учнями шкільним матеріалом.

Заслугує уваги цікава, з точки зору застосування принципу наочності на практиці, методика роботи російського педагога першої половини XIX століття А.П.Сапожнікова. Навчаючи учнів малюванню, він постійно застосовував і використовував різноманітні наочні посібники, які розробив самостійно (наприклад, моделі для демонстрації явищ перспективи, дротяні моделі голови і т. д). Такі наочні посібники проявили себе максимально ефективно і відчутно вплинули на якість знань та практичних умінь учнів Сапожнікова. Значення методики роботи цього педагога в тому, що наочні посібники він використовував не тільки для поліпшення сприйняття конкретних предметів, але і як вихідний матеріал для формування понять, для розкриття суті певних закономірностей.

На більш теоретичному рівні вивчав питання наочності відомий науковець і художник-методист П.П.Чистяков. Він писав: „Вивчення малювання, строго кажучи, повинно починатися і закінчуватися натурою; під натурою ми розуміємо тут різного роду предмети, що оточують людину” [12, с.437].

Малювання з природи з перших кроків навчання – це основа навчання і для досвідченого методиста Н.Н.Ростовцева. У своєму посібнику „Методика викладання образотворчого мистецтва в школі” він зазначає: „Малювання з природи є методом наочного навчання і... привчає мислити і цілеспрямовано вести спостереження, пробуджує інтерес до аналізу природи” [7, с.13]. Цей висновок перегукується з думкою М.М.Саткіна: „Наочність і зокрема спостереження натуральних об’єктів, що взяті в їх природних умовах, без сумніву, мають велике значення і служать вихідним пунктом знань дітей про об’єктивний світ. Наочність дає учням повну переконаність в істинності того, що спостерігаємо” [10, с.67].

Розвиваючи своє теоретичне положення далше, Саткін акцентує нашу увагу на тому, що будь-яке „дійсне сприйняття відбувається при

активному мисленні і в тій чи іншій формі передбачає пізнавальну задачу і, нехай найпримітивнішу, програму. Таким чином, в будь-якому акті наочного навчання сприйняття злите з абстрактним мисленням” [10, с.67].

Цікавий підхід до співвідношення наочності й абстрактного мислення безпосередньо на уроках образотворчого мистецтва висловлює Н.Н.Ростовцев. Так, він вважає, що „дати конструктивний аналіз форми предмета, не вдаючись до абстрактного мислення, неможливо, а в малюнку постійно доводиться мати справу з конструктивним аналізом. Причому треба відзначити, що малювання з натури, як ніякий інший вид вивчення предмета, дає можливість розвивати усі моменти процесу абстрактного мислення” [7, с.102].

Отже, наочність на уроці – не розвага, а важливий дидактичний принцип, який має свої психолого-педагогічні та методологічні особливості і при правильному застосуванні уроки образотворчого мистецтва можуть бути максимально результативними.

Поглиблене, серйозне вивчення будь-якого явища, як правило, починається із з'ясування понятійного апарату. Так, учитель образотворчого мистецтва повинен знати, що поняття – це думка, яка відображає в узагальненій формі предмети і явища дійсності, зв'язки між ними шляхом фіксації загальних та специфічних ознак, у якості яких виступають властивості предметів і явищ та відношення між ними.

Визначаючи суть системного підходу у вивченні цієї проблеми, необхідно пам'ятати, що наука – це галузь людської діяльності, функцією якої є вироблення і теоретична систематизація об'єктивних знань про дійсність. Щоб не потонути у величезній кількості матеріалів з проблеми і вивчити її якомога краще, повніше і глибше, ми і звертаємося до системного підходу. Його суть полягає в тому, що використання наочності має вивчатися на трьох найсуттєвіших рівнях:

- 1) історичному, у якому закладені генетично-прогностичні характеристики;
- 2) предметному, який обумовлює компонентно-структурний аналіз;
- 3) функціональному, який має як зовнішні, так і внутрішні функції розвитку системи. Найбільш повне визначення категорії „система” зробив В.Г.Афанасьєв. „Під цілісною системою, – на його думку, – слід розуміти сукупність компонентів, взаємодія яких народжує нові (інтегративні, системні) якості, які не властиві її утворюючим” [13, с.8]. Таким є ядро атома, молекула, жива клітина, організм, суспільство і т.д. Виділяють також дві найважливіші ознаки системи: 1) взаємний зв'язок тіл; 2) відмежованість взаємозв'язаних тіл.

Для того, щоб дати правильне визначення того чи іншого поняття, розробити його класифікацію, необхідно вивести це поняття з більш широкого, яке лежить у його основі, тому кожна категорія може бути

охарактеризована лише порівняно з категорією, з якої вона виводиться. Таким найбільш широким поняттям у системі візуальної „мови” школи є категорія „інформація” (повідомлення про яку-небудь подію або про чію-небудь діяльність).

У найширшому філософському смислі слова поняття „інформація” означає властивість матеріальних об’єктів і процесів народжувати, зберігати й передавати різноманітність стану, який у результаті тієї чи іншої форми відображення може бути переданий від одного об’єкта до другого і втілений у його структурі. Таким чином, окремі відчуття, які трансформуються різними органами чуттів, синтезуються в корі великих півкуль головного мозку і перетворюються в сприйняття. Сприйняття дають уже цілісні образи предметів.

Класифікувати наочну інформацію школи можна залежно від її основного призначення:

1) орієнтаційна інформація (вивіска школи, плакат у вестибюлі школи із зазначенням поверхневого розташування класів і кабінетів, текстові й номерні етикетки дверей і т.д.);

2) організаційно-керувальна інформація (розпорядок роботи школи, розклад уроків, об’яви про проведення зборів і т.д.)

3) наочна пропаганда й агітація (виставки, панно, плакати, стінні газети і т.д.);

4) наочні засоби (натуральні, образні, схематичні);

5) реклама (афіші, листівки і т.д.)

6) інструктивна інформація (правила користування ліфтом, відповідними інструментами в кабінетах праці, ігровими автоматами тощо).

Необхідно звернути увагу на те, що термін „наочність” має три значення: 1) переконалівість, якість, популярність, очевидність і т.д.; 2) один із принципів дидактики (навчання), заснований на показі конкретних предметів, процесів, явищ; 3) наочні засоби, форми наочної пропаганди й агітації, слайди, діафільми і т. д., тобто все те, що є основою зорового сприйняття. Називають ще один вид наочності – словесно-образний.

Уперше принцип наочності обґрунтував і сформулював ще в XVII столітті великий чеський педагог Ян Амос Коменський. Цей принцип увійшов в історію педагогіки як „золоте правило” дидактики.

Наочні засоби можуть бути представлені так:

1) натуральні наочні засоби (справжні предмети, створені природою або людською працею);

2) образно відтворена натура (муляжі, макети, моделі, твори мистецтва, фотографії і т. д.);

3) схематичні наочні засоби (карти, схеми, графіки і т.д.).

До групи зображувально-виразальних засобів належать: композиція, об'єм, простір, тектоніка, пропорції, масштаб, перспектива, колір, ритм, нюанс, контраст, фактура, текстура тощо.

Наочна пропаганда й агітація – це педагогічно доцільне експонування об'єктів природи і людської праці з метою поширення знань, теорій, ідей та поглядів.

Функція – від латинського *functio* – виконання, здійснення, призначення. Під функцією системи ми розуміємо зовнішнє виявлення її призначення в більш крупній системі. Функції наочних засобів такі: 1) впливати емоційно; 2) організувати увагу; 3) підвищувати інтерес; 4) сприяти засвоєнню знань; 5) конкретизувати складні теоретичні положення; 6) виділяти найбільш характерні ознаки й особливості явищ і предметів; 7) забезпечувати рух думки від абстрактного до конкретного і навпаки.

Функції наочної пропаганди й агітації: 1) виховна; 2) просвітительська; 3) агітаційна; 4) пропагандистська; 5) рекламна; 6) інформаційна; 7) організаційно-управлінська; 8) рекреативна; 9) комунікативна; 10) евристична; 11) гедоністична; 12) формування громадської думки тощо. Сама по собі категорія „форма” означає зовнішній вигляд, обрис предмета. Проте існує ще одне розуміння форми, філософське, коли під формою слід розуміти будову, систему організації, внутрішню структуру факту, предмета, явища, яка нерозривно пов'язана зі змістом. Зрозуміло, що форма обов'язково повинна бути змістовною, а зміст оформленим. Оскільки форма є більш консервативною, зміст, як правило, має властивість оновлюватись раніше від форми і в цьому плані він переважає, домінує над останньою. Саме тому і вважають, що зміст завжди є і залишається прогресивнішим від форми.

Традиційні форми наочної пропаганди й агітації є одночасно елементами оформлення міст, сіл, заводів, фабрик, навчальних закладів і т.д., а також експозиції музеїв, картинних галерей, методкабінетів тощо. Найпопулярніші форми наочної пропаганди й агітації – це виставки, панно, плакати, листівки, стінні газети. Вони класифікуються залежно від таких ознак: 1) кількості структурних елементів (монокомпонентні й полікомпонентні); 2) змісту або цілей інформації (агітаційні і пропагандистські); 3) кількості тем (однотемні або тематичні і загальні); 4) кількості жанрів (одножанрові й багатожанрові); 5) конструктивного рішення (площинні та об'ємні); 6) художнього рішення (образні, декоративні); 7) кольору (хроматичні й ахроматичні) і т.д. Крім цього, існують так звані „нетрадиційні форми”, коли робочою площиною (основою) служить стіна будинку, частина землі, територія майданчика, трибуна стадіону, а матеріалом – не тільки фарби, але й квіти, кольорове каміння, електролампочки (освітлені вікна квартири), шматочки

різнокольорової матерії і навіть одягнені в яскраві наряди групи людей (спортсменів) і т.д.

Специфічні особливості наочних засобів такі:

1. Наочні засоби служать складовою частиною для художньо-декоративного виготовлення форм наочної пропаганди й агітації.

2. Наочні засоби не можуть самостійно вирішувати виховні і просвітительські завдання. Вони лише конкретизують викладений матеріал, полегшують його сприйняття і розуміння, засвоєння і запам'ятовування. У наочній пропаганді й агітації ми маємо зовсім інше ставлення до наочних засобів, які існують не самі по собі або в механічному поєднанні, а в органічній єдності. Ця єдність досягається спеціальним відбором наочних засобів, встановленням між ними певних відношень: хронологічних, смислових, логічних, психологічних, кольорових тощо. Тому ми маємо право стверджувати, що форми наочної пропаганди вирішують навчально-виховні функції самостійно, навіть без спеціальних пояснень і коментарів викладача.

3. Свої функції наочна пропаганда й агітація здійснює методом експонування, наочні засоби – методом демонстрації.

Джерельні приписи

1. Доронова Т.М., Якобсон С.Т. Навчання дітей малюванню, ліпленню, аплікації в грі: Книжка для вихователів дитячого садка. – М.: Просвіта, 1992. – 143 с.

2. Єршова А.П., Захарова Є.А., Пеня Т.Г. та ін. Мистецтво в житті дітей. Досвід художніх занять з молодшими школярами: Кн. для вчителя. – М.: Просвіта, 1991. – 128 с.

3. Комарова Т.С., Сакуліна Н.П., Халезова Н.Б. та ін. Методика навчання образотворчої діяльності та конструюванню: Навч. посібник для студентів пед. училищ. – М.: Просвіта, 1991. – 256 с.

4. Навчання і виховання шестирічних першокласників: Зб. статей / Упорядник К.С.Прищепа. – К.: Рад. шк., 1990. – 256 с.

5. Неменський Б.М., Фоміна Н.Н., Гросул Н.В. Образотворче мистецтво і художня праця: 1-4 кл. Кн. для вчителя. – М.: Кн. для вчителя. – М.: Просвіта, 1991. – 192 с.

6. Песталоцці І.Г. Вибрані педагогічні твори. Т.2. – М.: Вид-во АПН РСФСР, 1963. – 329 с.

7. Ростовцев Н.Н. Методика викладання образотворчого мистецтва в школі. – М.: Просвіта, 1980.

8. Савін М.В. Педагогіка. – М.: Просвіта, 1972. – 303 с.

9. Сензюк П.К. Композиція в декоративному мистецтві: Альбом. – К.: Рад.шк., 1988. – 78 с.

10. Скаткін М.М. Дидактика середньої школи: Деякі проблеми сучасної дидактики. – М.: Просвіта, 1982. – 319 с.

11. Ушинський К.Д. Збірник творів. Т.6. – М.: Вид-во АПН РСФСР, 1945. – 256 с.

12. Чистяков П.П. Книжки для записів. Спогади. – М.: 1953. – 437 с.

13. Наукове управління суспільством. – М.: Політвидав, 1973.

14. Рябоконь В.І., Тишук В.В. Наочна інформація в системі декоративного мистецтва // Науково-методичні засади використання засобів і навчальної техніки у початкових класах. – Тернопіль, 1994.

15. Тишук В.В., Рябоконь В.І. Наочність: класифікація, функції, специфічні особливості // Науково-методичні засади використання засобів і навчальної техніки у початкових класах. – Тернопіль, 1994.

ЗАГАЛЬНОПСИХОЛОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ НАОЧНОСТІ НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Принцип наочності ґрунтується на тому, що учні набувають достовірних знань, звертаючись безпосередньо саме до об'єктів та явищ як до джерела пізнання. Психологічні особливості, основи наочності полягають у тому, що у свідомості молодших учнів найвагомніше місце займають відчуття. Адже відомо, що у дітей цього віку переважає конкретно-образне мислення. Якщо дитина не побачила, не відчула певного об'єкта чи явища, у неї недостатньо даних для судження, а отже, і для формування образу в уяві. Чим більше органів чуття задіяні у процесі сприймання, тим пізнання предметів у дитини стає глибшим і точнішим.

Педагогу необхідно частіше звертатися до відчуттів дитини, оскільки перша її реакція буває майже завжди у своїй основі правильною. А тому в навчанні дітей основам образотворчої діяльності доцільно ширше використовувати наочність. Чи це буде малювання з натури, тематичне чи декоративне малювання, ліплення, конструювання, бесіда про мистецтво та художників – учителів завжди потрібний наочний матеріал, який дасть учням можливість ознайомитися з об'єктами або їх моделями, зображеннями чи продемонструє алгоритм виконання роботи. Таким чином, у процесі навчання молодших учнів переважає використання предметно-образної (педагогічні малюнки, картини, ілюстрації, натуральні об'єкти, об'ємні моделі і т.ін.) і знакової (схеми, таблиці) наочності. Перший вид наочності сприяє формуванню образів уяви. За допомогою другого діти пізнають складні зв'язки і відношення між предметами та явищами дійсності. Завдяки наочності розвивається сенсорний досвід учнів, а в кінцевому результаті вдосконалюється наочно-образне мислення.

Малювання з натури вже саме по собі є методом наочного навчання. Суть малювання з натури полягає у сприйманні з певної точки зору натури і

зображення її на площині з усіма характерними особливостями. А тому процес малювання з натури починається з живого, емоційного спостереження за об'єктом. Постановка натури полягає не лише в тому, щоб гарно її встановити перед учнями, але й у тому, щоб вона допомагала розкриттю основних законів реалістичного малюнка. У шкільній практиці постановці натури вчителі надають найбільшій уваги з боку композиційного та естетичного змісту. Звичайно, цікава натура стимулює інтерес до неї. Але перш за все натура повинна наочно демонструвати характерні особливості побудови форми, кольорових і тональних відношень. Це активізує увагу учнів, допомагає їм самостійно дійти висновків. Навчальним матеріалом на уроках малювання з натури є натуральні навчально-методичні наочні посібники, що становлять натурний або натюрмортний фонд.

Залежно від способу використання на уроці натурні об'єкти можуть бути загальнокласними, груповими, індивідуальними. Загальнокласні натурні постановки застосовуються для одночасного малювання усім класом. Вони мають бути умовно великі за розміром, добре спостерігатися з усіх місць. Як правило, натуру встановлюють у передньому кутку класу, вище рівня чи на рівні зору учнів. Групові постановки використовуються для малювання двома і більше учнями. До групових натурних постановок належать предмети побуту, природні матеріали: цибуля, морква, буряк, картопля, яблука тощо. Ці моделі є середнього розміру, тому, щоб забезпечити для дітей нормальні умови, необхідно мати три-чотири моделі однакової форми, однакових кольорових і тональних відношень, розмірів. Розташовують моделі так: одна – перед класом, дві-три – у проходах біля третьої або четвертої парти. Застосування групових постановок має велике значення для учнів із послабленим зором. Вони дуже важливі й тоді, коли натура є досить складною і вимагає детального огляду і вивчення. У ролі індивідуальних постановок застосовують предмети незначних розмірів. Вони є роздатковим матеріалом і заздалегідь виготовляються із природного матеріалу. Натурою індивідуального користування є гербарії листочків, гілок, живі квіти, гриби, препарати комах, метелики тощо.

Готуючись до уроку малювання з натури, учитель повинен продумати, на якій висоті і в якому ракурсі встановити натуру, подивитись, як вона виглядає при певному освітленні (чи не роздрібнюється форма на частини, чи дає світло можливість виділити головне і пом'якшити другорядне). Слід пам'ятати, що навіть невеликі зміни в освітленні різко змінюють пластичну виразність форми, що призводить до полегшення чи, навпаки, ускладнення навчального завдання. Предмети, призначені для малювання з натури, можна виділяти фоном – світлі предмети розміщувати на темному фоні, темні – на світлому. При цьому слід враховувати і колір фону по відношенню до предметів (контраст чи спорідненість), особливо під час малювання фарбами.

Наочність тісно пов'язана з правильною організацією спостереження та аналізу натури, що суттєво впливає на достовірність сформованих суджень про об'єкт уваги, а отже, і на якість побудови малюнка. Особливо вагоме значення наочності прослідковується на початковому етапі навчання. Тут особливо слід виділити організацію обстеження предметів, які пропонуються для зображення.

Обстеження – це організований педагогом процес сприйняття предмета. Його організація полягає в тому, що педагог у строго визначеній послідовності виділяє сторони і властивості предмета, які мають засвоїти учні, щоб надалі успішно зобразити його в малюнку. У процесі такого сприйняття у дітей формуються чіткі уявлення про предмет (його форму, розміри, будову, колір). Таким чином, педагог, унаочнюючи свої слова, вчить учнів цілеспрямованому сприйняттю. Адже одне із завдань учителя – керувати зоровим сприйняттям учнів. Учні початкової школи самостійно ще не володіють цим процесом. Форма, колір, будова сприймаються очима, тому предмети спочатку розглядаються. Для уточнення таких якостей, як об'єм, рельєфність поверхні пропонується поряд із розглядом сприйняття на дотик. Дослідження М.Земцової, А.Зотова, А.Літвака, В.Лоніної довели, що через поєднання зорового і дотикового сприймання можна полегшити процес адекватного відображення об'єктів. Усі автори підкреслюють функцію руки як органа пізнання. І.Сеченов називав руку „вчителем ока”, адже саме так уточнюють дані про об'єкт. Аналізуючи предмети, діти вчать ся виділяти якісні та кількісні (розміри, пропорції) ознаки й оволодівають знаннями про закономірності побудови певних форм – симетричність, асиметричність, взаємозв'язок елементів у загальній конструкції об'єктів.

Учитель, починаючи обстеження, звертає увагу дітей на предмет у цілому, підкреслює його естетичні якості. Надавши можливість помилуватися предметом, вчитель підводить учнів до аналізу об'єкта сприйняття: форма основної частини, її величина, форма і величина інших частин, їх розміщення по відношенню до головної частини. Колір предмета, який демонструється, можна виділяти не завжди, а лише в тих випадках, коли він є вагомою характеристикою, коли його слід передати точно. Якщо ж колір добре відомий чи передача його не обов'язкова (наприклад при ліпленні), якщо учні можуть обирати колір за власним бажанням, то наголошувати на ньому не варто. По завершенню обстеження педагог знову звертає увагу на цілісний вигляд предмета. Обстеження слід завершити так, щоб дітям було зрозуміло, як починати малюнок. Доцільно запитати учнів, що вони малюватимуть спочатку.

Аналогічно до обстеження предмета, моделі виконують обстеження картини, ілюстрації (у тому випадку, якщо неможливо розглянути, наприклад, пароплав, космічний корабель, деяких тварин тощо), зразків

народного декоративно-прикладного мистецтва. Обстежуються елементи, що складають візерунок, їх розміщення на предметній площині, кольорові відношення. Отже, головним у структурі пізнання є не сам собі засіб унаочнення, а той чуттєвий образ, котрий виникає в учнів у результаті його використання.

Під час занять живописом учням слід частіше наочно демонструвати видозміну кольору під впливом рефлексів, видозміну кольорових і тональних відношень залежно від освітлення та відстані. Це можна виявляти безпосередньо на натурі чи на репродукціях картин художників. Також вдалим наочним посібником для занять живописом є таблиці П.Сензюка.

Для розкриття поняття „тон” учителям доцільно здійснити дослід зі шматочками картону різного кольору і фактури. Освітлюючи їх одним джерелом світла, учитель демонструє, як змінюється тон під різними кутами освітлення і залежно від віддаленості до джерела світла. Варто лише на прикладі, де шматочки картону розміщені послідовно один за одним на певній однаковій відстані, дещо змінити кут падіння променів світла, як відразу ж змінюється і тон. Можна продемонструвати видозміну тональних відношень з допомогою зміни фону на світлому і на темному фоні.

Широко застосовувати засоби наочності необхідно на уроках декоративного малювання, де обов'язковим елементом є ознайомлення учнів із зразками декоративно-прикладного мистецтва. Бажано демонструвати справжні вироби художньої промисловості (зразки тканин, предмети побуту, хустки, посуд та ін.) чи вироби художніх промислів (глиняна та дерев'яна іграшки, скриньки, пасхальні писанки і мальованки, зразки петриківського, городецького, хохломського розпису по дереву та металу). Значного емоційного впливу на учнів завдає застосування на уроках зразків рукоділля (прикрашені вишивкою рушники та сорочки, плетене мереживо, берестяні та дерев'яні вироби, прикрашені різним орнаментом). За відсутності натуральної наочності можна використовувати ілюстративний матеріал, листівки. Окрім цього, учителю доцільно звертатися до дидактичних таблиць, створених на основі витворів декоративного мистецтва, які висвітлюють прийоми стилізації мотиву, створення простих візерунків у смузї, квадраті, крузі.

Цікавим з погляду використання наочності на уроці декоративного малювання є досвід роботи московської вчительки Л.Г.Козятиної. Так, на урок за темою „Хустка для матусі” вона заходить до класу у великій розмальованій хустині і влаштовує барвисте віяло з хусток на дошці.

У процесі малювання учень безпосередньо стикається, окрім сприймання природи, із сприйманням власного малюнка. Якість малюнка значною мірою буде залежати як від уміння бачити природу, так і від уміння бачити власний малюнок. Тому вчити сприймати природу і зображення цієї

натури на площині слід однаковою мірою. У цьому випадку найдієвішим засобом наочного навчання є малюнок самого вчителя на класній дошці крейдою, олівцем чи пензликом на аркуші паперу чи безпосередньо на роботі учня. Наприклад, під час пояснення принципу побудови форми глечика, учитель зосереджує увагу дітей на використанні допоміжних ліній. Демонструючи місце – розміщення допоміжних ліній, – можна помітити, що більшість учнів не зовсім чітко уявляють, як саме вони розташовуються за формою. Коли ж учитель почне малювати по дошці і наочно демонструвати, по яких вузлових точках проходять ці лінії в малюнку та де їх можна уявити, дивлячись на глечик, учням стає зрозумілою й уся конструктивна схема побудови форми, й місцезнаходження допоміжних ліній.

Отже, одним з найефективніших прийомів наочного навчання є малюнок учителя. Коли вчитель сам демонструє перед учнями процес роботи над малюнком, то засвоюється не лише навчальний матеріал, але й можливості техніки використання. Демонструючи той чи інший спосіб нанесення штрихів, метод вираження форми засобами рисунка та живопису, учитель досягає особливого успіху, коли наочно проробляє все це своєю рукою. Під час такого унаочнення в класі досить часто лунають навіть вигуки захоплення, подиву, що свідчить про пізнавальну важливість цієї роботи та особливу емоційну атмосферу на уроці.

Педагогічний малюнок – це перш за все малюнок учителя крейдою на класній дошці, роз'яснювальний начерк чи замальовок учителя на полях малюнка учня або на окремому аркуші паперу. Сюди ж можна віднести і виправлення помилки в роботі учня рукою вчителя.

Перший вид малюнка – робота на класній дошці – є чудовим методом наочного навчання. Він впливає на правильність суджень дитини, допомагає зрозуміти словесну інформацію. Ще А.Я.Коменський писав: „Отож, те, що потрібно знати, потрібно не лише розповісти, щоб це було сприйняте слухом, але це слід замалювати, щоб через зір предмет закарбувався в уяві”.

Для досягнення цієї цілі, за словами Я.А.Коменського, корисно все, що вивчається, зображати наочно на дошці. На жаль, ще й досі вчителі (тим паче не спеціалісти) недостатньо використовують можливості малювання на класній дошці.

Основна характеристика педагогічного малюнка – це лаконічність зображення, його простота і послідовність. Скупими засобами графічної мови вчитель дає можливість учням зрозуміти й уявити те, про що йдеться на уроці. Малюнок з'являється на дошці послідовно, що сприяє яскравішому виділенню його індивідуальних структурних рис. Штрих за штрихом, лінія за лінією – одночасно з інструктажем виникає він на дошці і втілює в собі узагальнений зоровий образ об'єкта, що фіксується свідомістю. Малюнки на

класній дошці мають передавати найголовнішу думку вчителя, випускаючи все випадкове і другорядне. Важливо, щоб на подібні малюнки вчитель затрачав не більше 1-3 хвилин. Деякі вчителі, намагаючись подати по можливості завершений малюнок, захоплюються деталями і в результаті втрачають 10-15 хвилин уроку. Негативність цих деталізованих малюнків і в тому, що діти розгублюються, розуміючи свою нездатність намалювати на такому ж рівні. Слід пам'ятати, що дошка і крейда вимагають певних навичок. Наприклад, не можна побачити великий малюнок у момент самого малювання, а потрібно час від часу відходити від дошки і дивитись на малюнок із далекої відстані. Інакше можна отримати спотворення чи дуже дрібні деталі, котрі важко розгледіти учням, що сидять далеко від дошки. Під час підготовки до уроку вчителів необхідно заздалегідь продумати потрібний малюнок і виконати його в робочому плані-конспекті.

Другий вид малюнка – це роз'яснювальний начерк або замальовок рукою вчителя на полях роботи учня чи на окремому аркуші паперу. Таким педагогічним малюнком слід користуватися лише в тих випадках, коли помилка в зображенні не є типовою і помічена тільки в одній-двох роботах, а отже, немає сенсу і відволікати увагу всього класу від творчого процесу.

Третій вид педагогічного малюнка – це виправлення помилок безпосередньо в учнівській роботі. Деякі методисти категорично заперечують такі виправлення, але ця точка зору дещо суб'єктивна.

Без сумніву, усі вказані форми допомоги учням у їхній роботі над малюнком повинні мати місце в школі. Особисте виправлення вчителем помилок в учнівській роботі має навчальне значення. Адже дитина наочно переконується, як можна поліпшити саме її малюнок. Спостерігаючи за тим, як учитель працює в його альбомі, школяр вбирає усі деталі цього процесу, а потім уже сам прагне робити так, як показав педагог. Можна працювати і таким чином: учитель своєю долонею охоплює долоню учня, у якій він тримає олівець чи пензлик, і ось так виправляє помилку в роботі разом з учнем, при його безпосередній участі. Але такі види допомоги школярам можуть стати шкідливими тоді, коли вони є постійними на уроках, коли вони стають системою роботи вчителя з учнями.

Велике освітнє і виховне значення має такий вид унаочнення, як демонстрація репродукцій картин, етюдів, замальовок видатних художників. Наприклад, „Березовий гай”, І.Левітана, „Ніч над Дніпром” А.Куїнджі, „Небесний бій” М.Періха, „Весна” Т.Яблонської, „Альонушка” В.Васнецова, „Козаки в степу”, „Сурські пороги на Дніпрі”, „На Орелі”, „Козача гора” С.Васильківського, „На Україні” П.Левченка, „Чумацька валка” І.Айвазовського, „Пряля” В.Тропініна, „Українська дівчина” В.Маковського та ін. Показ репродукцій викликає значне пожвавлення творчої активності дітей, створює в класі емоційне піднесення. Звичайно, репродукцію картини неможливо вважати взірцем, якого здатні досягнути

учні, але вже саме ознайомлення з вершинами професійної майстерності відіграє колосальну роль. Тут доречно сказати про досвід роботи деяких дитячих художніх студій. Уже з дітьми молодшого шкільного віку педагоги проводять заняття типу „діалог з майстром”. Наприклад, дітям демонструють графічні роботи Ван-Гога, виконані тушшю, і пропонують зобразити певний мотив з природи в стилі Ван-Гога. Завдання такого типу важливі не лише для вироблення навичок вільного володіння образотворчими засобами, але й для розуміння того, що кожен майстер володіє своїм неповторним, тільки йому притаманним художнім почерком. Близькою та зрозумілою школярам молодшого віку є мова художників, котрі в свою чергу, високо оцінювали дитячу безпосередність бачення і вираження (М.Шагал, А.Матісс, П.Пікассо). На прикладах робіт великих художників можна наочно продемонструвати, як слід аналізувати природу, якими засобами досягти емоційної виразності.

Готові зразки-малюнки, створені власне вчителем, у навчанні образотворчій діяльності застосовуються вкрай рідко – лише в тих випадках, коли немає можливості показати дітям предмет, іграшку чи ілюстрацію. Найчастіше готові зразки використовуються в навчанні конструюванню. Часто в розкритті навчальних завдань уроку важливу роль можуть відігравати вдалі ілюстрації із методичних посібників та дитячих книжок. Адже картинки в книжках – це перші витвори образотворчого мистецтва, з якими знайомі діти. У країнах близького зарубіжжя, у нашій країні добре відомі роботи таких майстрів книжкової графіки, як В.Лебедев, В.Конашевич, С.Чарушин, С.Рачов та ін., роботи яких увійшли до золотого фонду ілюстрацій до творів дитячої художньої літератури. Їхні малюнки можна широко використовувати на уроках тематичного малювання, малювання за мотивами казок, віршів, легенд.

Зараз видавництва випускають досить велику кількість дитячих книжок, що ілюстровані різними художниками. Позитивним є те, що в більшості малюнків знаходять відображення національні традиції, місцевий український колорит. Художники „одягають” героїв казок у народні костюми, зображають рідну дітям природу. Відбір ілюстрацій для наочної демонстрації вимагає від учителя вдумливого підходу. Наведемо кілька порад для учителя:

- 1) потрібно, щоб кожний учень був обізнаний з художнім твором, до якого пропонується ілюстрація;
- 2) зміст ілюстрації повинен бути зрозумілим і цікавим для учнів;
- 3) в ілюстраціях за допомогою різних виражальних засобів мають бути передані образи і характери героїв (добрий, злий), певний настрій (веселий, сумний) або прослідковуватися сюжетна лінія;
- 4) демонструючи ілюстрацію, слід назвати ім'я та прізвище художника, показати, де вони записуються в книжці.

Як же відбувається процес ознайомлення дітей з ілюстрацією? Спочатку слід спробувати викликати в учнів емоційний відгук на малюнок художника і прислухатися до їх реакції. Процес розгляду ілюстрації вчитель веде цілеспрямовано: від цілого до часткового, пам'ятаючи, яку саме мету він переслідує, на чому слід акцентувати увагу дітей.

Кожний учитель образотворчого мистецтва повинен зберігати найкращі роботи учнів з будь-якої теми. Ці малюнки можна з успіхом застосовувати як наочний матеріал на уроках в інших класах. Адже кому, як не дітям, найбільш зрозумілою є образна мова їхніх однолітків, виражена в малюнках, які демонструє вчитель. Одночасно діти переконуються: „Якщо так гарно зумів намалювати учень нашого віку, то й нам це під силу”.

Щоб захопити всіх учнів художньою творчістю, кожній дитині важливо пережити успіх у своїй роботі: опинитись в атмосфері успіху. Наприкінці кожного уроку рекомендується створювати виставку робіт більшості учнів, проводити обговорення. Обговорення робіт є дуже важливим елементом уроку тому, що поряд з акцентуванням уваги дітей на отриманих результатах повторюється нова тема уроку і зростає цікавість учнів один до одного, розкриваються переваги кожного і визначається ступінь чуйності дітей на успіхи та невдачі однокласників. Виставки дитячих робіт створюють у класі естетичне середовище, дають емоційне задоволення учням; вони бачать, що їхня праця потрібна, а це є могутнім стимулом для роботи надалі. Бажано, щоб класна кімната завжди була прикрашена дитячими малюнками, ліпленням, декоративними і конструкторськими роботами.

Великі можливості для розширення образної сфери мислення учнів створює такий метод унаочнення, як безпосередній вихід на природу з олівцями та папером, у місцевий парк, до берега річки та ін.

Хоча про звукову наочність, як вид наочності, висловлюються сумніви, безперечним є той факт, що поезія та музика здатні стати органічними засобами створення емоційної атмосфери уроку, доповненням для розкриття теми. Музичні записи вчитель може використовувати по-різному: музика звучить під час переглядів слайдів, репродукцій; самі музичні фрагменти можуть бути своєрідними завданнями. Наприклад, після того, як прослухали фрагмент із музичних п'єс „Лісовий струмок” А.Аренського, „Навесні” Е.Гріга, учні беруть пензлі й фарби і малюють те, що уявили подумки під час звучання твору. Музичні записи народних мелодій можуть звучати на уроках декоративного мистецтва в процесі розпису писанок, посуду орнаментальними елементами (паперові проекти).

Важливу роль для усвідомлення учнями процесу роботи на уроках образотворчого мистецтва відіграють методичні таблиці, схеми. Часто методичну послідовність роботи над малюнком розглядають як механічне розчленування цілого на частини чи як процес поступового вимальовування

форми (наче проявлення фотографій), але це є помилкове судження. Послідовність роботи над малюнком слід розглядати як розкриття конкретних навчальних завдань. Рекомендуючи учням методичну послідовність виконання малюнка та ілюструючи етапи роботи таблицями, учитель повинен сконцентрувати увагу не на зовнішньому характері зображення, а на тих навчально-аналітичних завданнях, які слід розв'язати на цій стадії. Наприклад, на таблиці дано лінійно-конструктивне зображення вази. Це означає, що учень, помітивши загальний характер форми і пропорції, має приступити до конструктивного аналізу форми предмета. Він повинен в думках розкласти складну форму вази на простіші (циліндр, куля, усічений конус тощо) і встановити взаємозв'язок цих форм. Під час виготовлення методичних таблиць, що наочно розкривають етапи роботи над малюнком, учителям необхідно мати на увазі, що:

1. Таблиця наочно демонструє, що потрібно зробити на конкретному етапі, який обсяг роботи.

2. Кожний етап роботи охоплює порівняно невеликий обсяг навчального матеріалу, що відповідає віковій специфіці учнів. Таблиця є максимально лаконічна, але повністю розкриває необхідні відомості.

3. Послідовність етапів, їх зміст ретельно осмислюються педагогом. По-перше, виділяються найважливіші моменти побудови зображення і, по-друге, встановлюється їх черговість, щоб у школяра виробилася певна система роботи над малюнком.

4. Малюнки виконуються дуже чітко і точно. У методичних таблицях не повинно бути манерних розчерків, ефектних штрихів, котрі ускладнюють вияв закономірностей побудови форми.

5. Таблиці можуть іноді супроводжуватися невеликим текстом – інструктажем. Методичні пояснення мають бути короткими, сприйматися однозначно, складатися з опорних слів.

6. На таблицях бажано писати заголовки, які даватимуть цільову установку – головне завдання в роботі над малюнком.

Отже, наочність у всіх її формах і виявах є постійним компонентом практично кожного уроку образотворчого мистецтва. Наочність нерідко виступає в значенні не тільки допоміжного засобу навчання, а й у значенні ведучого. Відомий методист М.М.Ростовцев зазначав, що принцип наочності має пронизувати всю систему навчання образотворчій діяльності.

Важливо також не плутати наочність із показовістю. Адже учні, пам'ять та мислення яких перевантажене масою зорової інформації, швидко втомлюються, розгублюються, що призводить до гальмування процесу самостійної творчості дітей. Для педагога важливим є усвідомлення того, що ефективність наочності визначається ступінню самостійності учнів у переробці інформації, що в ній міститься.

ПИСАНКАРСТВО НА УРОКАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтво писанки є одним із найцікавіших явищ української культури. Проте ми так звикли до української писанки, що навіть не задумуємося, що саме вона означає, яка її історія, окрім того, що є гарною, прикрашає нам великодній кошик, свячений стіл і наш дім. Археологічні розкопки доводять, що звичай декорування писанок походить в Україні ще з дохристиянських часів. Найстаріші орнаменти на писанках збереглися подекуди ще й досі, але їх дуже мало.

Непростим був шлях розвитку писанкарства в Україні. Протягом десятиліть цей вид народного мініатюрного мистецтва зазнав усіляких заборон, що спричинило до його занепаду, особливо у східних і південних областях України. Тільки за існування незалежної України писанкарство почало відроджуватися й розвиватись.

У наш час питання повернення й збереження національної скарбниці стає дуже актуальним. Багато змін відбувається в загальноосвітній школі у викладанні предмета „Образотворче мистецтво”: урізноманітнюються та стають більш доцільними методичні підходи щодо подання матеріалу, розробляються інтегровані уроки й варіативні програми. Відрадно, що сьогодні значно зросла зацікавленість писанкарством серед дітей та юнацтва. Тому важливо турбуватися про те, щоб чудова традиція українського народу розвивалася, удосконалювалася. Учителі мають доступно і зрозуміло розкривати учням дивний світ писанки. Отже, **метою** нашого дослідження є пошук шляхів реалізації у навчально-виховному процесі питань вивчення писанкарства на уроках образотворчого мистецтва.

Предмет нашого дослідження – ефективні технології навчання, що сприяють усвідомленню писанкарства як виду декоративно-прикладного мистецтва та формуванню відповідних знань, умінь і навичок.

Експериментальна робота проводилась нами на базі загальноосвітньої школи № 27 (1-4, 5-7 класи) та міського колегіуму (2-3 класи) протягом 2000-2002 років. Експеримент складався з констатуючого та формуючого етапів.

Констатуючий експеримент

Перед проведенням уроків вивчення писанкарства в 2 і 3 „Б” класах міського колегіуму відбулись уроки, присвячені вивченню орнаменту і петриківського розпису – основних елементів художньо-декоративного оздоблення писанок. Нами були використані конспекти уроків і методичні посібники, які стали для наших учителів традиційними.

Завдання дослідження полягало в тому, щоб проаналізувати рівень викладання писанкарства в загальноосвітній школі (1-4, 5-7 класи), виявити недоліки у формуванні необхідних знань, умінь та навичок в учнів.

Провівши уроки в експериментальних класах і відвідавши аналогічні уроки в школі № 27 та інших ЗОШ м.Рівного, ми можемо зробити відповідні висновки.

1. У багатьох шкільних підручниках і посібниках з образотворчого мистецтва подається недостатньо апробована методика вивчення художньо-декоративного розпису. Ще більш надумані зображувальні елементи петриківського розпису. Так, вивчення розпису рекомендується починати з пояснення, що петриківський розпис складається з 4-х основних мазків: „зернятка”, „гребінчика”, „горішка”, „перехідного мазка”.

У спеціальній літературі, якою користуються художники - професіонали, існує дещо інший підхід до розуміння та визначення зазначених термінів [1, 2, 4]. Виявляється, що таких мазків, як „гребінчик” і „горішок”, не існує взагалі. По суті, „гребінчик” – це те ж саме „зернятко”, тільки перевернуте гострим (тонким) кінцем донизу. Такий мазок виконується з потовщення і його важко намалювати тоненьким пензликом. Як правило, такі мазки можуть віртуозно виконати лише досвідчені майстри і спеціальними пензлями. Вивчення петриківського розпису, на нашу думку, з такого мазка краще не починати.

Стосовно мазка **горішок**, то це є поєднання двох **кривеньких зерняток**. Та й називається такий елемент декоративного розпису не **горішок**, а **пуп'янок** – початок квітки.

Такий елемент розпису як **перехідний мазок** також дуже часто трапляється в спеціальній літературі з обов'язковим поясненням його виконання. Секрет техніки виконання **перехідного мазка** криється в тому, що для його виконання використовують дві фарби одночасно, але спочатку на пензлик набирають темну фарбу (наприклад, коричневу), потім на кінчик пензлика – фарбу світлого тону (наприклад, яскраво-жовту) і роблять мазок: спочатку тягнуть світлий вусик, поступово з'являється темніший відтінок, який у кінці мазка набирає повної сили темної коричневої фарби, що була першою; натискають корпусом пензля і закінчують видовженою мазок.

На звичайному уроці для виконання дітьми краще такий елемент не давати, тому що звичайними акварельними або гуашевими фарбами він не виконується. Майстри петриківського розпису, як правило, розводять фарби яєчним жовтком, молоком, природним вишневим клеєм і такий мазок у них не зливається в один брудний колір, а ледь помітно й ефектно один колір красиво переходить в інший.

2. Найчастіше учні користуються клеєвими неякісними пензлями, а тому малювати ними незручно, важко, особливо елементи розпису, які мають бути дуже вишуканими, досконалими, елегантними. Розпис **грубими** пензлями вже на перших етапах роботи приречений на невдачу.

3. Учні не набувають спеціальних знань, умінь та навичок про основні мазки розпису, які вони вивчають у процесі уроків, бо бракує

часу і правильної методики навчання. Під час виконання практичних завдань такі мазки перетворюються не в пишні й досконалі композиції петриківського розпису, а в незграбні, незрозумілі плями і брудні малюнки.

4. Учитель і учні багато часу витрачають на підготовку до роботи, пошук візерунків розпису й орнаменту, так що на підготовчі вправи, а особливо на виконання практичної роботи, його не вистачає. Учням дається завдання – завершити роботу вдома, але, як правило, її виконують батьки, старші брати або сестри, сусіди, а то й просто знайомі люди.

5. Орнаментальні композиції писанок, візерунки розпису учні малюють олівцем, багаторазово стираючи їх гумкою; часто перемальовують уже виконану частину орнаменту і так само неправильно.

6. Розповідь учителя про методику розпису писанки, про семантику орнаментів і кольорову символіку буває дуже складною, переважаною науковою термінологією, а тому важко усвідомлюється і запам'ятовується учнями.

7. Дуже часто вчитель виконує в учнівському альбомі малюнок сам замість того, щоб методично грамотно направити учня на самостійне виконання.

8. Учням важко дається добір гармонійної палітри кольорів для розроблених ними ж візерунків і орнаментів.

9. Учні часто змальовують орнаменти у сусіда по парті або з засобів наочності, які вивішуються вчителем у класній кімнаті.

10. У багатьох учнівських роботах відсутні елементарні композиційні прийоми, такі, як масштаб, пропорції, симетрія, тощо.

11. Створені дітьми узори писанки, як правило, недосконалі, неакуратні, примітивні.

12. Напередодні уроку писанкарства не проводиться робота з орнаментування, унаслідок чого в учнів щоразу виникають проблеми під час створення візерунків для оздоблення писанок.

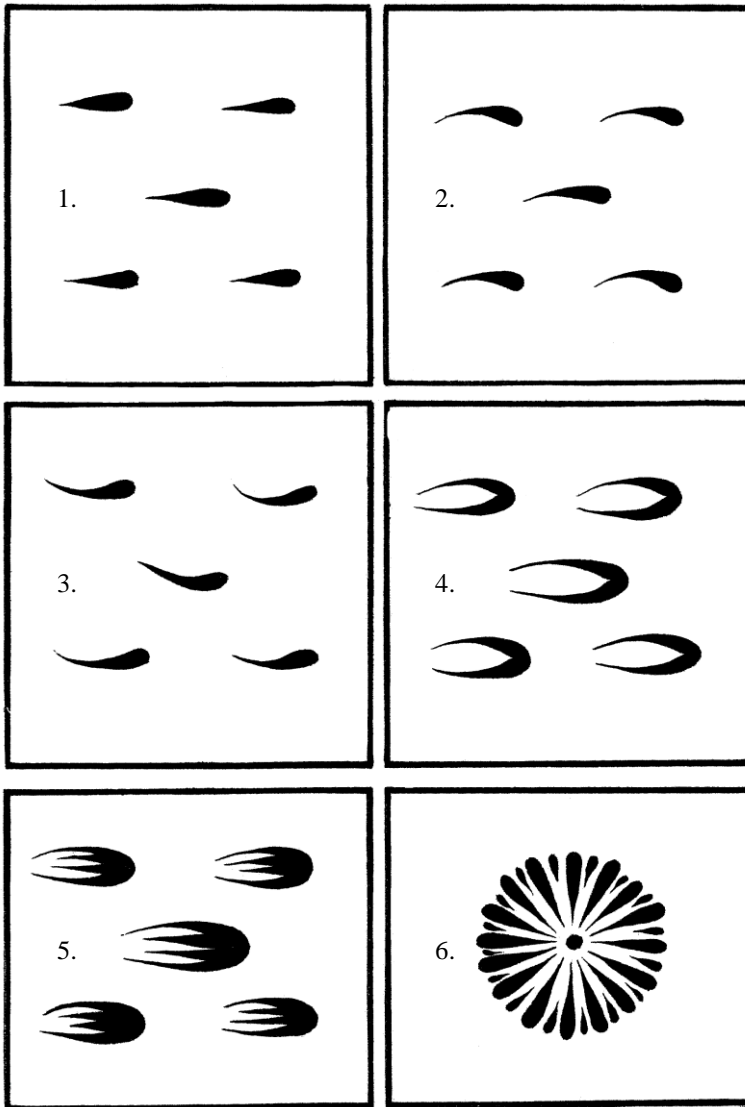
13. Оздоблюючи писанку, учні не вміють „читати” її символів. Але ж на орнаментованому яйці будь-яка крапка, риска, пляма, поєднання зображувальних елементів обов'язково щось означають, несуть у закодованому нашими предками вигляді важливу соціальну інформацію.

14. На уроці писанкарства дуже бідний арсенал засобів наочності. Рідко влаштовуються шкільні виставки писанок, виконаних учнями під керівництвом учителя образотворчого мистецтва.

Формуючий експеримент

Щоб учні засвоїли основи петриківського розпису, набули відповідних знань, умінь і навичок, ми перш за все забезпечували їх спеціальними якісними пензлями. На етапі сприйняття й усвідомлення нового матеріалу запропонували їм такі вправи (див. табл. 1).

Основні елементи петриківського розпису:



1 – „зернятко” або „крапелька”; 2 – „кривеньке зернятко”; 3 – „кривеньке зернятко”; 4 – „поєднані зернятка”; 5 – „пуп’янок”; 6 – „ромашка”

Вправа 1. Уздовж вертикальної лінії пензликом наносять мазки **зернятка**, схожі на краплі води, що падають. Тримати пензлик треба так, щоб вусик **зернятка** лягав зліва направо по горизонтальній лінії, проведеній олівцем. При цьому корпусом пензлика натискають так, щоб мазок починався тонесеньким вусиком, а закінчувався потовщенням овальної форми.

Вправа 2-3. Кінчик пензлика опускають на горизонтальну лінію. Витягуючи зліва направо тонку лінію вусика, легким дугоподібним поворотом пензлика виконують **кривеньке зернятко**. Щоб закріпити навички його виконання, кілька рядочків **кривенького зернятка** виконують вигнутими вниз, а потім стільки ж рядочків – вигнутими вверх.

Вправа 4. З двох мазків **кривеньке зернятко** роблять напіврозкриту квітку – **пуп'янок**, мазки сполучають округлою частиною так, ніби вусики тягнуться з однієї точки. Бажано розмішувати **пуп'янки** на однаковій відстані, повертаючи їх вусиками щоразу в протилежний бік. У цій вправі необхідно звернути більше уваги на розмір елементів.

Вправа 5. Ця вправа подібна до попередньої. Елементи розпису розміщують так само, але кожний **пуп'янок** роблять із двох більших **кривеньких зерняток** та двох менших мазків **зерняток**, які розміщуються симетрично всередині **пуп'янка**.

Вправа 6. Щоб не притупився в учнів інтерес до петриківського розпису після виконання чотирьох нелегких і непростих вправ, навіть для дорослої людини ми пропонуємо виконати перший квітковий елемент **ромашка** (діти для зручності виконують такий елемент на невеличких квадратиках паперу розміром 5х5 см). **Ромашка** виконується просто: навколо поставленого в центрі квадрата крапки радіально проводяться однакової величини прямі **зернятка**. Як правило, квітковий елемент **ромашка** дається дітям легко, а це їх окрилює на оволодіння більш складними елементами розпису.

На уроках ми застосували наочні таблиці з логічною систематизацією елементів петриківського розпису, які розроблені нами напередодні експериментальної роботи (див. табл. 1).

На наступному уроці ми приступили до художньо-декоративного розпису сувенірної писанки в техніці **петриківський розпис** (матеріали: дерево, клей ПВА, акварель, гуаш, художній лак). Дерев'яні заготовки – писанки виготовляли учні під керівництвом учителя праці.

На цьому етапі нами були визначені критерії оцінки якості сувенірних писанок: добротність, довговічність використаного матеріалу; якість заготовки виробу; краса форми виробу; гармонійність, урівноваженість краси й користі; насиченість роботи складними елементами; ювелірність, філігранність техніки виконання; виразність зображуваних елементів; точність, ясність зображених елементів;

композиційна цілісність; відповідність зображення змісту; гармонійна єдність форми виробу і змісту; кольорова гармонія (домінанта одного кольору); оригінальність; експресивність.

Крім цього, нами були сформульовані етапи роботи над художнім виробом (виконанням експериментального завдання): креслення форми виробу; виготовлення заготовки виробу; шліфування, шпаклювання заготовки; нанесення ґрунту (клеєвого або лакового); вивчення і пошук орнаментальних елементів розпису; робота над пошуком композиції; виготовлення „картону”; виконання ескізу декоративного розпису; перенесення рисунка на матеріал; художньо-декоративний розпис виробу; завершення роботи над композицією розпису; кількаразове покриття виробу лаком; надання виробу товарного вигляду.

Учні експериментальних класів після завершення дослідження виявили глибокі теоретичні вміння і навички з мистецтва петриківського розпису, а їхні практичні роботи (сувенірні писанки з дерев'яних заготовок) свідчать про те, що вони оволоділи системою живописних технологій настільки, що здатні оздоблювати вироби декоративно-прикладного мистецтва на високому рівні.

Щоб зацікавити учнів мистецтвом орнаментування писанок ще більше, на одному з експериментальних уроків ми використали мозаїку, яка, на наш погляд, у навчально-виховному процесі учнів ЗОШ може мати розвиваюче значення.

Захоплення мозаїкою як цікавою грою є корисним і викликає велике естетичне задоволення й насолоду в дітей будь-якого віку і навіть у дорослих. У навчанні з мозаїкою зростає можливість виконати за один і той же час значно більше варіантів візерунків і орнаментів, ніж це можна зробити на папері. У роботі з мозаїкою в учнів виховується почуття колективізму, адже розробляти будь-який візерунок чи орнамент (завдання дається вчителем) можуть двоє учнів (один конструює, другий – замальовує), група чи весь клас. Дитині значно легше і зручніше орієнтуватися в мозаїчній грі, ніж на папері; вона не боїться, що випадково може поставити пляму, залити малюнок водою або ненароком стерти рукавом. За допомогою гри з мозаїкою формуються розуміння і відчуття симетрії, метро-ритму, композиції, гармонії і т.ін. Дитина активно починає шукати і бачити красиві аналогії в навколишньому середовищі. Вона починає усвідомлювати себе художником, дизайнером, майбутнім вітражистом, майстром виконання мозаїчних, паркетних, плиточних та інших робіт.

Крім того, з використанням на уроках образотворчого мистецтва мозаїки досягається значна економія паперу, фарб і інших матеріалів.

Ми вважаємо за доцільне використовувати мозаїку з різних матеріалів, різноманітної геометричної і предметної форми, з неоднаковими

(альтернативними) технологіями її функціонування: а) магнітні елементи мозаїки на планшеті з металевою основою; б) пластмасові елементи мозаїки шестигранної форми на модульній сітчастій основі; в) пластикові елементи мозаїки на дерев'яній основі; г) елементи мозаїки з кольорового картону квадратної, трикутної та будь-якої іншої геометричної і предметної форми на паперовій основі.

Картонну кольорову мозаїку квадратної і трикутної форми ми використали на одному з уроків з метою підготовки до орнаментатції писанок. Робота учнів складалася з таких етапів: за допомогою елементів мозаїки учні створювали візерунки, а потім на площині графічної модульної сітки перетворювали їх в орнаменти; використовуючи шаблон, обводили олівцем контури яйця на аркуші альбомного паперу; переносили свій мозаїчний орнамент на поверхню контурного яйця, утворюючи таким чином ескіз художньо-декоративного оздоблення писанки; модульні елементи орнаменту розфарбовували акварельними або гуашевими фарбами, надаючи йому відповідної кольорової і ритмічної гармонії.

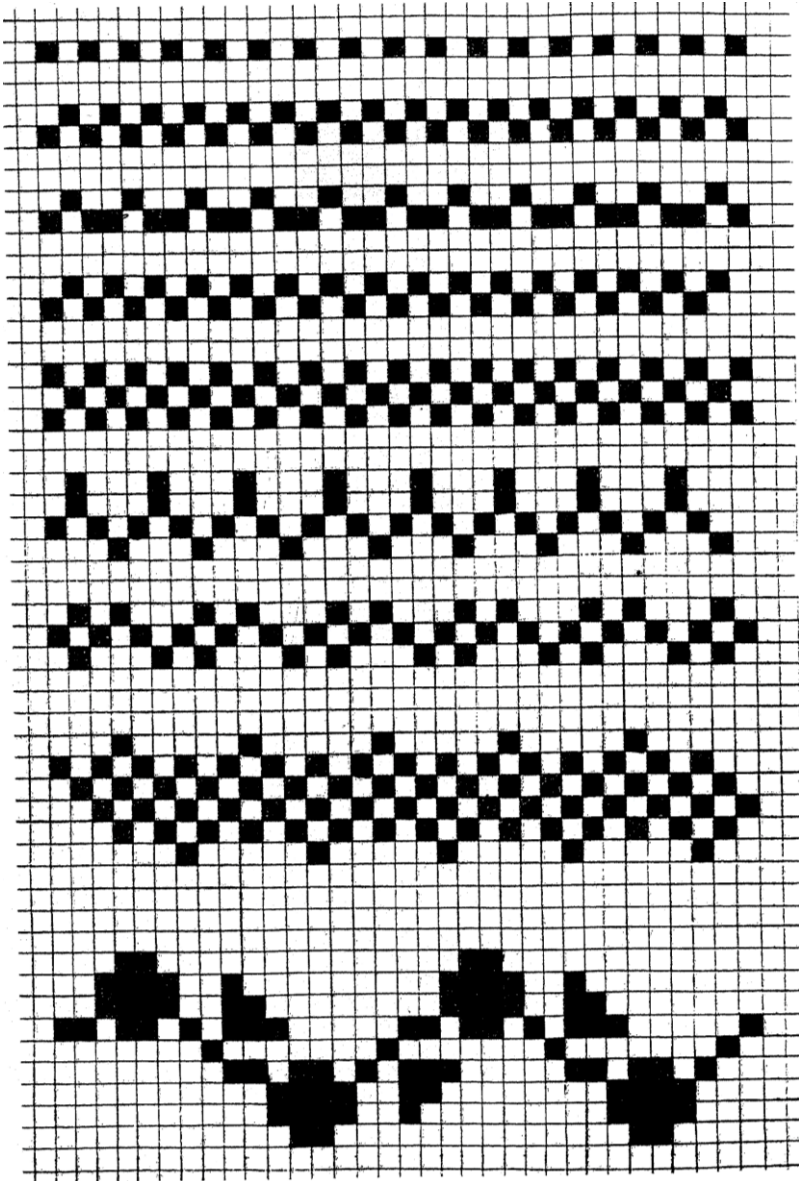
У процесі пошуку красивих оригінальних орнаментів з елементів мозаїки у дітей розвивається фантазія, уява, окомір, почуття естетичної насолоди від сприйняття кольору, форми, симетрії, ритмічної структури і текстури об'єктів навколишнього середовища. Діти починають захоплюватись і краще розуміти метро-ритмічний стрій у вишивці, різьбі по дереву, в інших видах декоративно-прикладного мистецтва, використовуючи кращі орнаментальні мотиви у своїх роботах.

Нами були розроблені і використані на уроках писанкарства спеціальні роздаткові наочні матеріали – зразки мозаїчних орнаментів, розміщені в порядку зростання їх складності, тобто із збереженням одного з основних принципів дидактики: від простого до складного і навпаки (див. табл. 2).

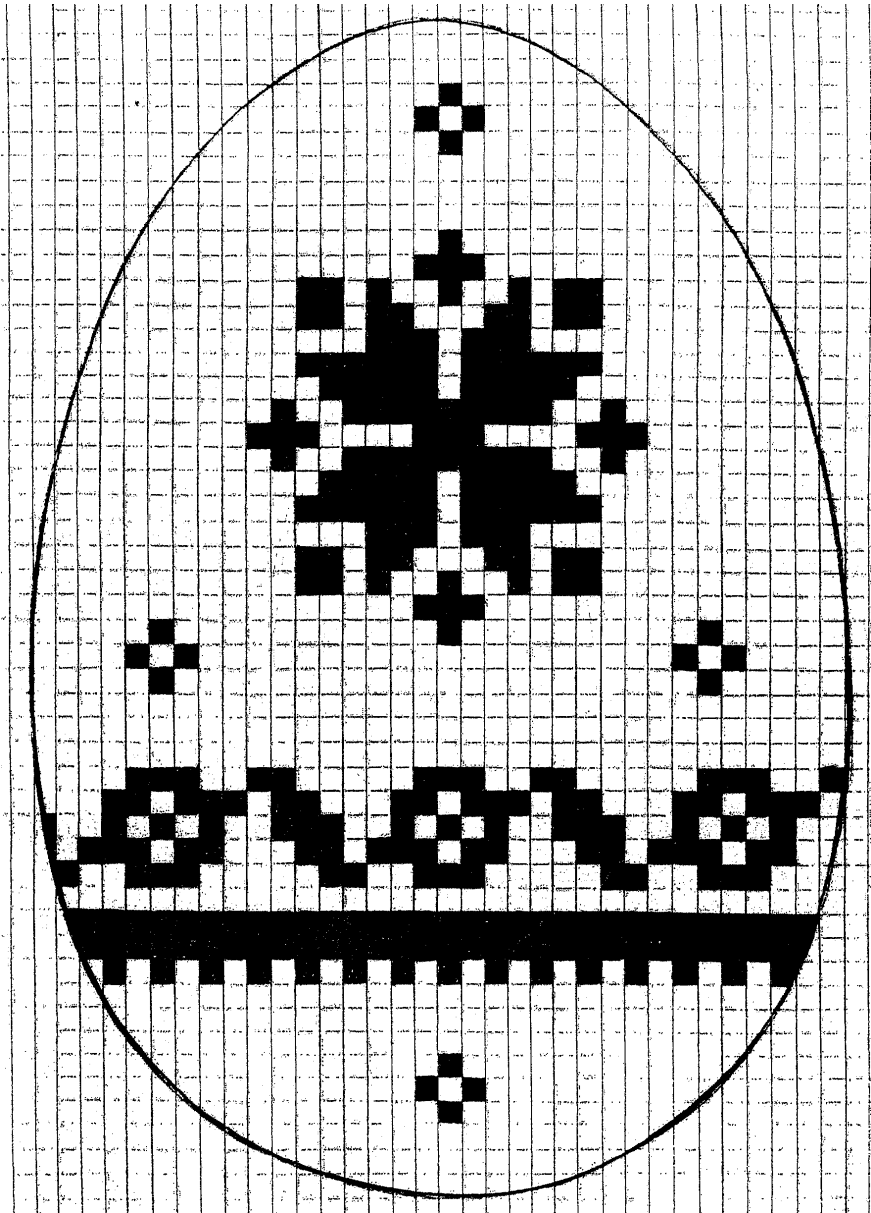
Ознайомившись із запропонованими зразками орнаментів, учні брали по одному аркушу паперу з графічною сіткою, знову за допомогою шаблону малювали контури яйця та оздоблювали його придуманими ними візерунками й орнаментами (див. табл. 3). Тим учням, яким пошук орнаментів давався важко, ми допомагали створити один простий мотив (візерунок) орнаменту, далі вони виконували роботу самостійно. А ще таким дітям пропонували приготувати аркуші паперу з уже виконаними першими мотивами орнаменту завчасно і завершити орнаментальну композицію писанки повністю. Якщо ж запропонована нами методика вивчення орнаменту й оздоблення писанки не використовувалась ні разу, то аналогічні аркуші паперу необхідно роздати учням усього класу.

Щоб геометричні елементи мозаїки не здавались учням нічого не значущою абстракцією, ми демонстрували на експериментальних уроках спеціально виготовлений плакат із семантикою основних найпопулярніших геометричних символів.

Зразки мозаїчних орнаментів в порядку зростання їх складності



Орнаментальне оздоблення писанки на основі елементів мозаїки



Та найбільший ефект і інтерес в учнів у процесі експерименту викликала сувенірна „Цар-писанка ” (так ми її назвали за великі розміри: висота – 40 см, у діаметрі – 20 см) на магнітній основі з комплектом різноманітних зображувальних елементів.

У нашому експерименті вона використовувалась для поглибленого вивчення матеріалів писанкарства. У цю оригінальну писанку, як у комп'ютер, може бути „введена” будь-яка художня візуальна інформація, у тому числі з семантикою орнаментальних символів писанкарства, видами писанок різних регіонів України, техніками виготовлення писанок, різноманітними видами геральдики, портретами кращих писанкарів, іконографічними зразками, портретами українських гетьманів тощо.

Сувенірна писанка може бути використана як ефективний наочний засіб у процесі вивчення будь-якої навчальної дисципліни. Властивий їй елемент гри нагадує нам цікаві пізнавальні телепередачі „Поле чудес”, „Брейн-ринг”, „Що? Де? Коли?” та інші, які користуються сьогодні в телеглядачів заслуженою популярністю.

Отже, наукова новизна проведеного нами дослідження полягає:

- у пошуку ефективних технологій навчання, що сприяють усвідомленню писанкарства як виду декоративно-прикладного мистецтва та формують відповідні знання, уміння й навички;

- у подоланні спрощеного підходу до вивчення писанкарства як епізодичного одноразового акту і в розгляді його як довготривалого психолаого-педагогічного процесу, у ході якого вдосконалюються зображальні здібності в усіх без винятку учнів;

- у розробці психолого-педагогічних умов вивчення писанкарства;

- в опрацюванні спеціальної методики вивчення петриківського розпису в ЗОШ (комплексу відповідних вправ, наочних таблиць з чіткою системою виконання елементів петриківського розпису);

- у визначенні методики використання на уроках образотворчого мистецтва різних видів і типів мозаїки з усіма необхідними для цього наочними засобами, факторів розвиваючого значення;

- у виготовленні оригінальної писанки – „комп'ютера”, яка використовувалась як ефективний наочний засіб у процесі цього дослідження для поглибленого вивчення матеріалів писанкарства;

- у розробці та формулюванні основних етапів роботи над писанкою, починаючи з пошуку форми її заготовки і закінчуючи наданням виробу товарного вигляду;

- у визначенні критеріїв оцінки якості звичайних (натуральних: курячих, гусячих, страусиних і т.ін.) і сувенірних писанок.

Отже, з метою поліпшення методики вивчення писанкарства на уроках образотворчого мистецтва в ЗОШ, на наш погляд, необхідно зробити наступне:

- художньо-декоративний розпис писанок доцільно вводити з перших років навчання; варто розкривати сутність народного мистецтва писанки, його здатність пробуджувати потяг до краси, до минулого нашого народу;
- посилити теоретичну і практичну підготовку вчителів в галузі мініатюрного розпису, їх педагогічної майстерності, бо від цього значною мірою залежить успішний розвиток у дітей художніх задатків і здібностей у писанкарстві;
- створити добре проілюстрований методичний посібник для учнів і з методичними рекомендаціями для вчителя; доцільним був би добре ілюстрований альбом, де були б зібрані репродукції писанок видатних майстрів з усього світу і різних епох;
- поширити практику організації гуртків з поглибленим вивченням писанкарства;
- створювати на базі педагогічних ВНЗ науково-дослідницькі групи з метою фундаментального вивчення писанкарства на території краю;
- у шкільних кабінетах народознавства відводити спеціальне місце для постійного експонування писанок;
- регулярно відвідувати з учнями музеї, картинні галереї, художні виставки і салони.

Джерельні приписи

1. Антонович Є.А. та ін. Образотворче мистецтво. – К.: Освіта, 1998. – 130 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. – Т.1. – К.: Оберіг, 1991. – 449 с.
3. Гура Л.П. та ін. Прикрась свій дім. – К.: Техніка, 1990. – 303 с.
4. Трач С.К., Мельник В.М. Образотворче мистецтво: Альбом - посібник. – Тернопіль: Богдан, 2000. – 64 с.
5. Тименко В. Методика викладання художньої праці: Посібник для вчителів. – К.: Спалах, 2000. – 63 с.

КОЛЬОРИ НАЦІОНАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

За останні роки існування СРСР усе частіше і частіше велись розмови на найвищому рівні про естетичне виховання підростаючого покоління. Приймались навіть спеціальні загальносоюзні так звані „комплексні програми” на п’ять і більше років. Широкомасштабні політичні кампанії обумовлювали не менш бурхливу і брехливу пропаганду засобами масової інформації, які кричали на весь світ про нібито „нечувані досягнення” в

галузі художньої освіти та „небувалий розквіт багатонаціональної культури”.

На жаль, усе це виявилось лише безпринципною маніпуляцією нашої свідомості, бо ж саме в той час, як ніколи раніше, цілеспрямовано і жорстоко знищувались споконвічні національні традиції, рідна мова, культура. Парадоксально, але факт, що чим більше ми говорили про необхідність гармонійного розвитку і всебічного виховання людини, тим усе гірше і гірше працювали саме в цьому напрямку. Більше того, від бездумного нехтування всього суто народного і національного ми згодом прийшли до прямого його ігнорування і навіть знищення. Так, зрікшись самобутніх джерел народної творчості, поступово цураючись українських свят, обрядів, пісень, ми нарешті зрозуміли, що давно уже перейшли межу національного виродження і самознищення.

Десять у п'ятдесяті роки радянської пори наші хлопці й дівчата стали соромитись вишитої національної одежі. Тоді ж перестали співати гуртом чудових українських народних пісень. На початку шістдесятих років разом з образами зникли з стін наших домівок відомі усьому світові українські вишиті рушники. Саме тоді стало модним розмовляти нерідною мовою. Ще б пак, уміння спілкуватися російською було ознакою „високої культури” не тільки нашого брата-українця.

Так непомітно відпадала необхідність у вишитих національних костюмах і рушниках, українських народних пісень і навіть мові. На жаль, українськими національними костюмами та рушниками можна сьогодні полюбуватися лише в експозиціях музеїв, а справжню українську пісню та слово можна почути хіба що з уст учителів та акторів. Адже українські вечорниці, весілля, пісні, щедрівки, колядки тощо поступово почали втрачати свій органічний зв'язок з життям, дедалі більше перетворюючись у звичайні концертні програми і номери художньої самодіяльності.

Із закриттям і руйнуванням храмів не стало не тільки красивих релігійних служб і обрядів, церковного монументального і станкового живопису, але й оригінального мініатюрного розпису – писанкарства, яке було одним з найдоступніших видів творчої діяльності, у якому розкривалися й удосконалювалися художні здібності людини, закладені в ній самою природою.

Не завжди ми пам'ятали й дотримувалася дороговказу нашого першого вождя В.Ульянова, згідно з яким зі старої спадщини необхідно було брати все краще з того, що виробило людство (існують незаперечні факти, що це мудре правило найпершим проігнорував його ініціатор).

То невже нас так нічого і не навчила історія? Хіба вже стерлися з нашої пам'яті ті величезні помилки, яких припускалися деякі впливові „керманічі” та „революціонери від культури”, коли в перші революційні роки хотіли викинути на смітник історії навіть твори Т.Г.Шевченка, не

кажучи вже про численні втрати матеріальної духовної культури, спричинені упродовж десятків років їхніми розпорядженнями, інструкціями та рішеннями? Чи може національна символіка у суті своїй мати антинародні, людиноненависницькі ідеї та дії? Напевне, ні!

Українське синьо-жовте колірне сполучення – одне з найдавніших серед сучасних національних прапорів. Українська державна символіка відображає традиційну українську національну символіку, що формувалася протягом тисячоліть і належить до найбагатших та найзмістовніших символічних систем людства¹. Як доводить Валерій Ілля, „жовтий – це колір Вогню, блакитний – Води, – двох головних складників світобудови і самого життя. Дві інші – повітря і земля – є проміжними” [1].

Висновок К.Широцького такий: „Для нашої залитої світлом країни жовтий і синій кольори є і були найбільш підхожі. Се чудесно зрозумів наш простий народ, вимальовуючи свої хати спереду в синє, а з-затилля в жовте (всюди на правобережній Україні); а також і старий архітектор Растреллі, що змальовував в синє з жовтим або в синє, біле й золоте свої палати (в Батурині, Києві). Сі кольори давала народові любов до природи, яку він бачив саме у жовтій і лазуровій окрасці, позолотистий степ, синє небо, синє море й ріки з жовтими очеретами і рудими скелями, сині гори.

...Тарас Шевченко показує, що традиційне уживання нашими людьми синього з жовтим було при ньому ще дуже живе: Шевченко одягає в сі кольори своїх героїв і навіть свою наречену” [2, с.4-5].

Далі думку К.Широцького розвиває С.Томашівський: „...синьо-жовтий. Чому? Бо він із естетичного боку гарний (може найкрасний з усіх знаних комбінацій) і, що найважливіше, не може спричинити ніяких непорозумінь, бо не має він ані ніякого загальноприйнятого символічного значення, ані жодний із сусідських нам народів не уживав його як свого національного, хіба краї і народи подальші від українців” [3, с.1-2].

Піднімаючи кольори прапорів, вороги національного поступу намагаються водночас якомога більше принизити справжні національні барви. Так, деякі імперські журналісти і сьогодні зневажливо називають українських патріотів жовто-блакитними, не відаючи, що тим самим уподібнюються ординцям, які свого часу ввели до обігу термін „хохул” (російський варіант – „хохол”) котрий монгольською мовою означає ніщо інше, як блакитно (хох) – жовтий (ул, улу) [4, с.45]. До речі, „не варто тепер жаяхатися самого слова „бандера”, бо воно не містить у собі анічого страшного чи лайливого. Це слово з латини через давню італійську мову перейшло до морської термінології й згодом навечно прижилося у мові та історії поляків, інших слов’янських народів у значенні державного (морського) прапора [5].

¹ Вважають, що навіть традиційне ім’я київських князів – Володимир може бути прочитане як синьо-жовтий.

„Здавалось би, яка різниця – жовто-блакитний чи червоно-блакитний?” – ставить питання Олексій Братко-Кутинський і сам же на нього відповідає: „Однак різниця величезна, оскільки внутрішній зміст національної барви тісно пов’язаний з національною психологією” [6, с.44]. „Чому міліцейський капітан, – риторично запитує В.Столецький, – на пероні залізничного двірця у Києві, заховавшись за газетний кіоск від недоброчинного ока товаришів по службі, несміливо помахував рукою вслід львівському потягу, замаєному синьо-жовтими прапорами? По мужньому обличчю капітана котилися сльози. Потайки час від часу змахував їх рукавом кітеля...” [7, с.148].

„Як відомо, – стверджує О.Братко-Кутинський, – кожен з нас має біополе, яке в певних умовах можна бачити довкола нашого тіла у вигляді різнобарвного світіння – аури. В барвах аури відбивається стан нашої психіки – байдужість мигтить сірим, гнів спалахує червоно-чорним, інтелект світиться жовто-золотистим, духовність – голубим... Усе це здавна знали (і бачили) маги, рахмани і гностики усіх релігій, а сьогодні бачать екстрасенси і знає кожен, хто читає наукові й науково-популярні журнали, де часто вміщуються аурограми, кольорові фото аури тощо. Отже, блакитно-жовта барва аури – це барва інтелектуально і духовно розвиненої людини. Наші предки, для яких вона була природною, побачили в ній національний символ” [6, с.52-53].

Надзвичайно цікаві й важливі думки відносно національної символіки, її виникнення, розвитку та відродження висловлює Сергій Леп’явко. Наприклад, в одній із своїх публікацій він пише, що „українська геральдика, зокрема козацька, була витвором народу в повному й прямому розумінні слова. У цьому – унікальність української символіки і ця унікальність не може надто радувати через політичні причини, які її породили, однак це достеменний факт, і саме тому становить особливий інтерес. Уподобання замовників – козаків, сотенної і полкової старшини, помножені на майстерність художників і вишивальниць, творили оригінальні сюжети і колірні сполучення. Тож українську геральдику слід вважати окремою формою української народної творчості. У козацьких прапорах політичне та ідеологічне смислове навантаження від їхньої строкатості анітрохи не хибує. Адже хай би якого кольору вони були і хоч би що на них було зображено, усе одно це – результат власного творення, власного волевиявлення, а значить символ власної влади, території, суспільного устрою, по-справжньому національною можна вважати тільки символіку, створену самим народом, а не накинута йому із-зовні. Кожен народ, консолідуючись, обирає певні, тільки йому властиві символи. За основу їм править генетична самобутність культури народу. Інакше бути не може ще й через те, що основна функція символу, атрибуту – це відрізнити одне явище від іншого, а не отожднювати їх” [8, с.50].

Оцінюючи глибинну суть символіки, згаданий вище автор акцентує нашу увагу на тому, що найголовнішим у символіці є ідея: „Якщо ця ідея національна, ідея свободи народу, то й символіка національна. Отож, можливі три критерії для визначення „національності” символіки. Перший – витворення її в надрах народу без поділу його на класи, регіони, – віровизнання тощо. Другий – самотність, оригінальність спірних сполучень і графіки символіки, що відрізняють один народ від іншого. Третій – наявність у ній національної ідеї. Використаймо ці історичні постулати для аналізу наявних в Україні прапорів. Червоний радянський прапор прийшов до нас із-за кордону, про що знає кожен піонер. Цей символ пронизаний ідеєю безнаціональності, тотального космополітизму, вираженого у девізі „Пролетарі всіх країн, єднайтеся!” За таким смисловим завантаженням він не може репрезентувати ніяку націю. Це ж саме стосується і червоно-синього гібриду, яким намагалися сполучити несполучене. Він, як і інші прапори-близнята радянських республік, несе сталінську ідею знищення націй, а не їх розвитку” [8, с.50].

Єдиним надійним засобом захисту національних інтересів є створення національної держави. Природно, що в разі поневолення нації насамперед ліквідуються традиційні національні символи, а замість них нашвидкуруч фабрикується і нав’язується нації інша, імперська символіка. У тих представників поневоленої нації, які піддаються імперській пропаганді, відразу обривається зв’язок з національною культурною традицією, а завершується все це втратою мови і повною денационалізацією.

Історія національно-визвольних рухів свідчить, що в моменти їхнього піднесення суспільна увага зосереджується на проблемі джерел, історії та семантики національної символіки. Це цілком природно, бо національні символи – не випадкові значки і барви. Вони постають унаслідок історичного та культурного розвитку народу і тісно пов’язані з його духовністю, з його прагненнями до єднання, готовністю до здійснення своїх національних завдань та забезпечення національних інтересів.

На жаль, у цей надзвичайно складний історичний час відродження України і становлення її істинних символів знаходяться такі керівники, які недооцінюють ролі національних символів у формуванні духовної культури народу, а інколи сприяють таким діям, які можуть призвести до певної дискредитації наших національних святих і навіть держави, яку ми лише починаємо розбудовувати.

Щоб не бути голослівними, наведемо кілька фактів з життя нашого міста. У День Перемоги – 9 травня 1994 року – рівняни зібралися на майдані Меморіалу Слави (вул.Дубенська), щоб вшанувати пам’ять полеглих і живих героїв. Після мітингу і покладання квітів на могили жителі міста, затамувавши подих, спостерігали за ритуалом проходження

воїнів рівненського гарнізону перед пам'ятником. Усе було ніби так, як треба: і воєнна виправка воїнів, і ретельно відпрасована на них форма, і майже ідеальна синхронність кроків, і майстерно виконаний оркестром марш. Неприємне враження залишилося лише від якості національних символів, які несли воїни гарнізону. Прапори були маленькі, м'яті і, як кажуть, далеко не першої свіжості. До болю в серці стало гірко і соромно за нашу армію і державу. Тим більш, що поруч на багатьох громадських будинках міста і навіть гуртожитках майоріли новесенькі прапори, милуючи око своїми яскравими блакитно-жовтими барвами.

У липні 1993 року освітяни Рівненщини зустрічали на своїх теренах міністра освіти України пана Петра Таланчука. На цю зустріч були запрошені керівники обласного і районних відділів освіти, директори шкіл та профтехучилищ, ректори рівненських ВНЗ та посадові особи обласної держадміністрації, міської управи. Освітяни і просвітяни заповнили просторий зал палацу дітей та молоді. Сцена була святково прикрашена квітами, але над головою шановної президії бовваніла порожня рама з пучком квітів в одному куті. Не було жодного українського символу: тризуба, прапора чи навіть рушника.

Здивування у присутніх викликав виступ представника Президента Романа Висилишина, який заявив, що зустріч з міністром освіти є робочою і державні символи тут ні до чого. Порожня ж рама, мовляв, символізує вікно в Європу.

Міністру була надіслана записка, як він оцінює таке безнаціональне оформлення сцени і що символізує порожня рама. Пан міністр відповів, що кожна держава повинна шанувати свої символи, і навів приклад, як натхненно виконують гімн громадяни США. Стосовно оформлення сцени він розгублено знизав плечима і сказав, що на першому місці у виховному процесі слід поставити виховання національної свідомості й національної гідності, а тому плекати повагу до символів держави – наш святий обов'язок.

Отже, як допоміжна історична дисципліна, прапорознавство, або вексилологія, у Радянському Союзі фактично не розвивалася. Річ у тім, що ідеологам сталінізму й неосталінізму абсолютно не вигідно було доходити до суті історичної символіки того чи іншого народу, бо це завжди ототожнювалося з націоналізмом. Після сталінського погрому, як і після батіївського, всяка навчальна діяльність на Україні завмерла, цілі покоління виховувались у ворожому ставленні до символіки дідів, прадідів і пращурів, до святинь свого народу. Однак, як і після татаро-монгольської навали, процес духовного відродження нації починається з відродження національної і державної символіки.

Розглядаючи синьо-жовтий прапор, бачимо, що саме він має всі ознаки українського національного символу. Він зародився у надрах

українського народу, без будь-яких сторонніх впливів; лише цей прапор відрізняє наш народ від інших народів світу, може правити за атрибут його самобутності. І нарешті, останнє: саме під жовто-блакитними кольорами остаточно визріла ідея незалежності українського народу, під ними народ зробив спробу здійснити її. На сьогоднішній день відокремити ідею свободи України від блакитно-жовтого прапора вже неможливо. І на це мусить зважати кожен, хто має себе за серйозного політика.

Джерельні приписи

1. Ілля В. Кольори української долі // Літературна Україна. – 1990. – №51.
2. Широцький К. Український національний колір // Неділя. – 1911. – №33.
3. Томашівський С. Ще в справі українського національного кольору // Неділя. – 1911. – №34.
4. Версія М.Роговича // Пам'ятки України. – 1989. – №3.
5. Василевський П. Під якими прапорами сміялися „Запорожці” Іллі Рєпіна? // Літературна Україна. – 1990. – №3.
6. Братко-Кутинський О. Нашадки святої трійці. – К.: Білий птах, 1992.
7. Столецький В. Про польові квіти й національну символіку // Дзвін. – 1990. – №1.
8. Леп'явко С. Прапори з 1655 року // Пам'ятки України. – 1991. – №3.

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ, РОЗВИТКУ ТА ВІДРОДЖЕННЯ КОЛЬОРІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ СИМВОЛІКИ

Донедавна використання жовто-блакитного прапора, тризуба, гімну „Ще не вмерла Україна” вважалося крамолою і каралось радянським репресивним апаратом. Нас довго переконували в тому, що український народ ніколи не мав державності, а значить, і своєї державної символіки. Очевидно, настав час, щоб народ України дізнався про історію виникнення, розвитку та використання національної символіки, якою б солодкою чи гіркою вона не була. На наш погляд, слід дати повну, історично об'єктивну й науково вірогідну інформацію про історичну українську символіку, що творилася упродовж багатьох століть. Це допоможе певною мірою зняти напруження і насторогу, яка ще існує між окремими групами населення.

Історія національного прапора сягає у часи язичництва. На території України прапори надзвичайно поширюються із прийняттям християнства.

На зміну язичницьким символам – дереву життя, фантастичним тваринам і птахам – приходять нові зображення Христа-Спасителя, Георгія Побідоносця, Миколи Чудотворця та інші. Їх нашивають золотими та срібними нитками на полотнищі князівських знамен. Зазначимо, що колірна гама знамен була надзвичайно багата, а поєднання кольорів – різноманітне і гармонійне.

І все ж неодмінно виникає запитання: які ж кольори найчастіше трапляються на княжих прапорах? На нього відповідь дає «Особое совещание, высочайше утвержденное при Министерстве юстиции, для выяснения вопроса о русских государственных национальных цветах», що відбулося 1910 року в Петербурзі. У підсумковому документі цієї наради визнавалося, що в «числе древних русских государственных цветов синий, голубой, лазоревый, оранжевый, желтый» [1].

До цього слід додати, що домінування жовтого та блакитного кольорів (з різними тіншовими гамами) на прапорах Київської Русі простежується з періоду прийняття християнства. „Після батиївського погрому на Київських землях завмерла усяка національна і державна діяльність. Коли ж нація почала оживати – відродилась і символіка. Національна барва з'являється по всій Україні і насамперед у розписах церков та у церковних речах – ризах, фарбованій різьбі іконостасів, у мальованих ставниках. Ця барва оживає також у творах мистецтва – мініатюрах і прикрасах, у масовому виготовленні жовто-блакитних тканин, у гербах українських земель, міст і старшинських родів. За нашими підрахунками (за даними В.Лукомського і В.Модзольського), понад сто дворянських українських родів мали жовто-блакитні герби і понад п'ятдесят комбіновані – релігійне злато-блакитне в поєднанні з соціальним (варновим) набором – червоне, чорне, срібне, біле” [2, с.46].

Розвиток козаччини мав значний вплив на українське прапорництво. Поєднання блакитного і жовтого кольорів на корогвах та прапорах було в більшості козацьких полків України: у Київському, Лубенському, Полтавському, Миргородському, Ізюмському, Чернігівському, Прилуцькому та ін. З 14 прапорів Київського полку в період визвольної війни (1640-1654 років) червоний колір трапляється у 8 випадках, білий – у 7, блакитний – у 6, чорний – у 4 і лише раз – зелений. Жовтий переважав у 5 випадках [3, с.31-85].

Жовто-блакитні козацькі прапори намальовані І.Ю.Рєпіним у знаменитій картині „Запорожці пишуть листа турецькому султанові”: „На жаль, мало хто приглядається аж до сімох штук чи то списів, чи то якихось палиць абощо, які видніються не дуже виразно позаду козацького товариства. Якщо ж придивитися пильно, то можна побачити, що то не списи, а згорнуті прапори, і всі двокольорові: одна смужка блакитна (синя), а друга жовта...” [4].

І.Ю.Репін писав свою картину десять років (1880-1891 рр.). Первісний варіант „Запорожців” виставлявся в найкращих художніх салонах і галереях європейських столиць, а також у США. Картина дуже припала до вподоби російському імператорові Олександрові III (батькові Миколи II). Згодом цар купив „Запорожців” для власного музею-палацу, заплативши за неї художникові „умопомрачительне деньги” (вислів самого Репіна) – 35 000 карбованців сріблом.

„Картину І.Репіна, – за констатацією О.Братка-Кутинського, – можна вважати історичним документом у силу багатьох причин, з яких наведемо три. Перша полягає в тому, що І.Репін ставився до своїх картин на історичні теми як до свідоктв, що мали документально точно відтворювати тогочасну історичну ситуацію. Перед їх написанням він довго і ретельно досліджував усе – від дрібних деталей одягу до типажу зображуваних осіб. Друга полягає в тому, що картина створювалась під безпосереднім науковим керівництвом найбільшого знавця Запорізького козацтва, академіка Д.Яворницького. Третя причина – спеціальне дослідження правомірності жовто-блакитних прапорів, у запорожців, виконане петербурзькими вченими за завданням російського імператора, який вирішив придбати картину” [2, с.47-48].

Крім відомих істориків та мистецтвознавців, картину піддав ретельній експертизі видатний російський філолог – знавець давніх пам’яток культури України Федір Євгенович Корш (1843-1915 рр.). Так от, Корш – нащадок старого козацького роду Коржів – подав на ім’я царя своє «всеподанейшее заключение» щодо змісту картини, де, крім іншого, писав: «Ваше Величество... ..знамена козацкие, изображенные художником Репиным на его картине, не содержат по своему цветовому набору никаких иностранных веяний, а отражают в себе извечную преемственность цветов золотых и небесных, постоянно присущих для всех знаков отличий в Южной Руси (Малороссии) еще со времен Великих князей Киевских, вплоть до роспуска запорожской вольницы, согласно повелению Императрицы Екатерины Великой» [4].

Незважаючи на те, що, починаючи з часів Козаччини, жовто-блакитне поєднання кольорів поступово починає домінувати на українських корогвах, прапорах та клейнодах, тоді же не вдалося виготовити прапора єдиного типу. Першу спробу створити жовто-блакитний прапор з двох горизонтальних смуг приблизно такої форми, як це ми бачимо тепер, здійснила Головна Руська Рада, яка почала боротьбу за відродження української нації ще навесні 1848 року. У червні того ж року на міській ратуші Львова уперше з’являється такий прапор. Започатковану Радою ідею підхопили різні спортивно-просвітянські організації, котрі почали діяти в Галичині вже наприкінці XIX століття, у тому числі й так звані „Соколи”, які об’єднували у своїх лавах переважно міську інтелігенцію. Згодом, на

рубежі XIX-XX ст. (1900 р.), виникає перша сільська організація „Січ”, створена спочатку в селах Коломийського, Снятинського та Косівського повітів, а потім і інших повітах усїєї Галичини. У процесі підготовки до першого крайового зльоту (початок 1911 року) „Соколів” та „Січей” у Львові після тривалих дискусій та пошуків було виготовлено жовто-блакитний прапор. Саме звідси й починається широке використання цього прапора трудящими спершу західноукраїнських земель, а згодом і земель лівобережної України.

Особливої популярності жовто-блакитні символи набувають під час 60-х роковин від дня смерті Т.Г.Шевченка. Святкування ж 100-літнього ювілею від дня народження Великого Кобзаря ознаменувалося ще більшим використанням жовто-блакитного прапора. Його кольори супроводжували ці урочистості не лише в Україні, а й у Москві, Петербурзі, Оренбурзі, далекому Омську, у Відні, Празі, Варшаві, Кракові та інших містах.

У березні 1914 року київське студентство та робітники ряду підприємств міста вперше виходять на заборонену царським указом маніфестацію під жовто-блакитними прапорами. Того ж року Січові стрільці під такими ж стягами і також уперше відправилися на російсько-німецький фронт. А навесні 1917 року під жовто-блакитними знаменами сформовані полки українських солдатів ішли на fronti Першої Світової війни, жовто-блакитні знамена поряд з прапорами інших кольорів (зокрема малиновими) масово з’явилися на маніфестаціях українців після перемоги Лютневої революції 1917 року в Петрограді.

18 травня в Києві відкрився Український військовий з’їзд, на який петроградська делегація прислала синьо-жовтий прапор з написом: „Хай живе національно-територіальна автономія” [5, с.2]. Улітку 1917 року частина кораблів Чорноморського флоту підняла українські прапори. Під національними та червоними прапорами 22 листопада в Києві святкували проголошення Української Народної Республіки.

22 березня 1918 року Центральна Рада в Києві ухвалила закон про державний прапор Української Народної Республіки, який був жовто-блакитним. У 1918 році, після державного перевороту, вчиненого багатими землевласниками на чолі з гетьманом П.Скоропадським, порядок кольорів було змінено на синьо-жовтий. Таким він залишився й після повалення гетьманату наприкінці 1918 року і встановлення влади Директорії.

Як державний герб УНР, тризуб на синьому тлі був схвалений 12 лютого 1918 року Малою радою в Коростені, зображення опубліковано 1 березня 1918 року в Києві та затверджено Центральною Радою 22 березня 1918 року у формі великого й малого герба з відповідним орнаментальним облямуванням. Автором проєктів був художник В.Кричевський.

18 січня 1918 року міністр морських справ Української Радянської Республіки Дмитро Антонович запропонував Малій раді затвердити

український морський прапор, проект якого було підготовлено Українською Морською радою. Він мав такий вигляд: дві смуги – вгорі жовта, внизу синя з золотим тризубом і хрестом¹. Комісія Малої ради не підтримала пропонованого проекту, не погоджуючись із зображенням хреста. У відповідь на це Морська рада висунула ультиматум: без хреста на прапорі український флот не вийде в море. Комісія змушена була поступитися, і Д.Антоновичу вдалося на засіданні Малої ради затвердити проект українського морського прапора.

Уперше він був піднятий, замість червоно-чорного царського, 29 квітня 1918 року на лінійному кораблі командуючого Чорноморським флотом „Георгій Побідоносець” у Севастополі. Указом гетьмана Павла Скоропадського від 18 липня 1918 року було затверджено закон про український державний військовий прапор, який мали піднімати на всіх кораблях у портах України.

У проекті Конституції УНР 1920 року записано: „Артикул 10. Державними барвами Української Держави є барви синя і жовта. Артикул 11. Прапор військової фльоти є синій-жовтий з державним гербом золотої барви в лівому розі синьої частини прапора. Прапор торговельної фльоти є синій-жовтий” [6, с.9].

„Вибір кольорів, – на думку Б.Якимовича, – був умотивований такими міркуваннями: символами України є чисте небо – символ миру (синій колір) та пшеничне поле – символ достатку (жовтий колір). Як сказав поет: Наш стяг – пшениця у степах під голубим склепінням неба” [6, с.9].

Перший прапор Української РСР був встановлений у березні 1919 року. Це було червоне полотнище із золотими ініціалами УСРР у верхньому куті з золотим облямуванням. Після того, як республіка ввійшла до складу СРСР, створений новий прапор: червоний із золотими схрещеними молотом і серпом, червоною п’ятикутною зіркою, облямованою золотом і знизу ініціалами УРСР.

Звичайно, на Радянській Україні за тих часів не могло бути й мови про поширення жовто-блакитних кольорів². Як заявив у 30-ті роки радянський державний та політичний діяч, член ЦК КП(б)У Павло Постишев, «ми навсегда похоронили главную украинизацию и теперь будем всяко внедрять на Украине червонизацию» [3, с.84].

Тоді ж у нашій республіці червоний колір, як і в прапорах, запанував скрізь і у всьому – плакатах, афішах, вивісках, шароварах, скатерках тощо. У той же час „найсуворіше заборонили вживати прикметник та іменник

¹ За правилами вексилології (прапорознавства), порядок кольорів у багатоколірних прапорах веде́ться зверху вниз – першим називають той колір, котрий є верхнім.

² Прапором ОУН було блакитне полотнище з особливою відміною тризуба (мечем замість середнього зуба). Після розколу в цій організації на початку 1940 року цей прапор залишився за ОУН-мельниківцями. Прапор ОУН-бандерівців і УПА був червоно-чорний.

„блакитний”, „блакить”, а замість того запровадили російські „голубий”, „лазуровий”, хоч історично їх значення не властиві українській мові. З давніх-давен слово „голубий” означав темно-сірий колір, що походив від кольору голубів. Аби впевнитися, досить заглянути до знаменитого „Словаря української мови” Бориса Грінченка [7]. Або згадати давню кубанську козацьку пісню, що починалася так: „Сідлай, милий козаченьку, коня голубого...” Або ж іще до війни на Кубані старі козаки казали: „Запрягай, сину, волів отих – голубих”, тобто темно-сірих, як голуби” [4].

Останній раз зміни в державному гербі та прапорі УРСР відбулися в 1949-1950 роках. Пов’язані вони, головним чином, з прийняттям УРСР поряд з СРСР та Білорусією у члени ООН.

Ось як про це згадував тодішній Голова Президії Верховної Ради УРСР М.С.Гречуха: „Дзвонять мені в середині листопада 1949 року з ЦК КПУ і кажуть, що не пізніше 22 числа, тобто рівно за місяць до 70-ліття Сталіна, треба видати указ про зміну прапора УРСР з чисто червоного на червоно-лазуровий. Я запитую: „А чия це вказівка?” Є така вказівка від Лазаря Мойсейовича Кагановича і Микити Сергійовича Хрущова. А я перепитую: „А навіщо третина того лазурового і чому не називати синім чи блакитним?” А мені говорять, що так треба – „заткнуть рот заокеанським дядям”, мовляв, цим підвищити авторитет УРСР в ООН, а лазуровий, то це ніби поступка – шматок від національного прапора, називати блакитним чи синім не можна... Ну, я, звичайно, видав і підписав усе, що мені сказали” [3, с.4-5].

21 листопада 1949 року Президія Верховної Ради УРСР схвалила новий прапор: горизонтальна смуга (на дві третини висоти прапора) червона, а нижня (на одну третину) – блакитна. На верхній смузі – золоті схрещені серп і молот, над ними п’ятикутна червона зірка, облямована золотом.

Не треба думати, що за комуністичного режиму національні прапори підносилися вгору лише з початком так званої „перестройки”. Про трагедію рідних Лесі Українки, їхнє життя за часів радянської влади на Україні відомо вкрай мало. Лише в останні роки ця тема частково вийшла із небуття і заборони: сам час вимагає сказати нарешті правду про долю роду Драгоманових-Косачів після 1917 року.

Отож перший удар нової влади впав на родину 1920 року, коли у Гадячі заарештували Олену Пчілку (Ольгу Петрівну Драгоманову-Косач), матір поетеси. Причини арешту досі нам були майже не відомі. Лише тепер, коли зник умовний кордон між діаспорою і материковою Україною, ми довідуємося від очевидців подій, що увечері того ж самого дня (11 березня 1920 року) у гімназії відбувалося урочисте шевченківське свято. Після „Заповіту” струнний оркестр виконав національний гімн „Ще не вмерла Україна”. Усі встали і стоячи прослухали гімн. На сцені був великий бюст Т.Г.Шевченка, огорнутий жовто-блакитним прапором. Доповідач почав

промову. І в цей час у зал увійшли представники влади. Розпорядник вечора непомітно розгорнув одну сторону прапора, щоб видно було тільки один колір. Але, побачивши це, до сцени підійшла Олена Пчілка і розгорнула прапор так, щоб було видно обидва кольори – блакитний і жовтий. Більшовицький комісар Крамаренко, побачивши розгорнутий прапор, вибіг на сцену, зірвав прапор, став його шматувати й несамовито кричати: „Петлюровщина! Контрреволюція!” У відповідь зал загримів: „Ганьба Крамаренкові!” [8].

Наведемо інші факти. 25 квітня 1935 року „за підрівну роботу” заарештували письменника Свашенка Петра Андрійовича (літ. псевдонім – Петро Лісовий). Матеріалів, які б засвідчували про подальшу долю П.Лісового, розшукати не вдалося. У 1937 році посадили, давши по десять років таборів, двох його двоюрідних сестер, малописьменних колгоспниць. А трапилось ось що. Перед Великоднем вони, за давнім звичаєм, без „задніх думок” пофарбували крашанки в жовтий і блакитний кольори та й пішли святити до церкви. Коли ж поверталися, то по дорозі їх перестріли двоє „з органів” і під загрозою наганів завели „куда следует”. Невдовзі їх судила двійка чи трійка з таким вироком „за изготовление и распространение цветов националистической символики”. І загинули дві матері малолітніх п’яťох дітей. Тож не дивно, чому на Україні люди десятиліттями уникали вживати чи сполучувати цих два „заклятих кольори” [4].

Було багато випадків, коли з хлібом-сіллю і синьо-жовтим прапором цілими селами у вересні 1939 року трудящі Західної України зустрічали радянські війська, що, однак, скінчилося трагічно для багатьох організаторів цих зустрічей – невдовзі багато хто з них був репресований і знищений.

Синьо-жовті прапори ми несемо сьогодні не озираючись. А от у 50-х роках із Львівщини потрапляє в концтабір Колопач Роман тільки за те, що прикріпив над клубом синьо-жовтий прапор. Ткач Степан з Івано-Франківщини дістав чотири роки за те, що повісив прапор на дереві за селом. У 1968 році він помер у таборах.

Усі ці люди заплатили своїм життям і своєю свободою, щоб навесні 1939 року на вулицях міст України з’явилися синьо-жовті прапори. У Львові 1 травня в колоні демонстрантів, попри опір міліції, пройшла група людей з національними прапорами. У Києві синьо-жовті прапори замайоріли 22 травня. Тривав заключний захід шевченківських свят. На Софійському майдані на помості стояли письменники, гості з інших республік та з-за кордону. Виступав гість з Болгарії. Остання його фраза була приблизно така: „Хай завжди колоситься в Україні жовта нива і буде над нею блакитне небо”. Це послужило своєрідним сигналом: над натовпом зметнулися синьо-жовті прапори. Пізніше хлопців, які піднесли прапори, схопили і потягли до автобуса, що стояв на вулиці І.Рєпіна. Люди побачили це і заблокували автобус, почали вимагати звільнити хлопців. Тоді ж

уперше в столиці було застосовано ОМОН, але люди не розбіглися. Згодом арештованих було звільнено.

Як бачимо, влада вельми негативно поставилася до синьо-жовтих кольорів. Прапорonoсців штрафували, ув'язнювали на п'ятнадцять днів, а в газетах друкували матеріали, у яких розповідалося, що цю символіку використовувала „контрреволюційна Центральна Рада і вбивці під проводом С.Бандери”.

Верховна Рада УРСР створила спеціальну комісію з питань символіки. Вона дійшла висновку, що синьо-жовті кольори націоналістичні й не рекомендувала їх використовувати. Водночас у численній самовидавській літературі з'явилися публікації, які доводили, що синьо-жовті кольори мають давнє історичне походження, що українці всього світу, за винятком УРСР, офіційно визнають ці кольори своїми національними.

На останній сесії Верховної Ради УРСР колишній секретар Одеського обкому компартії України підійшов до запрошеного на сесію народного депутата СРСР Куценка і зірвав у нього жовто-синій значок. Сесія проголосувала за те, щоб вилучити Куценка із зали. Цей конфлікт мав продовження на з'їзді народних депутатів СРСР. Крючкова запропонували на голову мандатної комісії. Куценко, розповівши про випадок на сесії Верховної Ради УРСР, виступив проти його обрання. Тодішня голова Президії Верховної Ради УРСР Шевченко пояснила, що Куценко прийшов на українську сесію з націоналістичною символікою. Це пояснення було прийняте, а Крючков обраний головою мандатної комісії з'їзду.

1 травня 1990 року депутат Київської міськради Олександр Загребельний спробував піднести синьо-жовтий прапор під час демонстрації. До нього тут же підійшло кілька чоловіків у однакових костюмах і відібрали стяг. При цьому депутатові зламали руку. Було порушено кримінальну справу, але злочинців так і „не знайшли”.

У квітні 1990 року біля Спасо-Воскресенського собору (м.Рівне) можна було побачити великий плакат із таким текстом: „Люди! Наш прапор вночі зірвали ті, хто є ворогами українського народу. Такі, як вони, нищили наші церкви, морили нас голодом, висилали на смерть до Сибіру, вбивали в катівнях і концтаборах. Такі, як вони, будують атомні енергоблоки, щоб знищити наш народ. Цей акт вандалізму показує їхнє звірине сталінсько-фашистське нутро, антинародну та антиукраїнську сутність, підлість, мерзенність та злочинність! Прокляття народне впаде на їхні голови!” Згодом з'явилася ще й мідна табличка, на якій було вигравіровано: „Секурітате! Хребта собі ламайте!”

Та незабаром навіть прокомуністичні організації висловилися на підтримку національної символіки. Бюро Київського міськкому комсомолу, а потім і ЦК комсомолу звернулися до органів влади з проханням

вирішувати питання про національну символіку лише на основі історичних документів і з урахуванням широкої громадської думки.

Улітку 1990 року національні прапори було вперше офіційно піднесено над будинками Рад у Львові, Івано-Франківську, Тернополі, де на виборах перемогу завоювали представники демократичних сил.

Після цього хвиля прокотилася по всій Україні. 24 липня 1990 року, без перебільшення, увійде в історію столиці України. Саме цього дня відбулася значна подія – увечері біля будинку міської Ради народних депутатів поряд з Державним прапором УРСР замайорів синьо-жовтий стяг. Проходило це за вельми драматичних обставин. Мала відбутися Президія міськради і розглянути питання символіки. Але представники комуністів на з'явилися на засідання, таким чином, не зібрався кворум. Тоді заступник Голови міськради Олександр Мосіюк (голова був хворий) одноосібно вирішив піднімати прапор.

Незабаром деякі місцеві Ради ухвалили познімати синьо-жовті прапори, компартійна преса писала, що такі рішення були схвально зустрінуті трудящими. Державні засоби масової інформації час од часу надто „об'єктивно” розтлумачували народові республіки „націоналістичний”, „бандерівсько-петлюровський”, „антинародний” характер стягів. Але всі зрозуміли, що це не надовго, бо ж навіть зрусифіковані донецькі шахтарі страйкували під синьо-жовтими прапорами.

І ось після закінчення московського путчу нарешті сталася подія, якої уже давно чекали, яка увійде в Історію України. І через деякий час школярі на екзаменах з історії говоритимуть, що синьо-жовтий прапор став державним прапором України 28 січня 1992 року після того, як Верховна Рада ухвалила відповідну постанову. Для майбутніх поколінь ця подія буде просто штрихом у минулому, а для тих, хто живе сьогодні, за неї відбувалася величезна й запекла боротьба.

Джерельні приписи

1. Літературна Україна. – 1990. – №3.
2. Братко-Кутинський О. Нашадки святої трійці. – К.: Білий птах, 1992.
3. Сергійчик В.І. Національна символіка України. – К.: Веселка, 1992.
4. Василевський П. Під якими прапорами сміялися „Запорожці” Іллі Репіна? // Літературна Україна. – 1990. – №3.
5. Народна Воля. – К., 1917. – Ч.3
6. Якимович Б. До питання про українську національну символіку // Національна символіка. Книга 1. – К., 1991.
7. Грінченко Борис. Словар української мови. – (Т.1. – С.30).
8. Борисюк Т. Трагедія великого народу // Літературна Україна. – 1991. – №3.

РОЛЬ КОЛЬОРОЗНАВСТВА У ВИХОВАННІ ДІТЕЙ НА ІДЕАЛАХ МИРУ, ДОБРА, ГУМАННОСТІ, ЛЮБОВІ ДО РІДНОГО КРАЮ

Залежно від місцевих умов та рівня підготовки учнів учителю образотворчого мистецтва дозволяється сьогодні самостійно розробляти завдання на зразок рекомендованих навчальними планами. Однак усяке завдання повинне обов'язково складатися з чіткого визначення таких компонентів: 1) навчальної мети; 2) теми й об'єкту праці; 3) типу праці; 4) матеріалу і техніки виконання; 5) термінів і понять, які учні мусять засвоїти на уроці.

Саме п'ята складова частина завдання нагадує нам про те, що діти, вивчаючи образотворче мистецтво, постійно розширяють і вдосконалюють свій словниковий запас. Майже на кожному уроці вони дізнаються значення мінімум двох-трьох нових понять, знайомляться з творчістю видатних художників. Постійно поповнюючи свій словниковий багаж, діти стають цікавими співрозмовниками, справжніми знавцями і цінителями мистецтва. Оволодівши специфічним понятійним апаратом в аспекті кольорознавства, вони з величезним задоволенням беруться аналізувати уже відомі їм твори образотворчого мистецтва. Із завидною легкістю учні виконують такі завдання як в усній, так і в письмовій формі.

Пропонуємо фрагмент письмового аналізу полотна В.А.Васнецова „Богатирі” („Три богатирі”), який здійснив учень 6-го класу однієї із шкіл м.Рівного:

„На першому плані картини ми бачимо могутніх і безстрашних богатирів. Навколо безмежні степи, темні гори, рудувато-зелені ліси, червоно-бурі трави. По небу плывуть важкі, як свинець, хмари. В центрі картини – Ілля Муромець. Він гордо сидить на красивому вороному коні. Праворуч від нього – на білому коні – його вірний друг Добрина. Ліворуч від Іллі Муромця – на гнідому коні – ще зовсім молодий Альоша Попович. Всі троє завмерли в напруженому чеканні...”

Пам'ятаючи про поліфункціональність творів образотворчого мистецтва, ми прищеплюємо дітям благородні почуття любові до рідного краю, виховуємо їх справжніми патріотами своєї держави. Так, перед тим, як вони приступлять до аналізу „Трьох богатирів”, ми робимо короткий екскурс в історію України, розповідаючи їм цікаві, маловідомі історичні факти. Наприклад, не всі ще знають про те, що для написання природи знаменитого полотна В.М.Васнецов спеціально приїздив на київські землі, а зображені ним богатирі – реальні історичні особи. Так, у билині Ілля Муромець здійснив свої подвиги при дворі Володимира Красне Сонечко. Наука ж давно з'ясувала, що цей билинний князь є Володимиром I, який княжив у Києві з 980 по 1015 роки. Добрина в літописі – постать помітна. Він – дядя Володимира I, брат його матері Малуші. У 970 році Святослав

І посилає Володимира, свого малолітнього молодшого сина, княжити в Новгород. А регентство вручає Добрині, і той багато років править Новгородом. У 980 році Володимир стає великим князем Київським і призначає Добриню новгородським посадником. Літописний Добриня – видатний полководець і державний діяч Київської Русі кінця X століття. Альоша Попович – фігура кінця XII – початку XIII століть. Поповичем його назвали тому, що він був сином ростовського соборного попа.

Колишня дипломниця автора цієї збірки – вчитель образотворчого мистецтва вищої категорії, працюючи в експериментальних класах школи №15 (м.Рівне), вчить дітей не тільки малюванню та історії мистецтва, але й навичкам правильно і красиво розмовляти рідною українською мовою. І домагається цього методом одночасної вимови тієї чи іншої фрази учнями всього класу. Наприклад, діти з радістю повторюють за вчителем, що „основні кольори – це чер-во-ний, жов-тий, си-ній”, що „композиція побудована правильно, якщо не мож-на ні-чо-го при-ба-ви-ти і не мож-на ні-чо-го уба-ви-ти” і т.д. Учні сприймають таку вимову „хором” як гру, але досвід показує, що метод речитативної вимови має першорядне значення як для сприйняття матеріалу дітьми, так і для його засвоєння й запам’ятовування.

На уроках образотворчого мистецтва дуже важливо вчити дітей не тільки спостережливості, але й умінню логічно думати і живою образною мовою розповідати про побачене. Одного разу учень 7-го класу приніс цікавий малюнок на тему „Осінь у твоєму вікні”, виконаний ним удома. Ми попросили його подумати і „намалювати” свою картину в усній формі. Ось що він нам розповів:

„Я дуже люблю дивитись у своє вікно, за яким відкривається чудова панорама міста Рівне.

Перед самісіньким будинком ростуть височенні каштани, липи, клени, груші та інші дерева. Зраз вони одягнулися у свою осінню різнокольорову одягу. Наприклад, верхів’я кленів стали яскраво-червоними, а лип – світло жовтими. Каштани повільно починають одягати своє золоте вбрання. Лише акаціям ніяк не хочеться розлучатися з літнім зеленим одягом.

Дуже цікаво дивитися у вікно ввечері, коли котиться за горизонт міста оранжеве сонце.

В цю мить зелені листочки дерев здаються бірюзовими, жовті – янтарними, а оранжеві стають як вогонь – червоними.

За деревами і невеличкою греблею хлюпається в запашних травах славне озеро Басів Кут. Вранці воно майже повністю ховається в густому сірому тумані, а коли настає вечір, то в ньому, як в дзеркалі, відбиваються зорі, місяць, вогники будинків.

Все, що я бачу за вікном своєї квартири, нагадує мені картини, намальовані справжнім художником”.

Ми намагаємось також навчити дітей осмисленню всього побаченого, уважному вивченню об'єкта малювання, особливо, якщо ним є людина. Якось напередодні свята Дня Перемоги учні 7-го класу, отримавши відповідне завдання, приступили до праці. Один хлопчик намалював сидячого на лавці інваліда і зграйку літаючих над ним білих голубів. Свою картину він назвав „Дядя Саша”.

На наступний урок діти принесли оповідання про героїв своїх малюнків. Про Дядю Сашу, сусіда нашого юного художника, ми дізналися ось що:

„Дядя Саша – ветеран Великої Вітчизняної війни. Він служив у полковій розвідці, воював у штрафному батальйоні. Тричі був важко поранений. В одному з жорстоких боїв втратив праву ногу. Додому повернувся інвалідом першої групи. Теплими весняними і літніми днями дядя Саша любив сидіти на лавочці і годувати голубів. Біля нього завжди юрмилася їх ціла зграя. Голуби так звикли до дяді Саші, що клювали їжу прямо з його рук, сідали на хвору ногу, на милиці.

Хворих голубів дядя Саша забирав до себе у квартиру, звільняв їх від мотузочків, якими хтось намагався їх зловити і лікував. Поруч з відважним і добрим ветераном завжди всім було цікаво, весело і добре. Як жаль, що дядя Саша помер...”

Звичайно, естетичне виховання дитини засобами кольорознавства необхідно починати з раннього дошкільного віку. Багатьом, наприклад, добре знайома перша реакція маленької дитини на красиву іграшку, яскраво оформлену книгу, а сьогодні вона тягнеться своїми рученятами ще й до відродженої писанки. Мистецтво народного мініатюрного розпису вивчається на уроках образотворчого мистецтва вихованцями дитячих садків і шкіл, студентами середніх та вищих навчальних закладів. Хочеться вірити, що писанка – це маленьке чудо, яке придумала людина ще до християнських часів, згодом буде відроджене на території всієї України.

Та як би цікаво і мудро ми не розповідали про роль образотворчого мистецтва у виховному процесі, незаперечним залишається факт, що дитина, закохана в красу навколишнього світу, обов'язково виросте хорошою людиною, а це, мабуть, найголовніше.

ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ДУХОВНОСТІ ТА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ ЛЮДСТВА В ОСТАННІЙ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Духовно-культурний світ людини повинен бути заповнений глибиною сприйняття історичного часу і простору, прийнятій толерантністю до людства, до життя загалом. Втрата цих якостей завжди призводила до страшних катаклізмів як окремих діячів, так і цілі народи.

У спадок людству залишилася повчальна настанова Ісуса Христа про те, що кожен мусить знати і розуміти суть подій і зміст часу, в якому живе. Коли Христос входив до Єрусалима, він добре знав, що тут його засудять на смерть, будуть катувати, зрештою, розіпнуть і знущатимуться.

Але натовпи людей не розуміли суті трагізму і величі цього історичного моменту. Вони вітали Христа, як царя, – стелили йому під ноги свій одяг, співаючи осанну. Ісус поглянув на місто, заплакав над ним і сказав: „Якби й ти цього дня зрозуміло те, що веде до миру. Але воно закрите перед твоїми очима. Бо прийдуть дні на тебе і вороги твої валом тебе оточать і тебе обляжуть, і стиснуть тебе зідусіль; вони розчавлять тебе і дітей твоїх... за те, що ти не зрозуміло часу твоїх відвідин” [1, с.118].

Суть взаємодії культури з суспільством, яка має діалектичний характер, виражається у таких аспектах: по-перше, культура відображає стан морального здоров'я суспільства, рівень економічних і політичних свобод, характеризує його духовний потенціал; по-друге, культура функціонує за своїми специфічними законами, сягаючи корінням у традиції попередніх поколінь, синтезуючи позитивний досвід минулого з сучасним і тенденціями майбутнього; по-третє, певний стан суспільних відносин, економічний уклад, політичний режим, соціально-класова структура, етнічні і національні стосунки впливають на зміст і форми культурного процесу, з одного боку, а з іншого – культура вносить відповідні корективи у духовну композицію суспільства, служить передумовою радикалізації і стабілізації усіх сторін суспільного буття і тим самим забезпечує відповідну рівновагу при переході його з одного історично-культурного стану в інший.

Зі зміною характеру духовних потреб змінюється й структура культурної реальності, естетична та художня орієнтації. Особливу роль у розвитку нової моделі культури відіграє її естетичний потенціал. Адже попри те, що „знімаються” вершинні досягнення всіх проявів культури, гармонійність її складових усе ж набуває естетичного забарвлення.

Заслуговує на увагу те, що специфіка „відбудованої” в культурну реальність естетичної реальності визначається особливостями художнього освоєння дійсності, що відбуваються в системі притаманних сьогоденню актуальних естетичних відносин. У свою чергу нові естетичні відносини сприяють зміні рівня естетичної свідомості.

Як вищий рівень і серцевина естетичної реальності, утворюється художня реальність, котру, на думку дослідників, передусім визначають художня потреба, предмет мистецтва, свідомість митця, художній образ твору, художнє споживання (процес і результат), життєві прояви форм розвитку під впливом мистецтва.

Актуалізація проблеми збереження духовності та культурних цінностей в останній чверті ХХ ст. зумовила звернення цілого спектра наук до вивчення сутності та функціонування такого феномену, як культура.

Дослідники М.С.Каган та Н.С.Злобін розглядають культуру як процес творчої діяльності, у межах якої відбувається не тільки духовне забезпечення суспільства новими цінностями, але й самотворення людини як суб'єкта культурно-історичного процесу. При такому підході увага акцентується на тому, що за допомогою культури відбувається ніби друге народження людини. Адже за законами природи людина народжується як біологічна істота, тоді як за законами культури відбувається народження людини як суб'єкта діяльності, праці, пізнання.

Суб'єктами процесу розвитку культури виступають суспільство в цілому, різні соціальні групи, окремі особи. Незважаючи на зіткнення вельми різних культурних цінностей та тенденцій, можна виділити критерії прогресу людської культури в цілому. Ідеться про два взаємопов'язані критерії: а) зростання загальнолюдського; б) розвиток унікальності.

Правильному розумінню цих критеріїв заважають, з одного боку, абсолютизація класових особливостей, з іншого – форсування єдності світової культури. Звичайно, у класовому суспільстві не можна не враховувати класових особливостей культури. Але чим вище суспільство розвинуте, тим більша питома вага в ньому загальнолюдських цінностей.

Процес становлення загальнолюдських цінностей – це головне, що має бути простеженим в історії культури будь-якої країни. Водночас конче потрібно враховувати самоцінність регіональних або національних культур. Як єдність і взаєморозуміння людей у цивілізованому суспільстві не відмінюють самоцінність та унікальність кожного з них, так і становлення світової культури не суперечить поліфонії культур національних.

Джерельні приписи

1. Катехізис. – Рим, 1967.

ВИКОРИСТАННЯ СИМВОЛІКИ У ТРАДИЦІЙНОМУ СІМЕЙНОМУ ВИХОВАННІ ДІТЕЙ

В останні роки існування СРСР дедалі частіше велись розмови на вищому рівні про естетичне виховання підростаючого покоління. Приймались навіть спеціальні загальносоюзні так звані „комплексні програші” на п'ять і більше років. Широкомасштабні політичні кампанії обумовлювали не менш бурхливу і брехливу пропаганду засобами масової інформації, які кричали на весь світ про нібито „нечувані досягнення” в галузі художньої освіти та „небувалий розквіт багатонаціональної культури”.

На жаль, усе це виявилось лише безпринципною маніпуляцією нашої свідомості, бо ж саме в цей час, як ніколи раніше, цілеспрямовано і

жорстоко знишувались споконвічні національні традиції, рідна мова, культура. Парадоксально, але факт, що чим більше і більше ми говорили про необхідність гармонійного розвитку і всебічного виховання людини, тим усе гірше і гірше працювали саме в цьому напрямку. Більше того, від бездумного нехтування всього суто народного і національного ми згодом прийшли до прямого його ігнорування і навіть знищення. Так, зрікшись самобутніх джерел народної творчості, поступово цураючись українських свят, обрядів, пісень і т.д., ми нарешті зрозуміли, що давно уже перейшли межу національного виродження і самознищення.

Десь у п'ятдесяті роки радянської пори наші хлопці й дівчата стали соромитись вишитої національної одежі. Тоді ж перестали співати гуртом чудових українських народних пісень. На початку шістдесятих років разом з образами зникли зі стін наших домівок відомі усьому світові українські вишиті рушники. Саме тоді стало модним розмовляти нерідною мовою. Ще б пак, уміння спілкуватися російською було ознакою „високої культури” не тільки нашого брата-українця.

Так, непомітно відпала необхідність у вишитих національних костюмах і рушниках, українських народних піснях і навіть мові. На жаль, українськими національними костюмами та рушниками можна сьогодні полюбуватися лише в експозиціях музеїв, а справжню українську пісню та слово можна почути хіба що з уст учителів та акторів. Адже українські вечорниці, весілля, пісні, шедрівки, колядки тощо поступово почали втрачати свій органічний зв'язок з життям, дедалі більше перетворюючись у звичайні концертні програми і номери художньої самодіяльності.

Донедавна використання жовто-блакитного прапора, тризуба, гімну „Ще не вмерла Україна” вважалось крамолою і каралось радянським репресивним апаратом. Нас довго переконували в тому, що український народ ніколи не мав державності, а значить, і своєї державної символіки. Очевидно, настав час, щоб молодь України дізналася про історію виникнення, розвитку та використання національної символіки, тільки правду, хоч би якою солодкою чи гіркою вона не була.

З поголовним закриттям і руйнуванням храмів не стало не тільки красивих релігійних служб і обрядів, церковного монументального і станкового живопису, але й оригінального мініатюрного розпису – писанкарства, яке було одним з найдоступніших видів творчої діяльності, у якому розкривалися й удосконалювалися художні здібності дитини, закладені в ній самою природою.

Поступово ми втратили й обрядову чарівність українського весілля. У більшості регіонів України молоді люди, перебуваючи в ролі сватів, дружок, світилок і т.д., все більше і більше перетворюються в пасивних спостерігачів весілля, а не в його активних учасників. Читаючи в одному з ВНЗ культури України навіть дещо осучаснений сценарій українського весілля, нам

довелося дуже довго пояснювати студентам значення таких термінів, як „покуть”, „припічок”, „черінь”, „мисник”, „клуня”, „обійстя” тощо.

Узяти хоча б такий термін, як „покуть” – „почесний кут” у домівці, у якому зосереджувалась основна частина традиційних народних символів. Це місце з давніх-давен вважалося святим. У традиційному селянському житлі покуть розташовувався по діагоналі від печі. Біля нього, як правило, стояв стіл, накритий скатертиною, і хліб-сіль, що символізували нашу прадавню гостинність. У почесному кутку повсякчас висіла ікона Ісуса Христа чи Матері Божої. Для неї спеціально виготовляли більших розмірів вишитий рушник, який у народі називався божником. Під іконою звисало невеличке панікаділо. Його запалювали під час свят – „щоб ангели прилітали до оселі”.

Найпочеснішим гостям обов’язково пропонували сідати біля божниці. Тут проходило майже все життя людини – від народин і до смерті. Коли з’являлася в родині дитина, то першу купелю робили на покуті. Тут ставили й обрядовий горщик з кутею.

Покуть був постійним місцем, де, починаючи з обжинків і закінчуючи наступними зажинками, стояв пучечок колосся як символ достатку. З його зерен, освячених у церкві, робили перший засів. Тут же на покуті ставили й маківську квітку – посвячене на Маковія зело і галузку червоної верби, страсну свічку та пляшечку з водою, принесену з Водохрещ.

Під час весілля молодят та їхніх хрещених батьків також ушановували на почесному місці. Біля божниці зберігався і вінець, коли справляли весілля батькам. Було за святій обов’язок, заходячи до хати, знімати головний убір і хреститися до божниці. Нарешті, коли помирала людина, її також клали на покуті головою до божниці й запалювали свічку.

Сьогодні особливо приємно констатувати, що в деяких областях України елементи національної обрядовості (словесної, пісенної, хореографічної, музичної, символічної і т.д.) збереглися майже повністю. Наприклад, у м.Дубно Рівненської області ще й досі зачитують на весіллі спеціальний жаргівливий текст – „корону”, у якій є віршоване звернення майже до всіх учасників весілля, у тому числі до батьків, сватів, дружок та музикантів:

*Не плач, красна панно,
Нехай дружки плачуть.
Вони замуж хочуть,
Аж по лавках скачуть.
А ви, музиканти,
Що так гарно грали,
Щоб ви на весіллі
Баняки лизали...*

Чимало здорового гумору, інколи грубуватого за змістом, знаходимо в пісенному фольклорі весілля в інших куточках України. Наприклад, на третій день весілля (с.Скоморошки, Вінницької області) старшу кухарку, як правило, везуть на тачці до ставка чи річки мити посуд, прати ганчір'я, купатись і приспівують:

*Не хотіла кухарка робити,
Захотіла задницю возити...*

Не обводять жартівливою піснею і хрещеного батька молодого. Йому обов'язково адресують пісню „Ой у кума вишні посохли, ой у кума бджоли подохли”...

У зв'язку з вирішенням назрілих проблем, пов'язаних з відродженням української державності, підвищенням інтересом народу до своєї історії, культури, національних звичаїв, традицій, символів, постало питання про максимальне наближення школи до сім'ї, до життя, до національної криниці мудрості України.

ВІЗУАЛЬНА ІНФОРМАЦІЯ І ХУДОЖНЬО-ДЕКОРАТИВНЕ ОФОРМЛЕННЯ ВНЗ ЯК ФАКТОР ПІДВИЩЕННЯ ТРУДОВОЇ АКТИВНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ І СТУДЕНТІВ

Великий чеський педагог Ян Амос Коменський ще в XVII столітті назвав метод наочності „золотим правилом дидактики”. Настільки великою була і залишається роль цього методу в навчанні й вихованні людини. Що ж визначає успіх та ефективність наочної пропаганди й агітації на сучасному етапі навчання і виховання? Щоб відповісти на це досить складне питання, доведеться хоча б побіжно оцінити її стан в період так званої „перебудови” в колишньому Радянському Союзі. „Я би визначив рівень цього типу політичного мистецтва в кінці застійного періоду, – пише дійсний член Академії художеств СРСР К.І.Рождественський, – як драматичний, якщо не трагічний. Скажемо прямо, наша агітація виробилась до загальних нормальних лозунгів і зображувальних стереотипів” [1, с.60].

Більше того, використання без всякої міри пишномовних слів поступово девальвувало найсвятіші поняття і почуття. Тривіально, але спокійно відштампований і відрепетирований лозунг „Слава труду!” у кращому випадку викликав гірку іронію і здивування. Відомий випадок нестерпної розгубленості на обличчі ленинградського гіда-перекладача у відповідь на прохання японської делегації пояснити зміст і значення цього лозунгу [2, с.61]. Добре нам відомі й інші не менш сміхотворні тексти на багатьох будинках наших міст. Наприклад, „Перетворимо Москву (Київ, Рівне і т.д.) у зразкове комуністичне місто!” Як тут не згадати знаменитих І.Ільфа й С.Петрова, які іронічно стверджували, що не треба боротися за

чистоту вулиць, а краще їх просто підмітати. У Києві (на Подолі) десятки років висів величезний лозунг „Хай живе радянський народ – вічний будівник комунізму!”

А ось яку спадщину одержала від колишнього СРСР система освіти: з розрахунку на одного студента у ВНЗ країни приходилось різного обладнання на 2400 карбованців, у той час, як у розвинутих капіталістичних державах – більше 80000 доларів [3]; квадратний метр школи в середньому по країні коштував 37 карбованців, а квадратний метр обладнання свинарника – 43 карбованці [4]. У 13 тис. шкіл РСФСР учителів малювання й музики не було взагалі, а в 130 тис. шкіл імперської держави на жовтень 1987 року таких учителів нараховувалося всього 56,6 тисячі. Посада художника в дитячих садках, школах, середніх і вищих навчальних закладах, у більшості клубів, підприємств і організацій не передбачалася жодним штатним розкладом. Ось і виходило, що дуже поширена в ті роки фраза „Кадри вирішують все!” несла в собі істино по-шекспірівськи вічні актуальність і зміст.

Аналіз стану візуальної інформації й художньо-декоративного оформлення можна було б продовжити стосовно рідного ВНЗ, але ж у ньому, як у маленькому дзеркальці, сфокусовані загальні біди і проблеми колишнього Союзу, що залишилися нам у спадщину. Тому для нас зараз важливо не стільки, хто винний, а що, власне, необхідно зробити, аби скоріше вийти з цієї непростой ситуації.

На наш погляд, необхідно охопити цю гігантську ділянку роботи повністю, щоб побачити всі проблеми цілком, і вирішувати їх потрібно обов'язково в комплексі. Вирішувати в комплексі – значить робити не тільки все нові й нові форми наочної пропаганди й агітації, але й виготовляти засоби орієнтаційної інформації (вивіски, таблички для дверей і т.д.); подумати про культуру експонування засобів реклами (афіш, проспектів тощо); потурбуватися про стан організаційно-управлінської інформації (розклад занять, об'яви, вітрини для них). Особливу увагу необхідно звернути на сучасному етапі на художньо-декоративне оформлення й обладнання інтер'єрів (меблі, оздоблення стін, декоративні квіти, освітлення, настінний розпис, мозаїка, вітражі, декоративну тканину і т.д.). До того ж виконувати все це необхідно з красивих, якісних і довговічних матеріалів. І якщо наші вестибюлі, фойє, холи ми зможемо перетворити зі складів для меблів і планшетів у куточки відпочинку, де можна буде сісти, відпочити, почитати книгу, написати вітальну листівку і т.д. – вражайте, що проблема уже буде наполовину вирішена.

Велике прохання до керівників інститутів і кафедр: не старайтеся заповнити аудиторії планшетами. Нехай у вас будуть невеличкі красиві стенди з найнеобхіднішою інформацією, решту простору відведіть під художньо-декоративне оформлення. У крайньому випадку нехай це буде 1-

2 портрети або картини (добре сприймається пейзаж), 2-3 горщики з квітами, а головне – ідеальна чистота і порядок. Що ж стосується спеціальних кабінетів, то їх не перетворюйте в грубі планшетні експозиції. Не забувайте про їхню головну навчально-виховну функцію.

Отже, планшети на смітник історії. Що ж у такому випадку ми можемо запропонувати натомість? За досвідом ходити далеко не потрібно. Нова оригінальна форма наочності створена на основі морально застарілої дошки пошани під керівництвом проректора з наукової роботи В.І.Тищука. Ця форма полягає в різноманітному вітринному експонуванні наукових праць викладачів інституту. У чому є її переваги: 1) високій культурі експонування матеріалів; 2) ефективному поширенні необхідної інформації; 3) естетичному формуванні загального середовища інтер'єру; 4) можливості оперативної заміни всієї експозиції; 5) довговічності експлуатації, конструкція може бути переробленою або заміненою іншою лише з появою якого-небудь нового оригінального обладнання; 6) збереженні матеріалів і коштів, котрі потрібно було б щорічно витратити на все нові й нові варіанти так званого „дешевого оформлення”.

У зв'язку з проголошенням Україною своєї незалежності з'явилась можливість у художньо-образній формі розповісти про істинну історію народу України, його багату культуру, національні традиції і звичаї, мову. Слід не забувати й про загальнолюдські цінності. Як застерігав Т.Г.Шевченко, „чужого навчайтесь, й свого не цурайтесь”.

Новий підхід до візуального інформування передбачає насамперед поглиблений інтерес до людини, її соціального обличчя і психологічних особливостей. Наше завдання показати її не тільки на роботі (навчанні) або в громадському житті, але й у побуті, на відпочинку, розповісти про її улюблені захоплення тощо. Як показали дослідження, найбільше імпонують людям такі форми наочності, як вітання (77% відповідей), блискавки (57% відповідей), сатиричні випуски (47% відповідей). А скільки у нас людей гідних уваги, пошани, матеріального заохочення, та хоча б доброго слова, на яке ми сьогодні чомусь надзвичайно скупі.

„Працюючи в Японії, – згадує все той же К.І.Рожественський, – одного разу я відвідав телевізійний завод. Не буду говорити про естетику цеху, красиву й раціональну одягу робітників, ідеальну чистоту. Мене вразили два плакати, до речі, це була вся наочна агітація. Перший висів над входом і гласив: „Шукаю весну!” Признатися, я й не зразу зрозумів, про яку весну йде мова. Лише згодом до мене дійшов його глибокий зміст: шукай весну у собі, тобто прагни до оновлення, до гарного, радісного настрою, трудись з весняною радістю. Другий плакат біля виходу: „Краще одна дія, ніж сто теорій!” [1, с.61].

Хотілось би побажати, щоб оці японські гасла стали непорушним життєвим принципом (кредо) наших викладачів і студентів.

Джерельні приписи

1. Агітатор. – 1989. – №5.
2. Мироненков В. Світлотехніка // Агітатор. – 1988. – №16.
3. Аргументи і факти. – 1989. – №37.
4. Биков Р. З виступу на з'їзді депутатів СРСР 11 червня 1989 року.

ПИСАНКА ЯК ОДИН ІЗ ЗАБУТИХ ОРНАМЕНТАЛЬНИХ ВИДІВ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Найбільший художній та естетичний вплив людина одержує від орнаментального мистецтва писанки під час її декоративного розпису, в момент яскравого театралізованого дійства у вигляді церковного ритуалу, в період огляду експозиції писанок на виставці або в музеї, а також у процесі серйозного наукового вивчення писанкарства як одного із видів народного орнаментального мистецтва.

На жаль, мистецтво писанки на сьогодні вивчено чи не найменше. Це сталося тому, що збереження мініатюрного розпису впродовж століть було проблемою (писанки дуже скоро псуються), а тому справжніх зразків цього мистецтва збереглося дуже мало, в основному це зображення писанок в ілюстраціях книг та на окремих фотографіях. У дослідженнях же мистецтва писанок етнографами минулого століття в центр уваги ставились історико-етнографічні, а не мистецтвознавчі завдання.

Отже, писанка на сьогодні мало досліджена, але з певністю можемо констатувати, що мистецтво мініатюрного розпису звичайного яйця (гусячого, качиноного, журавлиного, курячого) було відоме ще задовго до нашої ери. Дослідники пов'язують писанку з сонячним культом, що прийшов до слов'ян зі Сходу. Ще з дохристиянських часів почалася оця предивна сторінка слов'янської обрядовості, культури – писанкарство. Писанка найперше оживала в народному святі як своєрідне відображення весни, пробудження світу, оновлення природи. І не приховувала вона в собі ніякого релігійного змісту, аж поки церква не включила акт розписування писанки до своєї релігійної обрядовості. Кожна дівчина розписувала писанки потай, старалася, щоб сподобались писанки мамі, а найкращу із них дарувала своєму коханому:

*Ой легіню, вийди з хати, не бійся морозу,
Я ти в твої білі ручки писанку положу...*

Дівчата раніше писали багато писанок і давали їх парубкам і нареченому по кілька. Одна писанка ніколи не давалася, щонайменше – пара. А скільки ж було у нас таких сіл на Україні і як мало їх залишилося зараз! Скільки людей доживає в них вік – носіїв народної мудрості і воістину народної культури. Як важливо тепер потурбуватися про те, аби

разом з ними не зникли їхні знання та багатющий досвід. У деяких регіонах України під час квітучого розмаю звучать веснянки та гаївки, люди вітають одне одного з відродженням природи, сонцесвіттом і буянням багатобарвних килимів весни – вітають не тільки листівками, піснями, а й писанками з найкращим компліментом: „Пишу, малюю, кого люблю – дарую!”

Техніка розпису писанок доволі складна. На поверхню яєчка за допомогою спеціального „писака” наносять орнаментальні лінії розтопленим воском. Віск застигає. Яйце кладуть у найсвітлішу фарбу, переважно жовту. В місцях, де були воскові лінії, залишаються чисті лінії природного кольору шкаралупи. Після цього воскові лінії наносять по жовтому тлі, а яйце кладуть у темну фарбу. Цей процес повторюється залежно від кількості кольорів. По закінченню розпису віск підігрівають, щоб зняти воскові лінії.

Символічних малюнків у писанці понад сто. Кожний візерунок має своє символічне значення. Наприклад, хрест або зірка символізує найвище божество наших предків – Сонце, кривулька знаменує нитку життя, сорок клинців – добробут, успіх і т.д. За різновидами узорів писанку можна класифікувати на символічну, рослинну, зооморфну, геометричну та з мотивами людського життя.

На Гуцульщині поширені кілька десятків назв писанок: „кратката”, „безконечна”, „дрібненька”, „коники”, „воронячі лапки”, „смерічка”. У селі Замагорі Верховинського району відоме ім’я писанкаря Івана Семчука, який прославився своїм розписом жанрових сценок та високою художньою майстерністю. Михайло Фірчук (Івано-Франківська область) зібрав майже чотири тисячі зразків писанок. Його колекція є унікальна і має не тільки естетичну, а неабияку наукову цінність. До речі у Фірчука є авторське свідоцтво за технологію зберігання писанок: яйце розтинається склорізом, чиститься, і джолобанка заповнюється сумішшю клею і тирси, після чого обидві половинки склеюються. Це значний винахід майстра, адже скільки втрачено шедеврів мініатюрного орнаментального розпису з часів язичництва.

Писанки, фарбовані в один колір, називають крашанками. Кожний із кольорів мав своє символічне значення. Наприклад, блакитний колір уособлює небо, зелений – весну, червоний – любов і радість життя.

Пам’ятний знак на честь української писанки споруджено у Вегревілі (Канада). 1987 року в місті Колодії відкрито єдиний у світі музей писанки. Незабаром розпочне свою роботу методичний кабінет народознавства Рівненського педінституту, в експозиції якого будуть кращі зразки писанок Західної України. Мистецтво писанки мусить бути відроджене, адже разом з ним втрачено чудову можливість художнього навчання та естетичного виховання дітей дитячих садків, учнів шкіл та студентської молоді.

МИСТЕЦТВО МІНІАТЮРНОГО РОЗПИСУ ПИСАНКИ: КЛАСИФІКАЦІЯ, ФУНКЦІЇ, СИМВОЛІЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ОРНАМЕНТУ

З прадавніх часів люди жили в щемливому очікуванні найкраснішого дня весни – Великодня. Його треба було зустріти якомога святковіше. Жінки й дівчата розмальовували до свята писанки, у яких ушляляли і животворну силу сонця, і ріст та розвиток природи, і безконечність життя.

З поголовним закриттям і руйнуванням храмів не стало не тільки красивих релігійних служб і обрядів, церковного монументального і станкового живопису, але й оригінального мініатюрного розпису – писанкарства, яке і послужило об'єктом нашого наукового дослідження.

Класифікувати писанки можна залежно від найбільш важливих і характерних ознак: 1) **матеріалу** (природна – куряче яйце, дерев'яна, пластмасова, металева, кам'яна, писанка-шоколад і т.д.); 2) **конструктивного рішення** (площинна і рельєфна); 3) **техніки виготовлення** („крашанка”, „крапанка”, „дряпанка”, „мальованка”, „писанка”, „наклейка”, поєднання кількох способів розпису і т.д.); 4) **художнього рішення** (декоративно-орнаментальна і сюжетно-фігуративна); 5) **орнаментального походження** (геометрична, зооморфна, рослинна, пейзажна, геральдична, предметна, каліграфічна, символічна і т.д.); 6) **орнаментального візерунка** („сонця”, „яличка”, „парасолька”, „вазон”, „звездар”, „конюшина”, „дубок”, „рожі”, „закруцьки”, „павучки”, „круторогі”, „коники”, „кратката”, „безконечна”, „жовтоклинчики”, „дрібненька”, „білок рильці”, „смерічка”, „воронячі лапки” і т.д.); 7) **символічності кольору** (жовта – уособлює місяць і зорі, урожай; блакитна – небо, повітря; червона – любов, радість життя, для молодих – надію на одруження; бронзова – багатство; чорна з білим – пошана душ померлих, подяка за охорону від лихих сил; сполука кількох кольорів – родинне щастя, мир, любов, успіх тощо); 8) **місцевості виготовлення** (пряшівська, гуцульська, подільська, буковинська, кубанська, подільська, закарпатська, коломийська, косівська, вижницька, верховинська).

Писанка упродовж історичного розвитку людського суспільства писанка виконувала певні функції: 1) її тримали дома як священний талісман, який приносить добро, щастя, достаток і відвертає злі сили; 2) писанки чіпляли до стін та стелі в хатах як оригінальну прикрасу; 3) їх качали по землі, закопували на ланах, аби дорідним був урожай; 4) писанка служила атрибутом народних свят: веснянок, гаївок, хлоп'ячих ігор тощо; 5) писанки давали знайомим і друзям як символ краси; 6) ними обмінювалися зі знайомими та незнайомими людьми на знак братерства; 7) дівчина дарувала писанку хлопцеві як символ кохання; 8) сире яйце використовували як ефективний засіб лікування від переляку; 9) писанки

приносили на могили як предмет спілкування з померлими; 10) писанку використовували як засіб фіксації, збереження і розповсюдження відповідної інформації; 11) писанка є невід'ємним елементом відповідних церковних обрядів і ритуалів; 12) писанка – це смачна великодня страва. Нарешті, писанкарство було одним з найдоступніших видів творчої діяльності, у якій розкривалися й удосконалювалися художні здібності людини, закладені в ній самою природою.

Символічних малюнків у писанці нараховують понад сто. Вони і сьогодні не втратили свого споконвічного значення. Так, кривулька знаменує вічність руху і нескінченність життя. Хрест, ружа, зірка символізують найвище божество наших предків – Сонце. Тригвер або триніг означає землю, вогонь і воду. Багато цікавої інформації можна передати з допомогою рослинного орнаменту, наприклад, квітів. Проста кульбаба символізує людинолюбство, гладіолус – величність, піон – здоров'я і душевну красу, бузок – розквіт і молодість, соняшник – сонце і симпатію, шипшина – чесність, фіалка – спокій і тишу, тюльпан – гордість, маргаритки – скромність, дзвіночки – дитинство, ромашка – довір'я, жоржина – ласку, лілія – тендітність і довірливість, мак – магічну красу, будяк – непокору і т.д.

Сьогодні до писанки, як джерела творчості, звертаються художники найрізноманітніших галузей декоративно-прикладного мистецтва: декоративного розпису, вишивки, кераміки, ткацтва, різьби по дереву, килимарства. На фольклорному святі навесні 1991 року, яке проходило в Ровенському педінституті, п'ятирічна Аня Печенюк вийшла на сцену в масці писанки і прочитала чудовий вірш Мирослава Лазарука:

*Я – писанка, писана житнім вогнем,
Процідженним через вузьку кирстку,
Мене ще леліятимуть у любистку,
Абись-те любили, любили мене.*

Дуже добре, що мистецтво народного мініатюрного розпису вивчається сьогодні на уроках образотворчого мистецтва дітьми дитячих садів і шкіл, студентами середніх та вищих навчальних закладів. Хочеться вірити, що писанкарство – це маленьке диво, яке придумала людина ще до християнських часів, згодом буде відроджене на території всієї України.

ОБРАЗ Т.Г.ШЕВЧЕНКА ЯК СИМВОЛ БОРОТЬБИ ЗА МИР У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-ПЛАКАТИСТІВ

Думка звернутися до образу Тараса Шевченка, до його поезії, художньо переосмисливши її відповідно до подій Великої Вітчизняної війни, виникла в В.І.Касіяна десь у середині лютого 1942 року, коли наближалися 128-мі роковини від дня народження й 81-ші роковини від дня

смерті Великого Кобзаря. Первісні задуми деяких плакатів, які згодом увійшли до циклу „Гнів Шевченка – зброя перемоги”, втілені в ескізній формі, були показані художником на виставці, що відкрилася в Самарканді до вечора пам’яті Шевченка. Незабаром виникла й сформувався провідна ідея циклу: Шевченко – учасник боротьби українського народу проти гітлерівських загарбників, а його гнівне слово – зброя перемоги над ними. Тоді ж таки народилася й назва циклу.

Слід сказати, що до художнього переосмислення, „осучаснення” в плакаті образу Шевченка та деяких його поетичних текстів, у яких він гнівно картає гнобителів і закликає до боротьби з ними, у роки війни зверталися й інші українські художники: у 1942 році й пізніше це робили І.Кружков з С.Отроценком, О.Довгаль, Д.Шавикін, І.Плещинський, М.Дергус. Та лише в Касіяна це дістало струнке стилістичне вираження.

Єдність стилістики циклу „Гнів Шевченка – зброя перемоги” зумовлена насамперед наявністю в усіх плакатах образу Кобзаря та характером його трактування. В.Касіян послідовно провів через увесь цикл наскрізну ідею, про яку йшлося вище. Якщо у творах декого з інших художників маємо лише проєкцію образу Шевченка та його слів на сучасність, то В.Касіян іде далі: він робить Кобзаря нашим сучасником, ставить його в центрі подій Великої Вітчизняної війни. Шевченко разом з нами гнівно засуджує звірства фашистських катів на окупованій ними Україні („Гади! Гади! Чи напилися ви, чи ні людської крові?..”, „Такого ще не творилося у нас на Україні...”, „Свою країну любіть, любіть її... Во время люте”); викриває работоргівлю двадцятого століття („Ви – розбійники неситі, голодні ворони!”); апелює до наших патріотичних почуттів („...Здається – кращого немає нічого в світі, як Дніпро та наша славная країна...”, „Мені однаково, чи буду я жить в Україні, чи ні...”); і не тільки закликає громити ворога, а й сам веде народних месників у бій („...Треба миром, громадою обух сталить. Та добре вигострить сокиру...”). Показово, що закличний плакат „...і вражою злою кров’ю волю окропіте!”, виконаний на початку 1943 року, сповнений іншого настрою, ніж попередні. На той час уже було здобуто історичну перемогу під Сталінградом, війська з боями просувалися до східних меж України, наближалася пора визволення України від окупантів. Тому твір В.Касіяна пройнятий могутнім наступальним духом. На плакаті бачимо піхоту, танки, артилерію, авіацію в нестримній атаці і гнівного Кобзаря, який благословляє героїчних воїнів на розгром ворога, на його вигнання з нашої рідної землі.

Дотримуючись своєї улюбленої рисункової манери (твори виконано тушшю, переважно – пером, подекуди – пензлем, на тонованій аквареллю підкладці), художник разом з тим широко застосовує суто плакатні прийоми: контрастне зіставлення планів (на першому плані – Шевченко, на другому – сцени фашистських звірств, бойові дії солдатів і партизанів),

сполучення контурного та силуетного зображення постатей тощо. Та найважливіше те, що Касіян майстерно використовує образну мову плаката, її особливості й можливості. Власне, весь цикл побудовано на здатності плаката показувати на одному аркуші події, що відбувалися в різних місцях і в різні часи. У семи плакатах циклу – два просторові й часові плани: Шевченко та події наших днів. А у восьмому – „...Треба миром, громадою обух сталить” – їх три: на першому – партизани в засідці, на другому – Шевченко простертою рукою спрямовує народних месників проти ворога, на дальньому, силуетом – гайдамаки-коліївці, озброєні косами й вилами. Так образно розкривається ідея патріотичної спадкоємності в боротьбі народу проти гнобителів. Зразком платної метафори є аркуш „...Здається – кращого немає нічого в світі, як Дніпро та наша славная країна...”. Тут Шевченко дивиться на Дніпро наших часів – з Дніпрогесом і велетенською греблею, яка перетяла Славутич. Зауважимо, що цей плакат пройнятий особливим ліричним настроєм: художник виразив у ньому свою тугу за рідним краєм, за його мирним щасливим життям, яке порушив ворог.

У плакаті „Україна вільна!” художник зобразив усміхнену, святково вбрану дівчину, яка вітає переможні війська. Стародавня Софія Київська та бронзовий Богдан Хмельницький на другому плані так само вітають героїв.

ТВОРЧІСТЬ МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО: ТЕМА БОРотьБИ СВІТЛА і ТЕМРЯВИ

Творчості Марії Приймаченко в останні роки присвячені статті, науково-популярні фільми, теле- і радіопередачі. Проте все нові і нові дослідники будуть намагатися осмислити цей щедрий світ любові, мудрості, фантазії, мрії, що постає перед нами у своїй пишності і загадковості.

Народилася Марія Приймаченко 1908 року в селі Болотня на Київщині. Її батько, Авксентій Григорович, був теслею-віртуозом, майстрував дворові огорожі у вигляді давньослов'янських стилізованих „головкати” зображень. Мати, Параска Василівна, була визнаною в селі майстринею вишивання.

Дитинство Марії Авксентіївни було затьмарене страшною недугою – поліомієлітом. Це зробило її не по-дитячому серйозною і спостережливою, загострило слух і зір.

М.Приймаченко постійно вчиться у рідної поліської природи. Але зв'язки її творчості з гіллям генеалогічного дерева найстародавнього мистецтва незаперечні. У її картинах знаходять втілення ще язичницькі, що знайшли відгук у надрах слов'янської міфології, образи фантастичних чудовиськ і птахів. Марія ніби синтезує досвід багатьох поколінь народних майстрів. Процес її творчості являв собою феномен дивовижного сплаву

конкретного мислення, інтуїції, фантазії і, нарешті, підсвідомого, коли відчиняється „будиночок чаклунки” і звідти виходять у світ її небувалі, часом химерні образи. Нерідко та чи інша композиція народжується уві сні, а потім, вранці або вдень, малюється на папері.

Сюжетні твори Приймаченко – при усій їхній самобутності – мають деяку спільність з народними картинками. А ось фантастичні звірі – це витвір геніальної уяви художниці. Таких звірів не існує у природі – порівняння тут зайві. Але ж і „Болотяний звір”, і „Болотяний рак” могли народитися на землі Болотні – сама назва села красномовно свідчить про його природу. „Дикий чаплун” – від слова „чапати” – таку назву придумала Марія Приймаченко одному із звірів, акцентуючи увагу на його лапах, що здатні продиратися крізь оті вільхові зарості, що раніш були навкруги батьківської хати, і взагалі – крізь таємничі хащі життя.

Філософія добра як категорія змісту приймаченківських творів також наскрізь проходить у її творчості. Однак як протидія добру виступає зло. Якщо прообрази „добрих” звірів і птахів майже завжди легко вгадуються – ведмеді, леви, зайці, лелеки, ластівки, то зло – сила химерна і непізнанна, так само, як химерний витвір гоголівської уяви „Вій” або ж колективної народної уяви – домовик. Але й тут М.Приймаченко вдається до свого улюбленого прийому „олюднення” – фантастичні звірі у неї найчастіше з людськими очима, отороченими, пухнастими віями. Характерно, що, безвізно живучи до 1936 року в Болотні, Приймаченко живої мавпи не бачила, і тому мавпа „олюднена” і скоріше нагадує когось із сусідок художниці. Оце „нагадування”, „подібність” – не зовнішня, а образна, суттєва – стає внутрішньою ознакою фантастичних, звіриних образів художниці.

Є якась закономірність у тому, що люди, багато обдаровані природою, не обмежуються одним видом творчості – їхній талант проявляється буквально у всьому. Згадаймо хоча б листи Катерини Білокур, ці маленькі поеми в прозі. А Приймаченко-поет реалізує себе у власних підписах до картин. Її образи завжди пов’язані з естетичними і морально-етичними настановами народу, з його мовним багатством. Звідси та дивовижна синхронність художнього образу і віршованих приймаченківських підписів-примовок.

У творчість Марії Приймаченко останніх років дедалі владніше входять роздуми „про час і про себе”, роздуми про людську долю. 1986 року вона створила вражаючу чорнобильську серію (нагадаємо, що Болотня знаходиться майже у 30-кілометровій зоні). Так знову і знову трансформується у її творчості тема боротьби світла і темряви.

Інколи твори художниці буквально приголомшують глядача якоюсь чаклунською привабливістю барв. Її кольори то засяють таємничою глибиною емалі, то сліпуче спалахнуть золотом, то бризнуть небувалою синню ультрамарину.

Вони надзвичайно близькі до дитячого бачення і відображення навколишнього світу, а тому могли б бути рекомендовані в якості класичних ілюстрацій на уроках образотворчого мистецтва не тільки в загальноосвітніх школах, але й у педагогічних інститутах.

У „Всесвітній енциклопедії наївного мистецтва”, виданій у Белграді (1984 рік), Марія Приймаченко представлена як одна із зірок першої величини. Немає сумніву, що нові дослідники й надалі будуть звертатися до цього джерела, бо потяг людей до мистецтва, до його таємниці, до його величезної життєдайної сили був, є і буде вічним.

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ

Вітчизняна система освіти та виховання дітей і молоді є важливим соціальним інструментом формування художньої свідомості смаків та ідеалів. Але, як свідчать соціологічні дослідження, інтереси школярів у галузі мистецтва знаходяться в прямій залежності від шкільної програми і за її межі не виходять. Вузкість художнього кругозору учнів доводить те, що школа часто не прищеплює стійкого інтересу до художньої культури і до найважливішої її ланки – формування художньо-образного мислення. Цьому сприяє деяка задогматизованість понятійно-соціологічними тлумаченнями не на користь цілісній емоційно-образній структурі. Саме така структура є досить важливою і характерною у художньому розвитку школярів, особливо молодших.

Сьогодні на уроках образотворчого мистецтва дітям дуже мало говориться, власне, про художній образ, як мету і результат їхньої творчості. Важливо прищеплювати дітям повагу до створення змістовних цікавих малюнків, коли художні образи несуть максимальний заряд думки. Слід поступово підводити увагу дітей до того, що необхідно зобразити, які характерні деталі виявити першочергово, що головне, а що другорядне і т.д.

Важливим у цьому є заострення уваги дітей на найважливішому в зображуваному об'єкті, який є вихідним матеріалом у художньому відтворенні взагалі. Таким шляхом діти поступово вивчають, проникають в об'єкт, художньо переосмислюють його, що є основою для наступного підняття на новий, більш високий рівень художнього відтворення дійсності – створення художнього образу.

Крім цього, досягненню такого рівня може сприяти і використання методу трансдукції [1, с.6.]. Трансдукція – своєрідний вид умовиводу, який виникає в процесі знаходження подібності предметів і явищ, створення безпосередніх аналогій. Наприклад, у дитячому уявленні слон асоціюється з протигазом, індик – це качка з бантом і т.ін.

Звичайно, такі аналогії виникають у молодших школярів. Старшим школярам можна запропонувати „поміряти”, подивившись, наприклад, на

хмари: які асоціації виникають від різноманітності їхніх форм; або інший приклад: із чим асоціюється розлита пляма фарби на аркуші паперу тощо.

Такі „відхилення” стимулюють дітей до творчого мислення, розкутості, нешаблонності, прискорюють процес „шукання” в собі тих прихованих можливостей „особливого” бачення, які пізніше приведуть до створення художнього образу.

Художні образи є прискорювачами розвитку здібностей із формування абстрактних понять, незамінним суспільним засобом здійснення гармонійної єдності в людині емоційного й раціонального. Л.С.Виготський наголошував, що у повсякденному житті творчість – це необхідна умова існування, і все, що виходить за межі рутини, завдячує своїм виникненням творчій діяльності людини. „Якщо так розуміти творчість, – зазначав він, – то неважко помітити, що творчі процеси в усій своїй повноті виявляються вже в дуже ранньому дитинстві... Гра дитини є не просто згадка про пережите, а й творча переробка пережитих вражень, комбінування їх і розбудова з них нової дійсності, що відповідає запитам та потягам самої дитини” [2, с.7].

Розглядаючи проблему формування творчої особистості, треба визначити роль дорослого у керівництві технічною та художньою творчістю дітей. Чи можливе втручання у цю творчість? Які функції повинен перебирати на себе дорослий під час спільної творчої діяльності? Останнє формулювання найправильніше, тому що творчість дитини за своєю природою не може здійснюватися поза увагою дорослого. Такі педагоги, як А.А.Левін, А.А.Мелік-Пашаєв, З.Н.Новлянська та інші наголошують: для того, щоб продукт дитячої гри набув статусу витвору мистецтва, щоб акт творчості стався у повному, соціальному значенні слова, дорослий має перебрати на себе функцію відсутнього у дитини „внутрішнього критика”.

На уроках образотворчого мистецтва вчитель повинен керувати процесом формування художнього образу, виховувати художнє бачення всього оточуючого, звертати увагу на вираження першого сильного зорового враження від побаченого, на уміння побачити взаємозв'язок форм, при цьому вчителю слід пам'ятати, що головною діючою силою в творчому процесі є індивідуальна творча природа, треба її виявити, спонукати до дії і допомогти розвиватись. Тому роль учителя зводиться до ролі відкривача і регулювальника творчості дитини; потрібно зробити все можливе для збереження стійкого інтересу у дітей до творчого процесу і цілеспрямованого „розвитку творчих здібностей учнів”.

Джерельні приписи

1. Берхин Н.Б. Общие проблемы психологи и искусства. – М., 1972.
2. Виготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1967.

НАОЧНІСТЬ: КЛАСИФІКАЦІЯ, ФУНКЦІЇ, СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

Необхідно звернути увагу на те, що термін „наочність” має три значення:

- 1) переконливість, якість, популярність, очевидність і т.д.;
- 2) один із принципів дидактики (навчання), заснований на показі конкретних предметів, процесів, явищ;
- 3) наочні засоби, форми наочної пропаганди й агітації, слайди, діафільми і т.д., тобто все те, що є основою зорового сприйняття. Уперше принцип наочності обґрунтував і сформулював ще в XVII столітті великий чеський педагог Ян Амос Коменський. Цей принцип ввійшов в історію педагогіки як „золоте правило” дидактики.

Наочні засоби можуть бути представлені так:

- 1) натуральні наочні засоби (справжні предмети, створені природою або людською працею);
- 2) образно відтворена натура (муляжі, макети, моделі, твори мистецтва, фотографії і т.д.);
- 3) схематичні наочні засоби (карти, схеми, графіки і т.д.).

До групи зображувально-виражальних засобів належать: композиція, об’єм, простір, тектоніка, пропорції, масштаб, перспектива, колір, метр, ритм, нюанс, контраст, фактура, текстура тощо.

Наочна пропаганда й агітація – це педагогічно доцільне експонування об’єктів природи і людської праці з метою поширення знань, теорій, ідей і поглядів.

Функція – від лат. *functio* – виконання, здійснення, призначення. Під функцією системи ми розуміємо зовнішнє виявлення її призначення в більш крупній системі. Наочні засоби виконують певні функції: 1) впливають емоційно; 2) організовують увагу; 3) підвищують інтерес; 4) сприяють засвоєнню знань; 5) конкретизують складні теоретичні положення; 6) виділяють найбільш характерні ознаки й особливості явищ і предметів; 7) забезпечують рух думки від абстрактного до конкретного і навпаки.

Функції наочної пропаганди й агітації такі: 1) виховна; 2) просвітительська; 3) агітаційна; 4) пропагандистська; 5) рекламна; 6) інформаційна; 7) організаційно-управлінська; 8) рекреативна; 9) комунікативна; 10) евристична; 11) гедоністична; 12) формування громадської думки тощо. Сама по собі категорія „форма” означає зовнішній вигляд, обрис предмета. Проте існує ще одне розуміння форми, філософське, коли під формою слід розуміти будову, систему організації, внутрішню структуру факту, предмета, явища, яка нерозривно пов’язана зі змістом. Зрозуміло, що форма обов’язково повинна бути змістовною, а зміст – оформленим. Оскільки форма є більш консервативною, то зміст, як

правило, має властивість оновлюватись раніше від форми і в цьому плані він переважає, домінує над останньою. Саме тому і вважають, що зміст завжди є і залишається прогресивнішим від форми.

Традиційні форми наочної пропаганди й агітації є одночасно елементами оформлення міст, сіл, заводів, фабрик, навчальних закладів і т.д., а також експозицій музеїв, картинних галерей, методкабінетів тощо. Найпопулярніші форми наочної пропаганди й агітації – це виставки, панно, плакати, листівки, стінні газети. Вони класифікуються залежно від основних ознак: 1) кількість структурних елементів (монокомпонентні й полікомпонентні); 2) змісту або цілей інформації (агітаційні і пропагандистські); 3) кількості тем (однотемні або тематичні і загальні); 4) кількості жанрів (одножанрові і багатожанрові); 5) конструктивного рішення (площинні й об'ємні); 6) художнього рішення (образні, декоративні); 7) кольору (хроматичні й ахроматичні) і т.д. Крім цього, існують так звані „нетрадиційні форми”, коли робочою площиною (основою) служить стіна будинку, частина землі, територія майданчика, трибуна стадіону, а матеріалом – не тільки фарби, але й квіти, кольорове каміння, електролампочки (освітлені вікна квартири), шматочки різнокольорової матерії і навіть одягнені в яскраві наряди групи людей (спортсменів) і т.д.

Наочні засоби мають і специфічні особливості:

1. Вони є складовою частиною для художньо-декоративного виготовлення форм наочної пропаганди і агітації.

2. Наочні засоби не можуть самостійно вирішувати виховні і просвітительські завдання. Вони лише конкретизують викладений матеріал, полегшують його сприйняття і розуміння, засвоєння і запам'ятовування. У наочній пропаганді й агітації ми маємо зовсім інше ставлення до наочних засобів, які існують не самі по собі або в механічному поєднанні, а в органічній єдності. Ця єдність досягається спеціальним відбором наочних засобів, встановленням між ними певних відношень: хронологічних, смислових, логічних, психологічних, кольорових тощо. Тому ми маємо право стверджувати, що форми наочної пропаганди вирішують навчально-виховні функції самостійно, навіть без спеціальних пояснень і коментарів викладача.

3. Свої функції наочна пропаганда й агітація здійснює методом експонування, наочні засоби – методом демонстрації.

НАОЧНА ІНФОРМАЦІЯ ШКОЛИ В СИСТЕМІ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Поглиблене, серйозне вивчення будь-якого явища, як правило, починається із з'ясування понятійного апарату. Так, студенти, які вивчають декоративне мистецтво, повинні знати, що **поняття** – це думка, яка

відображає в узагальненій формі предмети і явища в дійсності, зв'язки між ними шляхом фіксації загальних та специфічних ознак, у якості яких виступають властивості предметів і явищ та відношення між ними.

Визначаючи суть системного методу у вивченні цієї дисципліни, необхідно пам'ятати, що **наука** – це галузь людської діяльності, функцією якої є вироблення і теоретична систематизація об'єктивних знань про дійсність. Щоб не потонути у величезній кількості матеріалів з проблеми і вивчити її якомога краще, повніше і глибше, ми і звертаємося до системного методу. Його суть полягає в тому, що декоративне мистецтво має вивчатися на трьох найсуттєвіших рівнях:

1) **історичному**, у якому закладені генетично-прогностичні характеристики;

2) **предметному**, який обумовлює компонентно-структурний аналіз;

3) **функціональному**, який має як зовнішні, так і внутрішні функції розвитку системи.

Найбільш повне визначення категорії „система” зробив В.Г.Афанасьєв. „Під цілісною системою, – на його думку, – слід розуміти сукупність компонентів, взаємодія яких народжує нові (інтегративні, системні) якості, які не властиві її утворюючим” [1, с.8]. Таким є ядро атома, молекула, жива клітина, організм, суспільство і т.д. Виділяють також дві найважливіші ознаки системи: 1) взаємний зв'язок тіл; 2) відмежованість взаємозв'язаних тіл.

Необхідно звернути особливу увагу на те, що декоративне мистецтво поділяється на безпосередньо зв'язане з архітектурою **монументально-декоративне мистецтво** (створення архітектурного декору, розпису, рельєфів, статуй, вітражів, мозаїк, які прикрашають фасади й інтер'єри, а також паркові скульптури), **декоративно-прикладне мистецтво** (створення художніх виробів, призначених, головним чином, для буту) і **мистецтво оформлення** (художнє оформлення міст, сіл, шкіл, клубів, фабрик, заводів, парків, свят, експозицій виставок і музеїв, вітрин тощо). Під словом „оформлення” слід розуміти зовнішній вигляд чого-небудь. Термін „оформляти” – означає надавати чому-небудь завершену, встановлену або необхідну форму.

Для того, щоб дати правильне визначення того чи іншого поняття, розробити його класифікацію, необхідно вивести це поняття з більш широкого, яке лежить у його основі, тому що кожна категорія може бути охарактеризована лише порівняно з категорією, з якої вона виводиться. Таким найбільш широким поняттям у системі візуальної „мови” школи є категорія „інформація” (повідомлення про яку-небудь подію або про чію-небудь діяльність).

У найширшому філософському смислі слова поняття „інформація” означає властивість матеріальних об'єктів і процесів народжувати,

зберігати й передавати різноманітність стану, який у результаті тієї чи іншої форми відображення може бути переданий від одного об'єкта до іншого і втілений у його структурі. Таким чином, окремі відчуття, які трансформуються різними органами чуттів, синтезуються в корі великих півкуль головного мозку і перетворюються в сприйняття. Сприйняття дають уже цілісні образи предметів.

Класифікувати наочну інформацію школи можна залежно від її основного призначення:

1) **орієнтаційна інформація** (вивіска школи, плакат у вестибюлі школи із зазначенням поверхового розташування класів і кабінетів, текстові й номерні етикетки дверей тощо);

2) **організаційно-керувальна інформація** (розпорядок роботи школи, розклад уроків, об'яви про проведення зборів і т.ін.);

3) **наочна пропаганда й агітація** (виставки, панно, плакати, стінні газети тощо);

4) **реклама** (афіші, листівки і т.д.);

5) **інструктивна інформація** (правила користування ліфтом, відповідними інструментами в кабінетах праці, ігровими автоматами тощо).

Крім цього, студенти зобов'язані знати, що пропаганда й агітація – це поширення і поглиблене вивчення знань, які мають чітко виражений навчально-виховний характер, а реклама – це інформація про товари або послуги з метою їх максимальної реалізації. Таким чином, основна функція реклами має яскраво виражене утилітарне значення.

Згідно з тим чи іншим типом інформації (її змістом) відповідно вирішується і варіантність художньо-декоративного оформлення окремого плаката, виставки, коридора, рекреації, кабінету всієї школи в цілому. Зрозуміло, що всі ці питання потребують спеціального, більш докладного вивчення.

Працюючи над цією темою, студенти повинні пам'ятати, що основною специфічною особливістю оформлення шкільного інтер'єру є його навчально-виховна направленість.

Джерельні приписи

1. Афанасьев В.Г. Научное управление обществом. – М.: Политиздат, 1973.

ЗМІСТ

Передмова.....	3
Українське мистецтво першої половини XIX століття.....	4
Роль наочності у вивченні образотворчого мистецтва (історико-педагогічний та компонентно-структурний аналіз)	13
Загально психологічні та методичні особливості використання засобів наочності на уроках образотворчого мистецтва	21
Писанкарство на уроках образотворчого мистецтва	30
Кольори національної символіки в контексті розвитку духовної культури України	40
Історія виникнення, розвитку та відродження кольорів національної символіки	46
Роль кольорознавства у вихованні дітей на ідеалах миру, добра, гуманності, любові до рідного краю	55
Проблема збереження духовності та культурних цінностей людства в останній чверті XX століття.....	57
Використання символіки у традиційному сімейному вихованні дітей.....	59
Візуальна інформація і художньо-декоративне оформлення ВНЗ як фактор підвищення трудової активності викладачів і студентів	62
Писанка як один із забутих орнаментальних видів народного мистецтва ..	65
Мистецтво мініатюрного розпису писанки: класифікація, функції, символічне значення орнаменту	67
Образ Т.Г.Шевченка як символ боротьби за мир у творчості художників-плакатистів	68
Творчість Марії Приймаченко: тема боротьби світла і темряви	70
Формування художньо-образного мислення учнів.....	72
Наочність: класифікація, функції, специфічні особливості	74
Наочна інформація школи в системі декоративного мистецтва	75

Навчальне видання

Автор:

Рябоконт В.І., доцент, кандидат педагогічних наук

Підписано до друку 7 березня 2007 р.
Формат 60x84. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. – 4,75. Наклад – 50 примірників

Рівненський державний гуманітарний університет.
33027, Рівне, вул. С.Бандери, 12

