

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ



*ДО 30-Ї РІЧНИЦІ  
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ*

**ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ**

Збірник матеріалів  
II Міжнародної науково-практичної конференції

26 листопада 2021 року

Частина I

За загальною редакцією  
доктора культурології, професора,  
завідувача кафедри культурології та інформаційної діяльності  
Ю. С. Сабадаш

Маріуполь  
2021

Редакційна колегія:

Ю. С. Сабадаш, доктор культурології, професор (голова),  
С. В. Янковський, кандидат філософських наук, доцент.

Затверджено на засіданні кафедри культурології та інформаційної діяльності  
(протокол № 5 від 12.11.2021)

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Інтернет вченою радою  
історичного факультету Маріупольського державного університету  
(протокол № 4 від 17.11.2021)

Ф 42

Феномен культури постглобалізму: зб. мат. II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 26 листопада 2021 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т; гол. ред. Ю. С. Сабадаш; упоряд. С. Янковський; техн. ред. О.В. Дейниченко. – Маріуполь: МДУ, 2021. – Ч. I. – 228 с.

Збірник містить матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Феномен культури постглобалізму», яка відбулася 26 листопада 2021 року з ініціативи кафедри культурології Маріупольського державного університету. В конференції взяли участь науковці з України, Білорусі, Греції, Франції.

Видання розраховане на широке коло науковців, викладачів, аспірантів та студентів, а також усіх, хто цікавиться та досліджує проблематику теорії, історію культурології, питання прикладної культурології та культурознавчих студій.

Відповідальність за зміст, достовірність, оригінальність поданих матеріалів  
несуть автори, опублікованих у збірнику доповідей

## ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

УДК 130.2

*Сабадаш Ю. С.*  
/ м. Маріуполь /

### ПОНЯТІЙНО-КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ У ЛОГІЦІ ДОСЛІДНИЦЬКОГО ПРОЦЕСУ

Протягом останніх десяти років на теренах розвитку гуманітарного знання в Україні спостерігається крен у бік культурології – науки, яка була сформована на ідеї об'єднання теоретичного потенціалу різних гуманітарних наук задля осмислення складних та багатоаспектних проблем. Приблизно два-три десятиліття тому процес об'єднання різних зрізів гуманітарного знання здавався прогресивним починанням, оскільки, по-перше, трансформувалася сторіччями напрацьований матеріал історії культури у бік його теоретичного узагальнення, по-друге, значно розширював – за рахунок взаємодії з іншими гуманітарними науками – проблематику, яка почала активно «заповнювати» дослідницький простір культурології, і, по-третє, викликав інтерес – переважно – у молодих науковців і сформував потужний загін культурологів, які професійно займаються цією науковою.

Водночас, на межі завершення другого десятиліття ХХІ ст. можна констатувати і негативні наслідки означеного процесу, які полягають, передусім, у поступовому «поглинанні» культурологією інших гуманітарних наук, зокрема, філософії, естетики, етики, релігієзнавства та ін. Формально, принаймні, в українському дослідницькому просторі, означені науки все ще існують, але процес їх «розчинення» у культурологічній проблематиці рік за роком стає все очевиднішим. Виникає дещо парадоксальна ситуація, а саме: культурологія, формуючись за рахунок історії культури та низки інших гуманітарних наук, – врешті решт – применшує їх роль і значення, насаджуючи «культурологічний аспект» чи «культурологічні виміри» в проблематику, яку слід було б атрибутувати як привілей філософії, мистецтвознавства чи естетики. Спостерігається і протилежна тенденція, коли у неначебто «чисто культурологічні» дослідження додаються аспекти іншої гуманітарної науки. Залежно від професійної приналежності теоретика, котрий аналізує такий стан речей, означену ситуацію можна назвати або взаємодією гуманітарних наук, або їх «розчиненням» на користь культурології.

Оскільки я виступаю за збереження існуючої моделі і культурологічного, і гуманітарного знання, то вважаю за необхідне висвітлити дві принципово важливі для сучасної культурології проблеми:

1. Умови формування понятійно-категоріального апарату означеної науки;
2. Окреслення дослідницького простору культурології.

Аналіз цих двох проблем висуває перед нами низку теоретично важливих питань, а саме:

а) відтворення процесу формування понятійно-категоріального апарату культурології;

б) необхідність виокремлення «зони перехрестя» інтересів культурологічного та гуманітарного знання;

в) доцільність гармонізації дослідницького процесу в межах сучасної гуманістики, незалежно від «типу» гуманітарного знання;

г) своєчасність оцінки можливості чи доречності використання засадничих принципів культурологічного аналізу в процесі дослідження, наприклад, філософської, психологічної, філологічної чи естетико-мистецтвознавчої проблематики;

д) представлення існуючих теоретичних позицій щодо окреслених задля аналізу питань.

Одним з перших кроків, що його слід зробити, при дослідженні цих проблем – є систематизація понять і категорій, завдяки яким сформований понятійно-категоріальний апарат культурології і виокремлення «зони перехрестя» із зразками тих понятійно-категоріальних апаратів, якими користуються інші гуманітарні науки. А це – своєю чергою – дозволить побачити наскільки ці поняття чи категорії самобутні та вироблені саме вимогами культурологічного аналізу конкретних процесів. У тому ж випадку, коли ситуація виявиться протилежною, то аналіз факту «запозиченості» понять і категорій з інших наук, дозволить сформулювати уявлення або про «чистоту» культурологічної проблематики, або про інший зміст феномену взаємодії «типів» гуманітарного знання. Зрештою, «запозиченість» може мати як позитивне, так і негативне значення, розуміння чого – своєю чергою – удосконалює шлях осягання гуманітарних проблем.

Слід зазначити, що серед культурологів, котрі активно працюють сьогодні у досить розгалуженій площині культурологічного знання є і ті, хто послідовно опікується проблемою понятійно-категоріального апарату цієї науки. Внаслідок їх зусиль у теоретичний ужиток введені – як додаток до історично сформованого поняття «культура» – поняття «біографізм», «діалогізм», «персоналізація».

На підґрунті понять конкретної науки формується «другий шар», а саме: категорії – структурна єдність кількох дотичних понять. Серед категоріального апарату культурології закріпилися наступні: «культуротворчість», «культуротворення», «культуротворець», «культурознавчий», які, на нашу думку, доцільно, з одного боку, визначити як «другий шар» у понятійно-категоріальній «будові» сучасної культурології, а з другого, – обов'язково підкреслити «запозичений» характер окремих понять, зокрема, «знання», «творчість», «творець», які належать філософії та психології.

Окрім означеного, теоретичний контекст сучасної культурології формується і завдяки «третьому шару» понятійно-категоріального апарату, а саме: введенню у дослідницький процес «формально-логічних структур».

У культурологічному знанні, в якості «формально-логічних структур» можуть виступати «культурний простір», «культурне середовище», «культуротворчий досвід», «культурна інновація», «культурний регіон», «культурно-історичний розвиток суспільства», «культурознавчий потенціал», «культурно-дозвіллева діяльність» та ін.

Враховуючи сучасний рівень розвитку культурології моделювання понятійно-категоріального апарату, коректне користування «формально-логічними структурами» буде як підсилювати теоретико-методологічний та методичний рівень культурології, так і перетворювати її на те явище сучасної гуманістики, яке матиме право на класичне звання «строга наука».

Підсумовуючи зазначу наступне:

1. На теренах української гуманістики культурологія розвивається досить активно та динамічно, постійно розширюючи дослідницький простір;

2. Активність та динамічність «накопичення» культурологічного знання окреслює ті проблеми, які потребують особливої уваги науковців; зокрема, виявлення структурної багатшаровості понятійно-категоріального апарату культурології;

3. Нагальною виступає і необхідність аналізу та систематизації дослідницького простору культурології з наголосом на наріжних проблемах, що постають перед цією наукою.

УДК 316.73

*Петрова І. В.*  
/ м. Київ /

## **КУЛЬТУРНІ ТА КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ: ВІД КОНЦЕПЦІЙ ДО ІНСТРУМЕНТІВ**

Загальновідомо, що до наукового вжитку поняття «культурна індустрія» запроваджується М. Горкгаймером і Т. Адорно у праці «Діалектика Просвітництва» (1947) й зводиться до критики масового виробництва культурних благ, комерціалізації дозвіллевих та рекреаційних практик. У 70-80-ті рр. ХХ ст. поняття «культурна індустрія» насичується й конкретизується, набуває додаткових значень і змістів, що зумовлює трансформацію поняття в множинне й розпорошене «культурні та креативні індустрії». Критика «культурної індустрії» як інструменту масового виробництва стандартизованих культурних благ та послуг, змінюється аналізом перспектив «культурних та креативних індустрій» як рушіїв креативної економіки, інноваційних технологій, джерел міського розвитку та культурного багатоманіття.

Узагальнений аналіз та обґрунтування моделей культурних і креативних індустрій (модель DCMS, символіко-текстова модель, концентрично-кругова модель, авторсько-правова модель WIPO, Торговельно-орієнтована модель, модель «Американці – мистецтву») містить

Доповідь ЮНЕСКО про креативну економіку («Creative Economy Report 2013») [8]. Найбільш застосовуваним до визначення креативних індустрій виявився британський підхід («Creative Industries Mapping Document», 1998) із таким формулюванням: «креативна індустрія – це діяльність, яка, спираючись на індивідуальну творчість, навик чи талант, може створювати додану вартість і робочі місця шляхом породження й експлуатації інтелектуальної власності» [9]. Задля можливості коректного співставлення даних, у різних країнах дослухаються також до рекомендацій міжнародних організацій (ЮНЕСКО, ВОІВ, Євростату тощо).

У Законі України «Про культуру» [6] поняття «креативні індустрії» розглядаються як «види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження» (стаття 1). Тобто, змістову основу креативних індустрій утворюють синтез індивідуальної творчості, таланту, здатності створювати додаткову вартість та робочі місця (урахування британської моделі культурних та креативних індустрій).

Не зважаючи на поняттєву чи змістову розпорошеність культурних і креативних індустрій, можемо окреслити їхні спільні ознаки та тренди, серед яких, передусім, такі:

– розвиток завдяки *колаборації* мистецтва, культури, бізнесу й технологій, що призводить до синтезу зусиль культурологів, менеджерів, митців, економістів, технологів, та, як наслідок, творення потужної мережі взаємодії різноманітних акторів. Найяскравіше цю тезу можна відслідкувати, здійснивши аналіз видів економічної діяльності, що охоплює і цифровий сектор, й телекомунікації, і спорт та туризм тощо [4];

– головними цінностями культурних та креативних індустрій є талант і художні здатності особи, *інноваційна ідея й унікальність*, а провідним підходом, що застосовується у виробництві – *креативність*, супроводжувана наполегливістю (поєднання цих здатностей О. Ткаченко означив «методом дятла»). Тому без підтримки, розвитку, зміцнення людського капіталу розвиток культурних та креативних індустрій видається малоімовірним;

– *конкретизація креативної діяльності у відповідних результатах*, унаслідок чого облаштовуються громадські простори міст, створюються креативні кластери та культурні хаби;

– *орієнтація на творення конкурентоздатних ринкових продуктів* та внесок культурних і креативних індустрій в економіку держав. Так, креативні індустрії Великобританії сягають 5,8 % від доданої вартості, Польщі – 6,3 %, США – 4,6 %, Канади – 2,7 % [2]. У 2019 р. валова додана вартість культурних та креативних індустрій в Україні склала 3,95 % від загальної доданої вартості (а це – більше 117 млрд. грн.); в культурних та креативних секторах було забезпечено роботою, згідно з офіційною статистикою, майже 352 тис. осіб (що складає 3,8 % від сукупної кількості працюючих осіб в Україні) [там само]. Кожен десятий суб'єкт господарювання є креативним підприємцем; економічна цінність продуктів, благ та послуг, створених у креативних індустріях, має культурне або ж інтелектуальне походження, а

один працівник у креативному секторі генерує більше доданої вартості, аніж інші сектори економіки. Серед українського експорту послуг 30 % (майже 5,4 млрд. грн.) складають послуги культурних та креативних індустрій (щоправда, значну частку експорту утворюють комп'ютерні послуги) [2, с.19-20].

Наслідками потужних взаємозв'язків між економікою, культурою та мистецтвом є не лише виникнення таких поняттєвих новоутворень як «креативні індустрії», «креативна економіка», «креативний клас», «креативні кластери», «культурне картування», але й привернення уваги наукової спільноти, практиків, споживачів, до потенціалу культурних та креативних індустрій. У результаті, видаються тематичні праці, запроваджуються онлайн-курси, реалізуються міжнародні програми, виникають мережеві спільноти, формуються нові професії (адвокат з питань етики; фахівець з питань сталого розвитку, фахівець з питань інформаційного впливу; Tik-Tok-менеджер). 2021 р. оголошено Міжнародним роком креативної економіки для сталого розвитку [11].

Варто відзначити розуміння серед українських урядовців, політиків, менеджерів культури, важливості й цінності культурних та креативних індустрій для сталого розвитку держави.

Україна долучилася до ряду міжнародних програм, серед яких – «Creative Europe», що мала на меті підтримку культурного, креативного й аудіовізуального секторів (2015-2020); «House of Europe», у межах якої реалізуються «Creative Business Academy», Creative Enterprise Ukraine», Академія культурного лідера; діють онлайн-лабораторії «Менеджери креативних хабів», «Професіонали у сфері культури», «Куратори та менеджери арт-резиденцій» (2019-2023); програма мобільності Європейського союзу для художників та культурних професіоналів «I-Portunus» (2020-2022), «Harald Binder Cultural Enterprises» тощо [10] та багато інших.

Потужною видається діяльність Українського культурного фонду (<https://ucf.in.ua>); п'ятий рік поспіль проводиться Міжнародний форум «Креативна Україна», що на сьогодні є найбільшою тематичною платформою у Східній Європі (<https://creativeukraine.org.ua>); при Міністерстві культури та інформаційної політики України створено Директорат креативних індустрій; діють численні громадські організації та агенції культурних індустрій, арт-резиденції, open space, що виступають посередниками між державними структурами, бізнесовим сектором, громадськістю та креативними підприємцями. Наприклад, Асоціація креативних індустрій України (The Creative Industries Association of Ukraine, скорочено – CIAU) є неприбутковою організацією, яка «створює продукти та надає послуги, що спрямовані на розвиток креативних індустрій в Україні та популяризацію українських креаторів на міжнародних ринках» [1], а також просуває ідеї створення кластерів українських креативних індустрій. Фонд «Ізоляція» (створений у Донецьку 2010 р.) як громадська платформа культурних ініціатив, намагається «через культурні проекти стимулювати системні зміни в

українському суспільстві»; розвивати «інституційне середовище та культурну інфраструктуру, які відкривають можливості для наявних акторів культури та створюють умови для появи нових гравців» [7]. Належний внесок у креативну індустрію здійснюють і супутні сектори економічної діяльності, сприяючи створенню, промоції й популяризації продукту, культурних благ та послуг, що генеруються креативними індустріями [2, с.10].

Під час пандемії найбільше постраждали саме сектори культурних та креативних індустрій (музеї, театри, концертні зали, кінотеатри, палаци та будинки культури). Про те, що культурні й креативні індустрії вимагають суттєвого «перезавантаження» й осмисленого удосконалення співпраці між представниками бізнесових кіл, менеджерами культури, владними структурами, було артикульовано на Міжнародному форумі «Креативна Європа» 2020 р. У результаті активної співпраці стейкхолдерів креативного сектору, з 1 січня 2021 р. запроваджено в дію механізм податкових стимулів та пільг для галузі культури, креативних індустрій та туризму; актуалізовано увагу урядовців та громадськості щодо підтримки й розвитку народних художніх промислів (Указ ПУ «Про заходи щодо підтримки сфери культури, охорони культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та туризму») [5]; створено Раду з розвитку креативної економіки при КМУ, метою якої є налагодження діалогу між урядом, бізнесом та громадськістю.

Водночас, видається необхідним і нагальним запровадження екосистеми для креативних індустрій, яка б передбачала дотримання усіма учасниками цього сектору зрозумілих підходів, принципів та правил дій. Це сприяло б зростанню зосередженості місцевих органів влади на підтримці креативних індустрій; зміцненню зацікавленості місцевих громад до різноманітних форматів креативних індустрій та їхньої популяризації і, як наслідок, запровадження системних заходів, спрямованих на розвиток креативних індустрій.

### Література

1. Асоціація креативних індустрій України (CIAU). URL: <https://ciau.org.ua/informacijna-pidtrymka-asotsiatsii> (дата звернення: 05.08.2021).

2. Ніколаєва О., Онопрієнко А., Таран С., Шоломицький Ю., Яворський П. Креативні індустрії: вплив на розвиток економіки України. К., 2021. 111 с. URL: <https://kse.ua/wp-content/uploads/2021/04/KSE-Trade-Kreativni-industriyi-Zvit.pdf> (дата звернення: 17.10.2021).

3. Петрова І. Моделі розвитку культурних індустрій: загальний огляд // Культура і креативні індустрії як основа розумної стратегії розвитку малої території. Метаріали Третьої Всеукраїнської конференції. Вінниця, 2019. С.51-52.

4. Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій: розпорядження КМУ № 265-р від 24.04.2019. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80#Text> (дата звернення: 10.10.2021).



5. Про заходи щодо підтримки сфери культури, охорони культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та туризму: Указ Президента України. №329/2020. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/3292020-34717> (дата звернення: 15.10.2021).

6. Про культуру: Закон України. Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 09.09.2021).

7. Фонд Ізоляція. URL: <https://izolyatsia.org/ua/foundation> (дата звернення: 05.07.2021).

8. Creative Economy Report 2013 by UNESCO. URL: <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf> (дата звернення: 09.09.2021).

9. Department for Digital, Culture, Media & Sport (1998). Creative Industries Mapping Document 1998. URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mappingdocuments-1998> (дата звернення: 06.09.2021).

10. Harald Binder Cultural Enterprises® (HBCE). URL: <http://hbce.com.ua/uk/year-project/2021-uk> (дата звернення: 19.01.2021).

11. Resolution adopted by the General Assembly 74/198 on 19 December 2019. International Year of Creative Economy for Sustainable Development, 2021. URL: <https://undocs.org/en/A/RES/74/198> (дата звернення: 09.09.2021).

УДК 711.558(476)

*Смолик А. И.*

/ г. Минск, Республика Беларусь /

## **ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ПАРК «THE GREAT STONE» КАК КРЕАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО БЕЛАРУСИ**

Социально-культурные процессы первой четверти XXI в. обусловили формирование креативного (инновационного) пространства белорусских городов. Культурологической основой концепции создания креативных городских пространств является теория развития крупных социально-культурных комплексов (кластеров). При этом важнейшим аспектом становится креативная экономика, а также креативная индустрия в роли важнейшей составляющей экономики творческих объектов города.

В гуманитарном дискурсе до сих пор отсутствует единый подход к определению понятия «креативная индустрия». Впервые определение сущности культурной индустрии в 1947 г. сделали немецкие социологи Т. Адорно и М. Хоркхаймера в своем знаменитом эссе «Диалектика просвещения». По их мнению, культурная индустрия — это целый промышленный аппарат по производству единообразных, стандартизированных новинок в сферах искусства, живописи, литературы, кино [5]. Современные исследователи не так негативно оценивают креативную индустрию. К ней они относят в основном те *отрасли, которые*

*производят и распространяют культурные товары и услуги, создаваемые посредством поиска инновационных ресурсов, идей и способов деятельности.* Так, Департамент культуры, медиа и спорта Великобритании в группу креативной индустрии включает: рекламу, маркетинг, архитектуру, ремесла, дизайн, кинематограф, ТВ, видео, радио, фотографию, IT, компьютерные услуги, издательскую деятельность, музеи, галереи, библиотеки, музыку, исполнительное и изобразительное искусство. Авторы книги «Креативный класс» Ричард Флорид и Чарльз Лэндри полагают, что креативные индустрии положительным образом сказываются на социально-культурном развитии городов, формировании у горожан их интересов, создают предпосылки для формирования интеллектуальной элиты [3].

Исследование эффективности реализации проекта «Индустриальный парк «The Great Stone» показывает, что его креативно-инновационное пространство не только притягивает ресурсы, но также является источником самого ценного на сегодняшний день капитала – интеллектуального, основным видом деятельности которого является инновационно-креативная деятельность, направленная на благо всей республики и ее населения. Индустриальный парк «Великий камень» представляет собой особую креативную зону в Белоруссии, созданную согласно межправительственному соглашению между Китайской Народной Республикой и Республикой Беларусь, достигнутому в 2011 г. [2]. В основу создания парка была положена модель Китайско-Сингапурского парка. Парк расположен на территории 112,5 кв. км в 25 км от Минска и в непосредственной близости от международного аэропорта, железнодорожных путей, транснациональной автомобильной магистрали Берлин–Москва. На его территории размещаются производственные и жилые зоны, офисные и торгово-развлекательные комплексы, финансовый, научно-исследовательский и выставочный центры. Парк, на наш взгляд, по сути, представляет собой современный международный экогородок с акцентом на высокотехнологичные и конкурентноспособные инновационные производства с высоким экспертным потенциалом. Парк «The Great Stone» является организационно-правовой структурой, объединяющей организации и фирмы, работающие в области новых и высоких технологий которые осуществляют свою деятельность в рамках единой инфраструктуры на специально выделенной территории. Основная деятельность технопарка направлена на разработку идей; начальную проверку и отбор идей; коммерческий анализ; создание товара; рыночную (тестовую) проверку.

Исследование деятельности Индустриального парка показывает, что он важен Беларуси не только как новая площадка организации современных производств с учетом лучших мировых практик, но и как инновационная среда для привлечения прямых зарубежных инвестиций. Привлечение иностранных инвестиций осуществляется путем предоставления государством Республики Беларусь налоговых и иных льгот, либерализации валютного и таможенного контроля. В соответствии с Указом Президента Республики Беларусь А. Г. Лукашенко от 5 июня 2012 г. индустриальному

парку установлен преференциальный режим сроком на 50 лет. Резиденты парка освобождаются от уплаты таможенных пошлин и НДС при ввозе в Беларусь товаров для использования в целях реализации инвестиционных проектов в парке; от налога на землю; от всех корпоративных налогов на 10 лет с момента регистрации в качестве резидента парка и снижение действующих ставок налогов на 50% в последующие 10 лет деятельности в парке. Для привлечения квалифицированной рабочей силы установлена льготная фиксированная ставка индивидуального подоходного налога и составляет всего 9%, что на 25% меньше общереспубликанской. Резиденты парка, а также их работники из числа иностранных граждан, освобождаются от уплаты обязательных страховых взносов с фонда их заработной платы. На часть дохода работников резидентов парка из числа граждан Беларуси, превышающую однократный размер среднемесячной заработной платы в республике, обязательные страховые взносы не начисляются.

Такая преференциальная политика способствовала значительному притоку в парк зарубежных инвесторов. С появившейся первичной инфраструктурой парка появились инвесторы не только из КНР, но и с 15 стран, в том числе 35 резидентов – с участием компаний из Китая, 15 резидентов – с участием компаний из Австрии, Бельгии, Германии, Израиля, Латвии, Литвы, ОАЭ, России, Сингапура, США, Чехии, Швейцарии, Эстонии, 10 резидентов – с белорусским капиталом. Суммарный объем заявленных инвестиций составляет около 1,2 млрд. долл. США. К полноценной научно-производственной деятельности приступили 22 компании [1, с. 269]. По подсчетам белорусских исследователей, ежегодно в среднем в Беларусь привлекается около 1,7 млрд. долларов США прямых инвестиций на чистой основе. При этом стратегией привлечения зарубежных инвестиций предусмотрен постепенный рост их объема до уровня не менее 3 млрд. долларов США в 2025 г. [2, с. 79].

В настоящее время парк представляет собой инновационно-индустриальную базу, объединяющую преимущества достижений традиционного промышленного и научного наследия Беларуси с современными мировыми технологиями. Он также раскрывает потенциал Беларуси как коммуникационного пространства между СНГ и Европой и предоставляет возможность беспошлинного входа на рынок стран Таможенного союза и Единого экономического пространства (Россия+Беларусь+Казахстан) емкостью 170 млн. человек. В качестве его резидентов в 2020 г. было зарегистрировано более 60 компании с инвестиционным портфелем в размере свыше 1 млрд. долл. США. Среди них присутствует китайский, белорусский, российский, европейский, американский капиталы. Свои производства уже запустили свыше 20 резидентов. В парке реализуются проекты в сферах телекоммуникаций, фармацевтики и биотехнологий, машиностроения, новых материалов, производства лазерного оборудования, беспилотных комплексов и т.д. [4]. Все названные проекты, реализуются белорусскими учеными на основе государственно-частного партнерства, что способствует концентрации

ресурсов на инновационных научно-технологических направлениях и позволяет обеспечить синергетический эффект в развитии конкурентных преимуществ высокотехнологических секторов экономики Беларуси. Данные отрасли характеризуются высокой концентрацией талантов, технологий и капитала, полностью отличаются от трудоемкой концентрации традиционного производства промышленного парка. Около 70% проектов, по мнению Ху Биляна, можно отнести к пятому и шестому технологическим укладам [1, с. 269]. В 2019 г. Всемирной федерацией свободных и специальных экономических зон Индустриальный парк «Великий камень» признан самой быстроразвивающейся особой зоной в мире.

Изучение механизмов коммерциализации научных разработок свидетельствует о появлении в первой четверти XXI в. в Беларуси совместных научно-технических центров, инвестором которых является не только государственные структуры Республики Беларусь, но и зарубежные субъекты. Так, при научно-технологическом парке «Политехник» Белорусского национального технологического университета интенсивно развивается научно-технический центр при поддержке китайских бизнес-структур. На базе Нанкинского университета науки и технологий с 2013 г. успешно функционирует белорусско-китайская научная лаборатория по вакуумно-плазменным технологиям, аналогичная совместная лаборатория создана на базе Гомельского государственного университета. При поддержке компании ZTE в Белорусском государственном университете информатики и радиоэлектроники с 2017 г. действует учебно-научная лаборатория радиотехнологий. В 2019 г. здесь же открыт научно-исследовательский и образовательный центр в области высоких технологий при участии Восточно-Китайского научно-исследовательского института компьютерных технологий [6, с. 119]. Обозначенные выше научно-технические проекты реализовываются как за счет средств организаций-исполнителей, так и привлеченных бизнес-структур.

Таким образом, Индустриальный парк «The Great Stone» является эффективным сектором креативного пространства Беларуси, обеспечивающим благоприятные условия для инновационной деятельности. Председатель КНР Си Цзиньпин во время его посещения вместе с президентом Республики Беларусь А. Г. Лукашенко (2015 г.) назвал Индустриальный парк «жемчужиной шелкового пути».

### **Литература**

1. Возможности белорусско-китайского сотрудничества в рамках инициативы «Один пояс – один путь» / под общей редакцией А. А. Тозики и Ху Биляна. – Минск : СтроймедиаПроект, 2020. – 288 с.

2. Германович, Д. О. Китайско-Белорусский индустриальный парк / Д. О. Германович, Е. А. Кондратчик // Пути Поднебесной : сб. науч. тр. / Белорус. гос. ун-т, Посольство Кит. Нар. Респ. в Респ. Беларусь, Респ. центр китаеведения «Иероглиф». – Минск, 2017. – Вып. 6, ч. 2. – С. 77–82.

3. Иванов, В.А. Анализ зарубежного опыта строительства и развития технопарков / В .А . Иванов // Экономические науки. - 2012. - № 1. - С. 82-84.

4. Технопарки Республики Беларусь. Сайт БелИСА. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://belisa.org.by/ru/nis/gospr/gospr2011-2015/technopark\\_Bel.html](http://belisa.org.by/ru/nis/gospr/gospr2011-2015/technopark_Bel.html) Дата доступа: 02.11.2021.

5. Хоркхаймер, М. Диалектика просвещения / М. Хоркхаймер, Т. Адорно; пер. с нем. М. Кузнецова. – СПб.: Медиум, 1997. – 310 с.

6. Ху, Билян. Перспективы белорусско-китайского научно-технического и инновационного сотрудничества / Билян Ху // Возможности белорусско-китайского сотрудничества в рамках инициативы «Один пояс и один путь» / под общей редакцией А. А. Тозица и Ху Биляна. – Минск : СтройМедиаПроект, 2020. – С. 109-132.

УДК 718(477)

*Павлова О. Ю.*  
/ м. Київ /

## **МЕМОРІАЛЬНИЙ ПРОСТІР «БАБИН ЯР» В ОПТИЦІ СИМВОЛІЧНОЇ АРХІТЕКТУРИ**

В Україні обговорення будівництва проекту меморіалізації Благодійного фонду "Меморіал Голокосту" Бабин Яр "зосереджено в публічному просторі навколо джерел його фінансування і участі російських бізнесменів в ньому. Особлива увага приділяється співвідношенню приватного і державного складових цих проектів.

Важливим моментом організації меморіального простору є дотримання традиції іудаїзму, яка забороняє будувати пам'ятні споруди на місці поховання. Важливим елементом в цьому контексті є пропозиція державного проекту розмістити Музей пам'яті жертв Бабиного Яру Українського меморіального комплексу Голокосту пропонується розташувати в реконструйованій будівлі колишньої контори єврейського кладовища, яке було побудовано ще на початку ХХ століття. Вибір цього приміщення обумовлений тим, що, за свідченнями німецької аерофотозйомки часів Другої світової війни, навколо будівлі не було поховань, а, отже, ритуали поховання не порушені. Але в той же час меморіальний комплекс розташований поряд з місцем трагедії, природній ландшафт якої сам по собі спонукає до пронизливих спогадів.

Досвід будівництва меморіальних комплексів жертвам Голокосту демонструє їх монументальні розміри як по протяжності (Яд Вашем, берлінський Меморіал жертвам Голокосту), так і в конотації піднесеного (Меморіал в Майамі). Але іноді відчуття трагедії передають через деталізацію сприйняття і наближеність до світу повсякденного (чавунні черевички розстріляних на набережній Дуня в Будапешті) або часто передається через пригніченість форм (Меморіал в Шверте, де жертви зображені як шпали пекельної залізничної колії), які образно втілюють ідею тяжкості і страждання.

Більшою мірою, велика просторова протяжність та екстер'єрна представленість домінує в більшості меморіальних просторів. Таке планування нам представляється доцільним. Так як великі дистанції передбачають переміщення в просторі та дозволяють організувати культурну практику входження як класичну ритуальну форму включення в важливе та відділення від світу повсякденності.

Власне, Меморіальний комплекс «Бабин яр» використовує просторову протяжність Кирилівського парку для того, щоб городяни і гості столиці України, мали можливість не тільки зречеться суєти, а й поглибитися в спогади через ходу навколо серії пам'ятників, які візуалізують жахливу трагедію Другої світової війни.

Немонументальний розміри пам'яток, які починають експозицію, являють собою камені в зріст людини, розташовані досить далеко один від одного але у схопленні єдиним поглядом, - репрезентують орієнтири ходи. Вони візуалізують згадку про безформні груди тіл, що зрівняні страшною смертю. Усередині цих штучних мармурових глиб вмонтовані фотографії, які представляють документальні свідчення того періоду. Найбільш часто повторювані теми – це панорами масових розстрілів і купи речей, відібраних у жертв. У речах риються нацисти та їх колабораціоністи, що займаються мародерством. Додаткова дія заглядання в глиб каменю підвищує рівень інтерактивності взаємодії з символами трагедії і наочно представляє невблаганну модальність її зримості.

Відсутність форми, що продукує почуття «негативного задоволення», особливо важлива в сприйнятті меморіального комплексу страшною трагедії: задоволення - оскільки воно має залучати око глядача, занурювати його в атмосферу відповідного сприйняття поза вольовим наміром. Одночасно задоволення є негативним, оскільки задоволення не повинно як прекрасне створювати умови для рівноваги продуктивних здібностей суб'єкта сприйняття. Негативне задоволення створює внутрішній порядок сприйняття через кореляцію з порядком означників предмета споглядання. Такий порядок має дві конотації, по І. Канту, - монументальність і безформність. Обидві ці характеристики присутні в інших формах меморіалізації комплексу «Бабин Яр» і мають певні композиційні рішення.

УДК 316.723:004.738.5

*Кислюк К. В.*  
/ м. Харків /

## **ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА І МЕРЕЖАХ**

1. Популярні в Україні соціальні медіа і мережі, зокрема Facebook, Youtube, Instagram, Telegram, Tik Tok, число користувачів яких сукупно, за даними компанії GlobalLogic, у рік пандемії сягнуло 26 млн або понад 60%

усього населення України<sup>1</sup> давно вже стали вагомим економічним і суспільно-політичним фактором життя країни.

2. На наш погляд, культурологічний аналіз соціальних медіа і мереж має здійснюватися в дисциплінарних рамках «візуальної культурології». В її фокусі «мають постати не самі по собі візуальні феномени.., скільки їх соціокультурні кореляції, двосторонні зв'язки з тим середовищем, в якому вони сформувались і на яке справили вплив»<sup>2</sup>.

3. Найвагомим фактором, здатним вплинути на вміст відображення української ідентичності, ми вважаємо фактор пришвидченого формування своєрідної культури медіаглобалізму. Її наріжні ознаки такі:

а) Використання глобальної мета-мови, спрямованої на представлення певного контенту в системі усім зрозумілих загальних характеристик, як-от перегляди, інфлюансери, підписники/фоловери, лайки/діслийки, коменти,

б) Переважання віртуальних образів, запозичених із масової культури персонажів, штучних тем, трендів і челенджів. Дедалі популярнішою формою трансляції зазначених особливостей стає жанр пародії. Її спрощено-насмішкувате ставлення до свого об'єкта дуже органічно вписується в інфантильний світогляд основних споживачів соціальних мереж — поколінь Y та Z і водночас надає авторам широкий спектр виражальних засобів поміж іронією та сатирою.

Прямим наслідком панування медіаглобалізму ми вважаємо ухиляння/приховування/спрощення/відсування на задній план наочних маркерів національно-культурної ідентичності, особливо помітні в топових медіа-акаунтах і каналах, орієнтованих на глобальну аудиторію. Зразки такого підходу знаходимо у профілях інфлюансерів *@val4a* та *@peleh.d*, топових авторських Youtube-каналів «Чоткий паца» та «DANIEL BOY».

3. Уважаємо доцільним диференційований підхід до української ідентичності, в якій залежно від рівня відрефлексованості виокремлюємо формальний, громадянсько-політичний рівень; фактичний, мовно-культурний, та реальний, етнонашаний. Кількість підписників і переглядів профілів відповідного рівня чітко відповідає цій послідовності.

4. Найуніверсальнішими маркерами громадянсько-політичного рівня ідентичності визначаємо застосування національної символіки та синьо-жовтої кольорової гами. Найбільше поширені в Telegram та Youtube. Одним із візуальних символів України в Instagram є Монумент Незалежності в Києві.

5. Маркерами другого рівня української ідентичності постають сполучення символіки першого рівня та мова. Причому, на Youtube каналах ідентифікуюче значення має не стільки мова, скільки формулювання заголовку відео. Приклади яскравих і успішних репрезентацій мовно-

---

<sup>1</sup> GlobalLogic. Українська аудиторія соцмереж за рік пандемії збільшилася на 7 млн людей – дослідження [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://ms.detector.media/sotsmerezhi/post/26872/2021-03-17-ukrainska-audytoriya-sotsmerezhi-za-rik-pandemii-zbilshylasya-na-7-mln-lyudey-doslidzhennya/> (дата звернення 7.12.21).

<sup>2</sup> Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: кол. моногр. / за заг. ред.. Ю. С. Сабадаш. — Київ : Ліра-К, 2021. — С. 96.

культурної ідентичності — профіль у ТікТок @shymanovski та авторський канал ім. Тараса Григоровича Шевченка на Youtube.

6. Третій рівень української ідентичності ми визначаємо за наявністю мілітарної тематики, сполученої з етнонаціональною символікою. Найяскравіше втілюється в контенті Facebook-акаунтів військових частин ВСУ (24 Окрема Механізована бригада — <http://surl.li/axtjz>; Окрема-мотопіхотна-Маріупольська-бригада — <http://surl.li/axtlb> та ін). Натомість в ілюстративних фото та відео у провідних Telegram-каналах (*Инсайдер.Ua* та ін.) зв'язок маркерів типу Military з Україною не є таким наочним. Відео на тему захисту Батьківщини в Тіктоці збирає мільйонні перегляди, але профілі, де їх розміщують, не є топовими (@world\_775; @ph\_pavlo).

УДК 7.07:005

*Кривошея Т. О.*  
/ м. Київ /

## **КУРАТОРСЬКИЙ МОДУС КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ПРОЕКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ «ЕСТЕТИКИ ВЗАЄМОДІЇ»**

В сучасній прикладній культурології із її орієнтацією на проектну діяльність постає проблема виокремлення фігури куратора поміж інших спеціалізацій культурно-менеджерського та культур-організаторського спрямування. В даному контексті актуалізується дискусія про демаркацію відмінностей між кураторською діяльністю та діяльністю культурного менеджера. Також даний аспект проблеми – проектне кураторство – актуалізувався в процесі осмислення завдань, що висувуються перед майбутніми докторами мистецтв в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського: згідно із освітньо-творчою програмою аспірант має підготувати творчий мистецький проект, що передбачає презентацію оригінальної виконавської програми або авторського твору у поєднанні із науково-дослідним проектом як його концептуальним обґрунтуванням. Відтак музикант-виконавець, музичний режисер водночас постає у декількох іпостасях, і в першу чергу в органіці поєднання власне творчо-мистецької діяльності та кураторства.

В самому понятті «куратор» (від лат. curator – «піклувальник», «опікун») закладено сенс езистенційно орієнтованої взаємодії (на відміну від більш «інструментальної» менеджерської діяльності). Особливо даний варіант інтерпретації сутності кураторської активності «спрацьовує» в режимі ідентифікації професійного виконавця, який змушений замислюватись та постійно утримувати в колі фахової обізнаності «піклування» про власну творчо-виконавську активність, про створення належних для фахового зростання умов. Також кураторство, на наш погляд, допомагає менш радикально протиставляти позицію митця та позицію організатора (менеджера).



Культурний менеджмент генетично виникає як один із напрямків роботи менеджерів та, здебільшого, відштовхується від економічних чинників – культурно-мистецька сфера від того втрачає унікальних ознак, уніфікується на кшталт всіх інших галузей менеджерської активності. Тому наразі залишається відкритим питання: наскільки фахівець, що займається культурно-мистецькими проектами, має сам бути заангажованим мистецтвом та, почасти, бути сам творцем, виконавцем?

Культурологія пропонує необхідний для осмислення «кураторського повороту» інструментарій, виходячи із розуміння складної розгалуженої системи взаємодії між всіма учасниками «культуротворення» (даний принцип Стюарт Холл назвав переходом від структуралізму до культуралізму та описав через категорію «циркуляції культури»). Англійський культуролог запропонував вивчати культуру з позиції багатоманітності спільнот (субкультур, груп, страт тощо) через репрезентації створених ними культурних практик. Причому (і це є принципово відмінним від інших підходів до принципу культуротворення) групи водночас є і споживачами, і творцями даних текстів: «В різний спосіб вона (запропонована Стюартом Холлом парадигма культуротворення – прим. Т.К.) концептуалізує культуру як таку, що пронизує всі соціальні практики, а дані практики, в свою чергу, уособлюють форму людської діяльності: як чуттєву людську практику, як діяльність, засобами якої чоловіки та жінки створюють історію» [2, с. 167-168].

Таким чином вирішується суб'єкт-об'єктна дихотомія між творцями та реципієнтами, митцями, художниками, музикантами, композиторами та публікою, між елітарним та популярним мистецтвом. Тобто кожна людина розглядається як потенційний творець властивих певній культурі текстів. На наш погляд, даному дослідницькому принципу, запропонованому Холлом, більш гармонійно відповідає режим кураторства.

Діяльність куратора як альтернативи щодо діяльності культурного менеджера можна розрізнити, спираючись на концепцію французького дослідника та відомого організатора мистецьких програм Ніколя Буріо (Nicolas Bourriaud) у програмному творі «Естетика взаємодії» (*Esthétique relationnelle*) (1995). Традиційні підходи репрезентації мистецтва в історії культури визначались способами комунікації: людина - Бог, людина – світ, людина-людина. Наразі можна говорити про принципово інший зв'язок за допомогою мистецтва – міжособистісний зв'язок на засадах створених (в нашому варіанті – куратором) нових соціальних сполук та перетинів між людьми. Платформою, на якій опрацьовується «нова соціальність» є мистецький об'єкт. Таку трансформацію Буріо описує наступним чином: «Крім взаємодії, на якому будується внутрішній порядок твору мистецтва, наразі статус художньої «форми» набуває також і сфера міжособистісної взаємодії. Так, зустрічі, побачення, демонстрації, різних типів співробітництва між людьми, ігри, свята, місця спільного проживання – коротше, сукупність способів зустрічей та конструювання відносин сьогодні перетворюються на **естетичні об'єкти**, що піддаються окремому освоєнню»

[1]. Естетика взаємодії є реакцією на зміну парадигми «споживання» мистецтва: від парадигми мистецтва як товару до парадигми мистецтва як послуги. Куратор/митець долучається до сфери виробництва послуги, реалізуючи певну розмитість між утилітарною та естетико-художньою функціями власної діяльності.

«Ідеальний» куратор – це «геній зв'язку», який має звести різні «інгредієнти» події, перемішати їх та дати можливість, аби приготувалось щось, що пізніше буде маркуватись як мистецька подія. Відтак сам акт представлення легітимізує об'єкт як об'єкт мистецтва. Куратор не «виставляє» мистецтво у просторі (театр, філармонія, площа, музей, храм), сучасний мистецький простір – більш динамічний, мобільний, змінюваний. Відтак куратор – це людина яка формує просторовість за допомогою комбінаторики людської уваги. Куратору потрібна увага, натомість со-творці події отримують враження. Це не пошук нових просторів та синтезів, а створення умов для зустрічі.

Даний принцип ідеї кураторства не зводить діяльність до організації мистецької події – подія пропонується як су-спільність. Відповідно твір мистецтва стає твором мистецтва саме в місці, куди «сходяться» учасники та суспільною подією виробляють її означення (сенси, цінності, вартість, афекти). В даній ідеї Бурріо реалізується програма створення куратором «моментів» спільності та об'єктів, що створюють спільність.

Менеджмент працює в режимі посередництва між «виробником» культури (мистецтва) та «споживачем» культури (мистецтва). Відповідно менеджер – медіум, що допомагає їм «зустрітись» та взаємодіяти. Кураторство передбачає співавторство (а не співпрацю – коли дія відбувається паралельно). Кураторство визначається на рівні самого акту співтворчості – народження спільної ідеї.

Кураторство в сфері культури – це діяльність, спрямована на інституціалізацію певного культурно-мистецького проекту шляхом створення належних для цього форм зв'язків, які після його реалізації продукують створення та збереження комунікативного поля для реалізації наступних культурно-мистецьких програм.

Куратор – це творець культурно-мистецьких просторів, альтернативних сталим, вкоріненим в певну соціокультурну традицію. Куратору не потрібно «створювати» театри, філармонії, галереї. Його діяльність – **ініціювати** театр, філармонію, галерею **працювати** на його задум, на ідею. Тобто змінюється статусність самого куратора-митця. На відміну від менеджера, який працює «на полі» більш-менш сталих культурно-мистецьких форм (концерт, івент, фестиваль, публічна лекція), куратор як проектувальник в кожному окремому задумі-проекті працює на об'єднання структур. Така децентралізація проектування нівелює значущість та цінність структури вже існуючих культурно-мистецьких інституцій.

## Література

1. Буррио Н. Эстетика взаимодействия / Художественный журнал. 2020. № 28-29. [https://Николя Буррио. Эстетика взаимодействия \(moscowartmagazine.com\)](https://Николя Буррио. Эстетика взаимодействия (moscowartmagazine.com)).

2. Холл С. Культурные исследования: Две парадигмы / Логос. 2012. № 1 (85). С. 157-183.

УДК 766:111:852

*Поліщук О. П.*  
/ м. Житомир /

## **ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ДИЗАЙНУ**

Одним із вагомих елементів побуту, виробничої сфери, організації середовища існування сучасного суспільства виступає дизайн. Можливо тому в Україні нині стала приділятися вагома увага до підготовки фахівців такого профілю. Так, відповідно до Стандарту вищої освіти України: 022 Дизайн (Наказ МОН України від 21.12.2018 р. № 1433) у теоретичному змісті його предметної області зазначається необхідність звернення до естетичних характеристик дизайну, відповідно до спеціалізацій. Проте проблемою є чітке окреслення тих вимог чи якостей, які названі «естетичними характеристиками дизайну».

Тому маємо за мету нашого дослідження здійснити аналіз основних естетичних проблем у царині сучасного дизайну в Україні.

Перша проблема, на наш погляд, пов'язана із історичним розвитком дизайну в нашій країні, коли було розрізнено дві естетики, одна із яких – «технічна естетика», і для останньої авторитетними стали напрацювання зарубіжних практикуючих дизайнерів – Дж. Нельсона, Ф. Кислера, К. Молліно, П. Форназетті, а згодом М. Белліні, Ф. Старка та ін. Тоді як напрацювання першої, звичайно, визнавалися, але залишалися на маргінесах уваги, особливо напрацювання О. Г. Баумгартена. Він визнавався «хрещеним батьком» естетики як науки, проте поза локусом уваги зазвичай залишався його концепт «справжнього естетика», яким започатковувалася естетична антропологія як напрям дослідження. Більше увага була прикута до концепту естетики як «філософії мистецтва», автором котрої був Г. Гегель, і, відтак, естетика досить часто ототожнювалась із цим напрямом досліджень – винятково як теоретична дисципліна, що осмислює проблематику мистецтва як соціально-культурного явища. Поза локусом інтересу найчастіше залишилися цікаві напрацювання вітчизняних естетиків: Д. Кучерюка про «естетику праці та ціннісні відносини», А. Пригорницької про «естетосферу сучасного дизайну» та ін. Також при підготовці фахівців за шифрами спеціальностей 05.01.03 – технічна естетика (мистецтвознавство) (паспорт спеціальності був затверджений Постановою президії ВАК України від 11.12.2002 № 20-11/11) та спеціальності 17.00.07 – дизайн (Постанова президії ВАК України від 14.06.2007 № 64-06/6) досить рідким явищем при

ознайомленні із спадщиною естетики був інтерес до напрацювань семантичної естетики: Е. Кассіерер, Б. Кроче, М. Бензе; структурно-семіотичної естетики: П. Богатирьов, Р. Якобсон, Г. Шпет та ін.

*Тенденція звуженого вивчення багажу сучасної естетики, яка притаманна фаховій підготовці вітчизняних дизайнерів, спостерігається й в інших країнах. Так, фіксуємо ототожнення цілковито різних явищ: «Прикладна естетика, або філософія дизайну, вивчає особливості сполучення конструкторської та художньої діяльності в процесі розробки виробів, людино-машинних систем, упаковки, проектування соціального простору на рівні промислової та житлової забудови, дорожньо-транспортних та логістичних систем комунікації, товарних потоків та сервісного обслуговування виробів» [1, с. 4]. Проте «прикладна естетика» не є «філософією дизайну», якщо звернутись до аналізу напрацювань Г. Земпера та його концепту «практичної естетики» (*Praktische Aesthetik*). Видається, що наразі маємо чіткий «відгомін» незацікавленого ставлення до багажу естетичної антропології, семантичної естетики чи структурно-семіотичної естетики, що меншовартяться через надмірне захоплення «технічною естетикою». Як наслідок такої позиції – не зацікавлення у конкретних розробках з проблематики естетичних основ дизайну, і крайнім виявом стає навіть вульгаризація естетики та її напрацювань як науки.*

Друга проблема пов'язана із культурою мислення дослідників та рівнем опрацювання естетичних основ творчості дизайнера (від етапу задуму до етапу практичного втілення). Зокрема мова йде про *імпліцитний опис естетичних характеристик об'єктів дизайну та імпліцитне научання пошуку виявів останніх*: «З моменту появи дизайн був особливою частиною виробничого процесу “корисних” речей, які крім утилітарних характеристик мали відповідати і суто естетичним вимогам (тобто спочатку “функціональність” виробу передбачала і його “красу”). Виникнувши завдяки можливостям та установкам індустріалізму, дизайн реалізується як досить вузька сфера у самому фабричному виробництві. У ньому сфера прекрасного задана технічною естетикою, в якій створена промисловим чином річ має естетичний зміст» [1, с. 5]. Наразі зовсім не зрозумілим залишається, що мається на увазі під «естетичним змістом» чи «естетичними вимогами», як і спроба ототожнення чи, радше, зведення «естетичних вимог» до «краси». (Як нагадування – проблема амбівалентності уявлень про красиве чи його протилежність досить непогано стає зрозумілою при зверненні до рядків із вірша «Некрасивая девочка» М. Заболоцького, висловлених ще в 1955 році: «...что есть красота /И почему её обожествляют люди? Сосуд она, в котором пустота, /Или огонь, мерцающий в сосуде?»). Більш виправданим при розгляді естетичних основ дизайну було б звернення уваги на явища, фіксовані поняттями: гармонії/дисгармонії, міри, досконалого/недосконалого, домірного/недомірного людині, прекрасного/потворного, величного/буденного, естезису та естетичної інформації.

Наступною, на наш погляд, постає проблема категоріально-понятійного апарату дизайну за галузевими спеціалізаціями та узгодження його складових

за змістом і сферою ужитку при підготовці сучасного дизайнера (спеціальність 022):

– технічна складова (проектне завдання, проектний образ, архітектоніка, тектоніка, конструкція, масштаб, текстура, фактура, масштаб, кегль, гарнітура, інтерліньяж, конічні перерізи, площинна пропорційна сітка, компактність, компоновка, модуль тощо);

– ергономічна складова (ергономіка, антропометрія, колірна адаптація, ефект тощо);

– естетична складова (гармонія, дисгармонія, хаос, форма, композиція, пропорція, ритм, метр, симетрія, асиметрія, досконале, потворне, комічне, трагічне, графема, ідеограма, естетична інформація, художня інформація, хронотоп, символ, семіозис, релевантна інформація тощо);

– художня складова (декор, орнаментика, силует, контур, сюжетно-композиційний центр, композиційна імпровізація, колірний тон тощо).

Указана *естетична складова категоріально-понятійного апарату дизайну має, як видається, розвиватися із врахуванням специфіки галузевих спеціалізацій.*

Серед інших проблем варто указати й *проблему навчальної і довідникової літератури щодо естетичних характеристик об'єктів дизайну*: незначна кількість за різними роками видань загалом; орієнтацію на вузьке висвітлення проблематики; відсутність у більшості видань розкриття термінології через наведення дефініції у тексті та словника базових понять; переважний друк проблематики історії дизайну, а не естетизму, міри чи гармонії у дизайнерській практиці; переважний друк інформації про теоретичні проблеми дизайну; дефіцит перекладених праць провідних зарубіжних теоретиків і практиків дизайну.

Відсутність стандартної національної програми (чи інструктивно-методичних рекомендацій) щодо фахової підготовки дизайнера *із переліком тематики (переліком питань)* про естетичні характеристики об'єктів дизайну (за спеціалізаціями) також видається проблемою, вирішення якої є вимогою часу.

*Відсутність спеціалізованого видання із проблематики естетичних основ і проблем сучасного дизайну, розпорошеність публікацій з неї у виданнях іншого проблемного поля – ще одна проблема, на яких має бути зосереджена увага сучасних вітчизняних естетиків і дизайнерів.* (Безсумнівним позитивом колись був друк журналу «Технічна естетика»).

Як підсумок, естетичні основи дизайну є малодослідженою проблематикою сучасної вітчизняної науки. Проте її опрацювання сприятиме розвитку теорії і практики дизайну, покращуючи конкурентоспроможність фахівців на ринку праці в умовах Industry 4.

### Література

1. Философия дизайна / А. И. Лойко, Е. К. Булыго, Е. Б. Якимович; под общ. ред. А. И. Лойко. Минск: БНТУ, 2017. 73 с.

## МАТЕРІАЛИ УЧАСНИКІВ ТЕМАТИЧНИХ НАПРЯМКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

УДК 81:1

*Балабан О. О.*  
/ м. Київ /

### АРХЕТИПІЗАЦІЯ ТА СТЕРЕОТИПІЗАЦІЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНІ МЕХАНІЗМИ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ЛЮДСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В СПОРІДНЕНИХ МОВАХ (НА МАТЕРІАЛІ КОНЦЕПТУ «ЖІНКА»)

Когнітивна концептуалізація людського досвіду базується на принципі, за яким здатність людини до вивчення мови є продуктом загальних когнітивних процесів мозку. Повторення будь-якого досвіду веде до встановлення когнітивних структур, які пізніше задіюються для інтерпретації нового знання. Мова відображає наявність такого універсального досвіду [3, с. 258]. Теоретичним підґрунтям для нашого дослідження стали наукові доробки Ліліани Альбертаці, Джорджа Гірертса, Рене Дірвена, Ричарда Коррігана та ін.

Наголошуючи на тому, що “мислення людини скоріше міфологічне, ніж раціональне” [5, с. 15], Христо Кафтанджисєв визначає архетип як матрицю в підсвідомості, що змушує нас діяти певним чином. Це психологічний феномен, архаїчний за походженням, який і живить нашу міфологічну свідомість. Архетипи формувались впродовж еволюції людства. На думку вченого, в архетипі є декілька ключових особливостей – підсвідоме, міфологічність, біологічна та культурна обумовленість [5, с. 20].

Термін у різних сферах системах гуманітарного знання має різне понятійне наповнення, зазначає Наталія Барна: у лінгвістиці – вихідна форма слова для пізніших утворень; у текстології – найдавніше спільне джерело всіх наступних копій, переробок (переважно – рукописних списків); у психології прадавній взірць (абстрагована від конкретних ситуацій ідея) колективної підсвідомості, який існує одвічно у свідомості людства і, передаючись з роду в рід, від покоління до покоління впродовж тисячоліть, у кінцевому підсумку мотивує вчинки і дії людини [1].

Уперше термін “архетип” було введено представниками піфагорійської школи і в подальшому прихильники платонівських ідей розглядали як еквівалент “вічних ідей” в їх символічному позначенні (Діонісій Ареопатит, Джордано Бруно, Йоганн Кеплер, Григорій Сковорода та ін).

Щодо терміну архетип (від гр. *archē* – початок і *týpos* – образ) “як первісної вродженої психічної структури, вияв родової пам’яті, історичного минулого етносу, людства, їхнього колективного позасвідомого, що забезпечує цілісність і єдність людського сприйняття й виявляється у знакових продуктах культури” [7, с. 40], то він був уведений швейцарським

психологом Карлом Юнгом [12] на початку ХХ ст. і розглядався як гіпотетична наслідувана психологічна властивість, що не може сприйматися чуттєво й наочно, а у випадку переходу до сфери свідомості перестає бути рефлексом колективного позасвідомого й архетипом.

Головними рисами архетипу вчений вважав мимовільність, автономність, генетичну зумовленість, незалежність сфері позасвідомого. Архетипи є компонентами будь-яких релігій, міфологій, легенд і казок усіх часів і народів, архетипні образи присутні також у сновидіннях і ряді екстатичних переживань. Відносно типології архетипів, то Карл Юнг поділяє їх на *психологічні*, якщо вони виходять від пам'яті роду (наприклад, архетипи свого духу, води, матері тощо) і *культурні*, як створені культурним досвідом людства (наприклад, трійці, життя, смерті, мадонни тощо) [12]. Додав до цієї класифікації Нортроп Фрай [10], який вважав, що архетипи можуть бути ще універсальним та етнокультурними. Загалом у ХХ ст. структуралізм доклав зусиль для того, щоб довести, що безсвідоме як сфера стихійного ірраціонального досвіду людини являє собою систему підкорену відповідним правилам залежностей, яка підлягає раціональному аналізу [7, с. 40]. Звичайно, що першообразне або архетипне сприйняття дійсності зараз залишилось на підсвідомому рівні, оскільки людство на цей час пройшло той еволюційний шлях формування його свідомості від архетипного до інтелектуального мислення і сприйняття дійсності.

Архетип, за теорією Карла Юнга, входить до свідомості не безпосередньо, а у формі образів і символів, які є “колективними”. Кількість архетипних образів є численною: *мати, батько, правитель, старець; біблійні: Христос, Мойсей, Марія*. Саме ці образи є основою релігії, мистецтва у всіх його формах, міфології, є основою снів. Саме у сні діяльність свідомості припиняється. Архетипи фіксуються в неконкретних формах у політиці, соціології, етиці, філософії.

Поняття “стереотип” є дуже близьким за своїм тлумаченням до поняття “архетип”. Олександр Тимченко та Віктор Шапар дають таке визначення поняття: “стереотип – відносно стійкий і спрощений образ соціального об'єкта – групи, людини, події, явища та ін., що складається в умовах дефіциту інформації як результат узагальнення особистого досвіду і уявлень, прийнятих у суспільстві (нерідко упереджених)” [8]. Це поняття вперше було введено в науковий обіг американським дослідником засобів масової комунікації Волтером Ліппманом.

Визначення, подані Волтером Ліппманом [15], Гордоном Аллпортом [14], Теодором Адорном [13], можна підсумувати так: стереотипи є важливою складовою частиною, яка інтегрує суспільство; можна їх віднайти у мотивації суспільних явищ, ідеології, а також у політичній пропаганді; стереотип є судом, негативним або позитивним, який опирається на переконання; його джерело має суспільний характер, передається родиною особі як суспільний погляд, а також, у більш загальному значенні, суспільним середовищем, не беручи до уваги особистого досвіду окремої особи; стереотип має емоційне (негативне або позитивне) забарвлення; зовсім заперечує факт або частково

відповідає правді, та завжди звучить цілком правдиво; довго залишається незмінним. Це виникає тому, що стереотип фактично не залежить від досвіду людей.

Форми стереотипізації розумової діяльності різноманітні. Це і образи, і уявлення, і оцінки тощо, коли вони стають повторюваними, стійкими, звичними і рівнозначно зрозумілими - і для одного індивіда, і для багатьох людей одночасно. Це може бути і одне слово, і судження, і умовивід. Їм можуть бути і різні зорові, слухові, нюхові, смакові, відчутно-рухові образи, що виражають відповідні види пам'яті.

Стереотипи свідомості складаються поступово, в потоці контактів індивідів з навколишнім світом, в процесі соціалізації, спілкування з іншими людьми, формального навчання і виховання, звернення до засобів масової інформації. Своє змістовне наповнення стереотип отримує під впливом уявлень про світ, природу, суспільство, про їх безпосереднє оточення, про людей, з якими вони знаходяться в безпосередньому контакті і умовах існування власного та інших людей.

Стереотип будується з цеглинок-установок, своєрідних відбитків, які залишають в мозку людини контакти із зовнішнім світом у всіх його іпостасях - об'єктах фізичних і духовних. Установка - це готовність мозку певним чином реагувати на певного роду інформацію, з якого б джерела вона не надходила.

Підсумовуючи, слід навести наступні загальні характерні риси стереотипів:

– стереотипи – це не поняття, а більш-менш загальне віддзеркалення суспільних явищ. Часто вони пов'язані з мовою (лексемами та лексичними системами);

– стереотипи починаються не з безпосереднього досвіду людини, а з традиції, переказу та посередництва. Якщо стереотипи міцно вкорінені у суспільній свідомості, то вони не підлягають досвіду, котрий не відповідає вже раніше прийнятим уявленням.

Розглядаючи архетип як культурне підґрунтя стеріотипізації, Юлія Орлова наголошує на тому, що “архетипи є виявами родової пам'яті, формальними зразками поведінки, на основі яких можуть формуватись конкретні, наповнені змістом образи – стереотипи свідомої діяльності людини, якщо архетипи послужили підґрунтям формування даної схематизованої й усталеної структури колективної свідомості представників різних груп, зокрема етнічних” [6, с. 49]. Таким чином, архетипи й стереотипи ґрунтуються на певних об'єктивних закономірностях функціонування людської свідомості.

Підсумовуючи дані етимологічних словників (див. словники), можемо засвідчити, що англійська мова підтвердило своє германське походження з протогерманським етимомом \*wīfa-; французька зберегла латинське коріння femina, а в українській та російській мовах відзначений загальний індоєвропейський етимом \*g<sup>u</sup>enā.



Яскравим прикладом фіксації еволюції свідомості людства, тобто архетипного поняття, є прислів'я, приказки та говірки, де безперечно відзначені всі культурні особливості. Проаналізувавши прислів'я в англійській, французькій, українській та російській мовах, можна говорити про такі ядерні компоненти архетипного поняття “жінка” як:

– “жінка-мати”, в тому сенсі, що жінка народжує дітей і дарує життя: (англ.) *Mother's love is the most precious in the world*; (франц.) *Tendresse maternelle toujours se renouvelle*; (укр.) *Материнська любов ніколи не змінюється*; (рос.) *Материнская ласка конца не знает*; (англ.) *She is the mother who brought up the child*; (франц.) *Celui-là bien mère qui nourrit*; (укр.) *Не та мати, що народила, а та, що вигодувала*; (рос.) *Не та мать, что родила, а та, что воспитала*; (англ.) *Like mother, like daughter*; (франц.) *Telle mère, telle fille*; (укр.) *Яка мати, така і донька*; (рос.) *Какова мать, таково и дитя* [4];

– “жінка-берегиня свого дому, оселі”, тобто дбає про лад, затишок та атмосферу в домі; (англ.) *There is no real joy without a woman*; (франц.) *Qui a une femme de bien vit longtemps et bien*; (укр.) *Нема щастя родинного без жінки*; (рос.) *С доброй женой горе-полгоря, а радость – вдвойне* [4];

– “жінка-дружина”, тобто відзначається соціальна роль жінки як дружини свого чоловіка. До феміністичної революції в середині ХХ ст. жінка завжди вважалась і сприймалась на соціальний щабель нижче за чоловіка і повина була слухатись свого чоловіка. Зазвичай такі прислів'я виглядають своєрідною інструкцією для чоловіків у тому, як ставитися до жінки: (англ.) *A woman, an ass and a walnut tree, the more you beat the, the better they'll be*; (франц.) *Un poyer, un âne, une femme, plus vous les battez, le mieux ce sera*; (укр.) *Кохай жінку, як душу, а тряси її, як грушу*; (рос.) *Люби жену, как душу, тряси ее как грушу* [4].

Ще серед периферійних ознак прислів'я зафіксували ще й “емоційність” та “мінливість” жінки на відміну від чоловіків: (англ.) *Three women and a goose make a market*; (франц.) *Quatre femmes font plein marché*; (укр.) *Де баби, там базар, а де три, там – содом*; (рос.) *Гусь да баба – торг; два гуся, две бабы – ярмарка*; (англ.) *A woman's mind and a winter wind change often*; (франц.) *Femmes, vent, temps et fortune changent comme la lune*; (укр.) *Жіноча думка вітер часто змінюються*; (рос.) *Женские думы изменчивы* [4].

Отже, архетипи та стереотипи формують базис нашої свідомості, а прислів'я в досліджуваних мовах відбивають загальне архетипне та стереотипне уявлення про жінку для таких споріднених індоєвропейських мов як англійська, французька, українська та російська, що було сформовано впродовж багатьох століть: жінка-мати, жінка-берегиня своєї оселі та жінка-дружина свого чоловіка.

### Література

1. Барна, Н. 2008. *Імідж як міфологічний архетип: філософсько-естетичний аналіз* // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. пр. К. Вип. 69. С. 218 – 231.

2. Варій, М. 2007. *Загальна психологія*: підручник. К.: Центр учбової літератури. 968 с.
3. Волкова, Т. 2007. *Когнитивные основы англоязычной литературоведческой терминологии* // Одиниці та категорії сучасної лінгвістики: Зб. статей, присвячений ювілею В.Д. Каліущенко. Донецьк: ТОВ "Юго-Восток, Лтд". С. 242 – 257.
4. Жовківський, А., Жовківська, Г., Івасютин, Т., Макар, Ю., Попеску, І., Сафоняк, О., Сулим, В., Фурдас, М. *Мудрість народна – мудрість міжнародна*. Чернівці: "Рута", 2004. 255 с.
5. Кафтанджиев, Х. 2016. *Мифологические архетипы в коммуникации*. М.: Гуманитарный центр. 268 с.
6. Орлова, Ю. 2019. *Архетипне і стереотипне відображення концепту вік людини у свідомості носіїв української, російської та англійської мов*: дис. канд. філол.н., 10.02.17. К. 257 с.
7. Селіванова, О. 2017 *Лінгвістична енциклопедія*. Полтава: Довкілля-К. 844 с.
8. Тимченко, А., Шапарь, В. 1997. *По ту сторону стереотипов поведіння*. Х., Прапор. 654 с.
9. ФЕС, 2002. *Філософський енциклопедичний словник*. К.: Абрис. 742 с.
10. Фрай, Н. 1996. *Архетипний аналіз: теорія мітів* // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.. Львів: Літопис. С. 109 – 135.
11. Фрейд, З. 2017. *Психологія маси аналіз человеческого «Я»*. – М., Neoclassic, АСТ. 256 с.
12. Юнг, К. 1991. *Архетип и символ*. М., 1991. 304 с.
13. Adorno, T. 1987. *Dialectic of Enlightenment*. Frankfurt am Main: Gunzelin Schmidt Noer. 253 p.
14. Allport, G. 1968. *The person in psychology: selected essays*. Beacon Press Boston. 344 p.
15. Lippman, W. 1950. *Public Opinion*. N.Y.: W. W. Norton. 427 p.

#### СЛОВНИКИ

OED: Online Etymology Dictionary: URL: <https://www.etymonline.com/search?q=wife>

CNRTL.FR: Center National de Ressources et Lexicales: Ortolang. URL: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/femme>

ЕСУМ: Етимологічний словник української мови: В 7 т. – Т. 1: А–Г / Ред. кол.: О. С. Мельничук (гол. ред.), І. К. Білодід, В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко. АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. К.: Наукова думка, 1982 – 2012.

ЭСРЯ: Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка в 4-х томах*. М.: Прогресс. 1986-1987.

## **ЄВРОПЕЙСЬКІ КУЛЬТУРНІ МАРШРУТИ ЯК ЧИННИК АКТИВІЗАЦІЇ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ**

Багатокомпонентні процеси останніх років, спричинені глобальними змінами, що викликані як пандемією та пов'язаними з нею обмеженнями і карантинами, так й іншими міждержавними та внутрішньодержавними факторами, в тій чи іншій мірі, безумовно впливають на всі сфери людської діяльності.

Туризм, як масштабний соціокультурний феномен, знаходиться в прямій залежності від цих глобальних процесів та від їх похідних: стану економіки, настроїв в суспільстві, відкритості (чи закритості) кордонів та інших чинників. При цьому, слід відмітити, що при зменшенні варіативності проведення відпустки чи майбутньої подорожі, мандрівники починають більш прискіпливо й детально готуватись до них, докладно вивчаючи свій маршрут, варіанти логістики, рівень пропонованого сервісу, наявну інформацію про туристичні дестинації чи культурні пам'ятки, які мають намір побачити, тощо

Ті держави світу, для яких туризм є одним з базових джерел поповнення бюджету та функціонування економіки, і раніше, а тим більше в останні декілька років, приділяють особливу увагу розвитку своїх туристичних дестинацій, їх популяризації та поширенню тієї інформації, яка спонукає потенційних подорожуючих відвідати саме їх локації. Одним з ефективних міжнародних механізмів формування конкурентоздатних туристичних пропозицій, залучення додаткового потоку відвідувачів, збереження та популяризації культурної спадщини є участь країни в програмах Європейських Культурних Маршрутів.

Культурні маршрути, що спочатку формувались як місцеві чи регіональні ініціативи, з 1980-х років починають виходити на більш високий рівень. Ці спеціально розроблені тематичні шляхи – зосереджуються на якомусь одному змістовному напрямку та присвячені конкретній тематиці чи групі споріднених тем, що органічно komponуються з відповідним географічним простором, історією краю, культурними пам'ятками та туристичними дестинаціями. Поміщені в контекст досягнення відвідування більшої кількості туристичних дестинацій під час однієї подорожі, культурні маршрути набули поширення як дієвий інструмент міждержавного співробітництва [1, с. 180].

Міжнародний проект Європейських Культурних Маршрутів започаткований за ініціативи Ради Європи у 1987 році. Того ж року було офіційно сертифіковано перший Культурний Маршрут Ради Європи – Шляхи

паломників Сантьяго-де-Компостела або, як його ще називають, Паломницький Шлях Святого Якова.

З 1998 року цими програмами опікується Європейський інститут культурних маршрутів (EICR) зі штаб-квартирою у Люксембурзі. На листопад 2021 року було офіційно сертифіковано вже 45 пан'європейських культурних маршрутів Ради Європи [2].

Стародавні торгові, паломницькі, історико-культурні тракти, що пронизували весь Європейський континент, нині є тим підґрунтям на якому формуються міжнародні культурно-туристичні маршрути, що привертають до себе увагу мільйонів туристів.

Деякі з культурних маршрутів присвячені конкретним історичним особам чи подіям в історії (Дестинації Наполеона, Слідами Роберта Луїс Стівенсона), інші склались на основі масштабних культурно-історичних епох (Залізний маршрут Піренеїв, Стежками доісторичного наскального мистецтва). Крім того, ці культурно-туристичні маршрути можуть бути як безперервними, що складають єдиний фізичний шлях просування (маршрут д'Артаньяна), так й такими, що розташовані в різних регіонах і країнах, але об'єднані спільною культурною спадщиною (Європейський шлях кераміки), тощо.

Міжнародна Розширена Часткова Угода щодо культурних маршрутів була укладена 2010 року, на основі керівних принципів Ради Європи та визначає стратегію цих програм. Учасниками Розширеної часткової угоди про культурні маршрути є понад 35 країн Європи, а партнерами виступають Європейський Союз та Всесвітня туристична організація (UNWTO). Як вже було зазначено, на даний час, Сертифікати «Культурні маршрути Ради Європи» отримали 45 міждержавних культурних маршрутів, які проходять у понад 60 країн.

30 березня 2021 року Рада Європи офіційно повідомила, що Україна повноправно приєдналася до Розширеної часткової угоди про культурні маршрути Ради Європи. Ця угода спрямована на формування спільного культурного простору шляхом популяризації європейської ідентичності й приналежності через обізнаність про культурну спадщину країн-учасниць [3].

Наразі Україна представлена лише в трьох Європейських культурних маршрутах. Наша країна долучилась до наступних культурних програм Ради Європи: Європейські шляхи Моцарта, Королівський Шлях або VIA REGIA, а також Європейський шлях індустриальної спадщини. Проте, долучення вітчизняних культурних і туристичних об'єктів до цих маршрутів, поки що, є доволі кволим.

В той же час, значна кількість туристичних дестинацій, культурних об'єктів, музеїв мають потенціал як приєднатися до вже існуючих в Україні Європейських культурних маршрутів, так й претендувати на входження до тих 42 з 45 культурних маршрутів Ради Європи, до яких наша країна ще не долучилась. Звісно, не всі з цих 42 маршрутів корелюються з культурною спадщиною нашої держави. Але цілком можна припустити, що наша країна спроможна долучитись, при проведенні необхідних наукових досліджень й

обґрунтувань та забезпечені відповідного рівня підготовки наших туристичних destinations і музеїв, до понад 20 Європейських культурних маршрутів.

Велика кількість таких туристичних destinations, культурних пам'яток, музеїв, історико-культурних локацій, що потенційно могли б претендувати на входження до різноманітних Культурних маршрутів Ради Європи, знаходиться на території Центральної України. Необхідно зазначити, що під цим терміном, в даній роботі, розуміються терени середнього Подніпров'я, а саме: сучасні Київська та Черкаська області. Цей історико-культурний регіон від доби заснування Києва, зародження та становлення Великого князівства Київського (Київської Русі), через Гетьманську державу й до новітніх часів зберігав відносну єдність та проходив спільні етапи розвитку. Він може бути цікавим як для дослідників, науковців, так і для туристів, адже налічує значну низку унікальних культурних пам'яток та перспективних туристичних destinations, що мають загальноєвропейське значення й здатні привернути увагу широкого кола мандрівників з багатьох країн світу.

Слід наголосити, що для того аби приєднатись до відповідного Європейського культурного маршруту культурний об'єкт чи туристична destination мають не лише відповідати основним умовам, визначеним в документах Ради Європи, бути суголосними з тематикою маршруту, репрезентувати цінності спільні з іншими учасниками даного маршруту, але й мати напрацьовані наукові тематичні дослідження, розроблені туристичні програми, фахових гідів, здатних проводити тематичні екскурсії та багато іншого.

Поширення культурних маршрутів в багатьох європейських державах, успішний розвиток туристичних destinations та зростаюча популярність їх культурних пам'яток і об'єктів історико-культурної спадщини вказує на те, що зазначені проекти Ради Європи суттєво сприяють: розвитку туристичної та суміжних галузей економіки, збереженню історико-культурної спадщини відповідних країн. Тому вітчизняній місцевій та центральній владі, керівникам музеїв та наукових установ слід більш уважно придивитись до тих можливостей, які надаються в рамках програм Культурних Маршрутів Ради Європи. Звісно, зараз певні конкретні заходи, щодо участі України в цих загальноєвропейських проектах, приймаються органами влади та деякими громадськими організаціями, але їх явно недостатньо.

На жаль, навіть з тих трьох культурних маршрутів, в яких наразі Україна бере участь, туристичні destinations Київщини представлені лише в одному (Королівський Шлях), а пам'ятки Черкащини не залучені до жодного з проектів Ради Європи. Звісно, не секрет, що багато цікавих та визначних туристичних об'єктів перебувають в жалюгідному, чи, навіть, напівзруйнованому стані. З сумом доводиться констатувати, що природні ландшафти, палацові комплекси, об'єкти історичної, культурної, міської чи промислової архітектури, які в Європі діють як привабливі, прибуткові, топові туристичні destinations, в нас – або не реставруються й занепадають, або зносяться для забудови житловими чи торговими комплексами.

В той же час, такі визначні культурні та туристичні об'єкти, які знаходяться в Переяславі, Трипіллі, Чигирині, Буках та багатьох інших місцях, не кажучи вже про ландшафтні парки «Олександрія» і «Софіївка», могли б стати справжніми туристичними окрасами Київщини та Черкащини у складі цілої низки існуючих Європейських культурних маршрутів. Ну і звісно, не можна не згадати, в цьому контексті, численні пам'ятки Києва: Свята Софія, Печерська Лавра, Золоті ворота, Кирилівська й Андріївська церкви, Видубицький монастир, Володимирський собор, Маріїнський, Кловський палаци, архітектурний комплекс Подолу, художні музеї та галереї, тощо. Тому особливої уваги науковців, дослідників, туристичних організацій, місцевої та державної влади потребують всі елементи вітчизняної культурної спадщини, які здатні, при належній підготовці, стати перлинами Європейських культурних маршрутів.

Потрібно також ґрунтовно пропрацювати детальний типологічний розподіл, який визначає характер використання цих культурних та туристичних об'єктів в минулому і їх найбільш перспективний розвиток в сьогоденні: міські, сільські, сакральні, палацово-паркові, індустриальні, меморіальні, етнокультурні та інші ландшафти [4, с. 95], історико-культурні пам'ятки та туристичні дестинації.

Враховуючи все вищезазначене, очевидно, що збереження та розвиток культурної спадщини, проведення наукових студій, розробка освітніх програм, впровадження сучасних культурних та мистецьких практик неможливе без активного розвитку культурного туризму та розбудови конкурентоздатних (на високому європейському рівні) туристичних дестинацій.

Безперечно, що становлення і подальше піднесення сучасних, привабливих туристичних дестинацій в Центральній Україні (і по всій державі), як вагомий чинник розвитку туризму, економіки та культури в цілому, напряму пов'язані з рівнем наукових студій, зацікавлення офіційних органів влади та проведення медійних кампаній з поширення інформації щодо цих культурних об'єктів та пам'яток. Така регіональна мережа культурно-туристичних об'єктів, що інтегрована в Європейські культурні маршрути, можлива лише за цілеспрямованої уваги на це питання владних інституцій, проведення ґрунтовних наукових досліджень для виявлення відповідних культурних пам'яток і туристичних дестинацій, що відповідатимуть тим чи іншим Культурним маршрутам Ради Європи, формування відповідної туристичної інфраструктури та інформаційної політики, розвитку туристичних маршрутів, програм підготовки гідів, тощо. Віднайдення таких культурних об'єктів, скоординовані дії всіх складових цього багаторівневого процесу на місцевому, регіональному, державному та міжнародному щаблях дозволить представити унікальний, цікавий для відвідувачів культурний туристичний продукт, й буде сприяти збереженню історико-культурних пам'яток та всебічному розвитку туристичних дестинацій Центральної України.

## Література

1. Terzić A., Bjeljac Z. Cultural Routes – Cross-border Tourist Destinations within Southeastern Europe. *Forum geografic. Studii și cercetări de geografie și protecția mediului*. Volume XV, Issue 2. 2016. pp. 180-188.

2. Cultural Routes of the Council of Europe. *Офіційний сайт Культурних маршрутів Ради Європи*. URL: <https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/by-theme> (дата звернення: 07.11.2021).

3. Україна офіційно приєдналася до угоди про культурні маршрути Ради Європи. *Офіційний сайт Міністерства культури та інформаційної політики України*. URL: <https://mkip.gov.ua/news/5292.html> (дата звернення: 07.11.2021).

4. Дичковський С. І. Формування концепції культурного ландшафту для реалізації туристичних практик. *Гуманітарний корпус: збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії*. Випуск 34 (том1). Вінниця, 2020. С. 91-95.

УДК 766:004.9

*Богучарська Г. С.*  
/ м. Старобільськ /

## ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ІНФОРМАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ

Глобалізаційні зміни у суспільстві призвели до того, що на кожному кроці нас оточує візуально-комунікативна конкуренція, де головною цінністю постає візуальна інформація. У сучасному інформаційному суспільстві значення графічного дизайну є досить актуальним.

Професійна дизайнерська сфера залежить від новітніх технологій та засобів, які формують базисний компонент будь-якого проектно-конструкторського процесу. На сьогодні, на дизайнера покладається задача не лише формування та представлення творчого задуму, а й візуалізації об'єкту дизайну, що проектується, за допомогою використання інформаційно-комп'ютерних технологій.

Досліджуючи проблеми візуалізації у графічному дизайні, О. Черневич наголошує на необхідності існування «візуальної установки», значення якої полягає в тому, що «вона робить об'єкт установки – візуальну сторону світу – важливою, значимою, тою, що має сенс» [1, с. 14].

Вивчення наукових праць з мистецтвознавства та дизайну підтверджує використання інформаційних технологій у професійній діяльності графічного дизайнера, що окреслюється презентацією результатів художнього проектування засобами комп'ютерної графіки. Одним із ефективних засобів при візуалізації та презентації інформації постає інфографіка.

Варто зазначити, що інфографіка залишається малодослідженою галуззю дизайну, яку почали розглядати лише на початку XXI століття.

Велику увагу даній темі приділяють науковці західних країн. Експертом інфографіки вважається Едвард Тафті, до практичних та теоретичних аспектів інфографіки зверталися: Колін Во, Роберт Косара, Чаомей Чен, Маркус Стівен Фью, Шреппель та ін. Серед вітчизняних науковців над питанням інфографіки та інших засобів візуальної інформації працювали О. Вовк, О. Ільїна, В. Логвіненко, І. Продан, М. Разорьонова, Р. Черемський, І. Шахіна.

Систематизація основних візуальних прийомів, що використовуються у створенні сучасної інфографіки дає підстави стверджувати, що інфографіка або інформаційна графіка – це візуальна презентація інформації, що дозволяє піднести її максимально доступно (для певної аудиторії) і швидко. Існує безліч різних схем візуалізації, але об'єднує їх єдина мета – графічне впорядкування інформації.

Інфографіка – наймогутніший засіб у презентації результатів досліджень. Основна мета інфографіки – інформування. При цьому часто цей інструмент виступає як доповнення до текстової інформації, яка охоплює тему в повному обсязі і містить деякі пояснення. Інфографіка допомагає в поширенні ідей і залученні уваги. Адже зображення – це одна з форм комунікацій, що відіграє важливу роль у презентації ідей. Зображення роблять інформацію більш привабливою й переконливою [1].

Для візуального представлення інформації або даних у освітньому середовищі використовують презентації як ефективний засіб демонстрації візуальної інформації. Одними з видів представлення інфографіки в презентаціях є діаграми, графіки та схеми, роль яких – наочно представити масиви різної інформації, бо фізіологічне сприйняття візуальних даних є дієвим для засвоєння навчального матеріалу освітянами. Роль презентації – організувати результативне візуальне донесення інформації до аудиторії.

До функцій, які може виконувати інфографіка належать презентаційна, інформаційна, пояснювальна, переконувальна, прогнозувальна та організаційна подача візуальної інформації.

Принципи лаконічності, креативності, візуалізації інформації, організованості, прозорості, актуальності та простоти лежать в основі застосування інфографіки.

Інфографіка – це спрямування, що задає умови розвитку технологій і засобів сприйняття візуальної інформації, постаючи потужним інформаційним інструментом у організації навчального процесу у ЗВО із застосування нових форм візуального представлення інформації.

Представлення в освітньому середовищі навчального матеріалу у візуалізованій формі дозволяє здобувачам вищої освіти не лише мати необмежений доступ до потрібної інформації у будь-який час, а й мотивує їх до навчання. Адже вони отримують змогу не лише читати багатосторінкові тексти, а повноцінно працювати з естетично привабливими, цікавими схемами-конспектами, анімаційним чи відеоматеріалом. Використання візуального представлення інформації в інформаційно-освітньому середовищі покликане підвищити якість навчання, зробити його результативним, цікавим та захопливим. Адже різні форми візуалізації не лише забезпечують



інформаційну насиченість та наочність навчальних матеріалів, а й пристосовані під особливості «κλίпового мислення» сучасної молоді [2].

У процесі навчання інфографіка розглядається як:

– засіб передачі великого обсягу інформації за допомогою зрозумілих та простих методів;

– різновид навчальної творчості, що передбачає поєднання графіки з текстом у найрізноманітніших пропорціях;

– презентації результатів наукового дослідження;

– візуального (наочного) представлення власної розробки/проєкту.

Специфіка інфографіки полягає у використанні знакових засобів візуалізації: графіки, елементів дизайну, ілюстрації, анімації, схеми та карти, а також інші елементи інтерактивності, надає можливість творчо та легко засвоювати закладені в ній значні обсяги інформації. Лаконічна, доступна та цікава форма представлення значних масивів інформації є привабливою для здобувачів вищої освіти, демонструє позитивний ефект і дозволяє розширити інформаційний простір навчання [3].

Підсумовуючи вищесказане відзначимо, що освітяни, в процесі створення інфографіки використовують презентації для демонстрації власних дизайн-проєктів. Завдання зображувальної, шрифтової графіки, анімації, відеомонтажа, в свою чергу, дозволяє засвоїти комплексний підхід до використання різноманітних інформаційних технологій і з метою зручного сприйняття візуальної інформації.

### **Література**

1. Гладун О. Візуалізація інформації: інфографіка. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2012. № 4. С. 11–14.

2. Денисенко С. Сучасні форми візуального представлення інформації і можливості їх використання в інформаційно-освітньому просторі URL: <https://ela.kpi.ua/bitstream/123456789/25350/1/S.47-50.pdf> (дата звернення 8.11.2021).

3. Панченко Л., Разорьонова М., Використання інфографіки в освіті. URL: <https://www.cuspu.edu.ua/images/conf-2016-10/s5/> (дата звернення 9.11.2021).

УДК 373.3.043

*Μπούρας Σ. Θ.,*

*Γρίβα Ελ.*

*/ Κοζάνη, Ελλάδα /*

## **ΓΛΩΣΣΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΠΟΙΚΙΛΟΜΟΡΦΙΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΜΑΘΗΤΩΝ ΠΡΩΤΟΒΑΘΜΙΑΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

### **Εισαγωγή**

Στις σύγχρονες πολυπολιτισμικές τάξεις είναι ενταγμένοι μαθητές από μεταναστευτικά περιβάλλοντα με ποικίλα δι/πολιτισμικά και δι/γλωσσικά

χαρακτηριστικά με τη δόμηση των ταυτοτήτων τους να αποτελεί μια συνεχώς μεταβαλλόμενη και διαρκή διαδικασία [6]. Αυτό συμβαίνει επειδή η ανάπτυξη της ταυτότητάς τους συντελείται σε έναν χώρο, ο οποίος επηρεάζεται τόσο από τον πολιτισμό της χώρας προέλευσης όσο και από τον πολιτισμό και τις αντιλήψεις της χώρας υποδοχής. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο οι ταυτότητες χαρακτηρίζονται από ρευστότητα και προσωρινότητα με τη συνειδητοποίηση της διαφορετικότητας να σχετίζεται άμεσα με την εκμάθηση της δεύτερης γλώσσας και τη διατήρηση της πρώτης [3].

Εξάλλου η ίδια η ταυτότητα είναι μια λέξη αμφίσημη [9]. Από τη μια μεριά, σημαίνει την απόλυτη ομοιότητα ή ισότητα ανάμεσα σε άτομα, ομάδες, απόψεις, πράγματα ή σύμβολα, τα οποία ταυτίζονται το ένα με το άλλο αντίστοιχα. Από την άλλη μεριά, αντίθετα, υποδηλώνει το σύνολο των χαρακτηριστικών που διαφοροποιούν κάποιον ή κάτι από κάτι άλλο. Ταυτότητα σημαίνει αυτό που κάποιος ισχυρίζεται πως είναι. Οι μαθητές από μεταναστευτικά πλαίσια λοιπόν, ζουν ανάμεσα σε δύο γλώσσες και δύο πολιτισμούς τα οποία βρίσκονται με συνεχή σύγκρουση μεταξύ τους με αποτέλεσμα να φέρουν διπολισμικά και πολυπολιτισμικά κεφάλαια και να έχουμε την ανάδυση έτσι νέων, «υβριδικών» ταυτοτήτων οι οποίες επαναπροσδιορίζονται συνεχώς [8].

Ένα τέτοιο πλαίσιο αυτοπροσδιορισμού των μαθητών από μεταναστευτικά πλαίσια περιέγραψε η Skutnabb-Kangas (1988) η οποία διέκρινε τρεις περιπτώσεις του τρόπου σύνθεσης των ταυτοτήτων τους με την τελευταία να είναι η λεγόμενη «υβριδική» ταυτότητα [1]. Σε κάθε περίπτωση βέβαια, όποια από τις τρεις περιπτώσεις και να ισχύει, όποιο και να είναι το μέγεθος των στοιχείων που επιθυμεί να προσλάβει ή να αποβάλει ο δίγλωσσος μαθητής, η ταύτιση με μια κοινωνική ομάδα ή κατηγορία, ο αυτοπροσδιορισμός, η διαπραγμάτευση και η νοηματοδότηση της ταυτότητάς του για τον μαθητή, που αλλάζει γλωσσικό περιβάλλον, είναι μια δύσκολη διαδικασία και υπόκειται σε συνεχείς διαφοροποιήσεις [11].

### **Συμμετέχοντες**

Στην έρευνα συμμετείχαν 146 μετανάστες μαθητές/τριες αλβανικής καταγωγής και 89 μαθητές ελληνικής καταγωγής που φοιτούσαν στην Ε΄ και Στ΄ τάξη του Δημοτικού Σχολείου. Από τους μετανάστες μαθητές, 74 ήταν κορίτσια και 72 αγόρια ενώ από τους μαθητές ελληνικής καταγωγής, τα 38 ήταν αγόρια και τα 51 κορίτσια. Ο σκοπός της παρούσας έρευνας ήταν διττός: α) αφενός να καταγραφεί η στάση των μαθητών ελληνικής καταγωγής σχετικά με τον πολιτισμό και τη γλώσσα των μαθητών από μεταναστευτικά πλαίσια και β) να διερευνηθεί η επιλογή χώρας και η ταυτότητα των μεταναστών μαθητών αλβανικής καταγωγής.

### **Ερευνητικό εργαλείο**

Ως βασικό εργαλείο συλλογής δεδομένων επιλέχθηκε η ημιδομημένη συνέντευξη, καθώς δίνει τη δυνατότητα λεπτομερούς καταγραφής των πληροφοριών, των αξιών και προτιμήσεων καθώς και των στάσεων και των πεποιθήσεων ενός ατόμου [4].

### **Αποτελέσματα των μαθητών ελληνικής καταγωγής**

#### **Στάση απέναντι στον πολιτισμό των μαθητών άλλης προέλευσης**

Η πλειοψηφία των μαθητών (81) εξέφρασε θετική στάση απέναντι στον πολιτισμό των μεταναστών συμμαθητών του με τον μεγαλύτερο αριθμό των ερωτηθέντων μαθητών να υπογραμμίζει τη διάθεση εκμάθησης του πολιτισμού μαθητών από μεταναστευτικό πλαίσιο. Οι ίδιοι δήλωσαν πως θέλουν να γνωρίσουν κάτι «καινούργιο», «διαφορετικό» από αυτά που βιώνουν στην καθημερινότητά τους αλλά και για πρακτικούς λόγους αν χρειαστεί να πάνε στη χώρα αυτή θα τους είναι πιο εύκολη η προσαρμογή στη νέα τους καθημερινότητα: «*Ναι κάποιες φορές θέλω να μάθω και τη γλώσσα, πώς είναι δηλαδή κάποιες λέξεις*» (Συν 56), «*Για να δω τις συνήθειες των άλλων χωρών... για να δω πώς περνούν και τα παιδιά εκεί*» (Συν. 40.)

### **Στάση απέναντι στη γλώσσα των μαθητών από άλλο πολιτισμικό πλαίσιο**

Σχεδόν στο σύνολό τους (79) οι ερωτηθέντες μαθητές τηρούν θετική στάση απέναντι στη γλώσσα των μεταναστών συμμαθητών τους: «*προσπαθώ για να μάθω και κάποιες λέξεις από αυτούς*», «*γιατί μπορώ να μάθω άλλες ξένες γλώσσες και επίσης γνωρίζω και κάτι παραπάνω*» (Συν. 5), «*ακούω τις γλώσσες τους και προσπαθώ να τους παρακολουθήσω όσο μπορώ για να βρίσκω κοινές λέξεις*» (Συν. 67).

### **Στάση απέναντι στη χρήση της μητρικής γλώσσας μαθητών από μεταναστευτικά πλαίσια**

Η συντριπτική πλειοψηφία (78) των ερωτηθέντων μαθητών της έρευνάς μας εξέφρασε θετική στάση απέναντι στη χρήση της μητρικής γλώσσας των μεταναστών συμμαθητών τους στο σχολείο. Κάποιοι τόνισαν την ελευθερία του ατόμου να μιλάει και να χρησιμοποιεί όποια γλώσσα του αρέσει: «*Γιατί μπορούν να είναι ελεύθεροι, να μιλήσουν και να πουν ό,τι θέλουν*» (Συν.2), «*ο καθένας μπορεί να μιλάει τη γλώσσα του ελεύθερα*» (Συν.6). Άλλοι εστίασαν στο ότι αυτή είναι η μητρική τους γλώσσα και αυτή γνωρίζουν καλύτερα «*Γιατί είναι η δικιά τους η γλώσσα*» (Συν.8), «*...Γιατί είναι η γλώσσα τους και έτσι συνεννοούνται καλύτερα*» (Συν.44). Κάποιοι άλλοι απάντησαν ότι οι μετανάστες μαθητές χρησιμοποιούν τη μητρική τους γλώσσα για να μπορούν να επικοινωνήσουν πιο εύκολα μεταξύ τους μιας και δεν έχουν μάθει ακόμα καλά τα ελληνικά: «*Γιατί είναι η γλώσσα που ξέρουν καλύτερα ενώ την ελληνική δεν την ξέρουν και τόσο καλά*» (Συν. 50)

### **Αποτελέσματα των μαθητών από μεταναστευτικά πλαίσια**

#### **Επιλογή χώρας για συνέχιση των σπουδών σε μεταλυκειακό επίπεδο**

Είναι αξιοσημείωτο ότι η συντριπτική πλειοψηφία των μεταναστών μαθητών αλβανικής καταγωγής δήλωσαν ότι επιθυμούν να συνεχίσουν τις σπουδές τους στην Ελλάδα ενώ μόνο ένας πολύ μικρός αριθμός από αυτούς επέλεξαν την Αλβανία. Αιτιολογώντας την επιθυμία τους αυτή οι περισσότεροι μαθητές συνέδεσαν την μακρόχρονη παραμονή τους με θετική στάση για τη χώρα υποδοχής «*...στην Ελλάδα γεννήθηκα. (Συν. 7)*», «*...έχω συνηθίσει με τα μαθήματα εδώ. (Συν. 14)*», «*Μ' αρέσει, είναι ωραία εδώ, πιο ωραία από την Αλβανία. Η Αλβανία δεν είναι το ίδιο πάλι. (Συν. 20)*», «*...στην Αλβανία δεν πηγαίνω πολύ, μόνο τον χειμώνα και το καλοκαίρι*» (Συν. 23)». Ελάχιστοι μετανάστες μαθητές εξέφρασαν την επιθυμία τους να συνεχίσουν τις σπουδές τους στην Αλβανία είτε λόγω

πιθανού επαναπατρισμού «Επειδή μπορεί να κάνω τις σπουδές μου στην Αλβανία επειδή εκεί θέλουν οι γονείς μου να τις κάνω και εκεί πέρα θα ζω μετά, όταν μεγαλώσω. (Συν. 2)» είτε λόγω συναισθημάτων υπερηφάνειας και αγάπης για τη χώρα καταγωγής και του πολιτισμού της «Θέλω να το κάνω στην Αλβανία επειδή εκεί έχω γεννηθεί και αυτή είναι η πατρίδα μου... (Συν. 12)»

### **Επιλογή εθνικής ομάδας**

Σχετικά με την επιλογή εθνική ομάδας σε κάποιον τομέα του αθλητισμού, διπλάσιοι μετανάστες μαθητές εξέφρασαν την προτίμησή τους στην εθνική ομάδα της Ελλάδας σε σχέση με εκείνους που θα επέλεγαν την εθνική ομάδα της Αλβανίας. Ελάχιστοι μαθητές δυσκολεύτηκαν και δεν εξέφρασαν καμία προτίμηση «Δεν ξέρω. Μπορεί τώρα όπως το σκέφτομαι, τώρα, μπορεί να μη διάλεγα καμία, μπορεί δεν ξέρω... γιατί δεν ξέρω ποια να διαλέξω. (Συν. 6)».

Για τους περισσότερους μετανάστες μαθητές η μακρόχρονη διαμονή τους στην Ελλάδα τους κάνει να δείχνουν θετική στάση στη χώρα υποδοχής «Ελλάδα γιατί Αλβανίας ποτέ δεν έχω πάει. (Συν. 1)», «...την Ελλάδα την ξέρω καλά. (Συν. 7)», «Εδώ δεν είμαι μόνος μου, θα έχω τους φίλους μου, θα είμαστε μαζί. (Συν. 11)». Εξάλλου επισημαίνουν την γλωσσική επάρκεια που έχουν στην ελληνική «...μ' αρέσει εδώ στην Ελλάδα, ξέρω και... καλύτερα, λίγο καλύτερα ελληνικά... (Συν. 17)».

Σχεδόν όλοι οι μετανάστες μαθητές αλβανικής καταγωγής που διάλεξαν την εθνική ομάδα της Αλβανίας, μας είπαν ότι την προτίμησαν για λόγους εθνικής συνείδησης «Είναι η πατρίδα μου... (Συν. 5)», «Επειδή εκείνη είναι η χώρα μου και πρέπει να αγωνιστώ για τη χώρα μου. (Συν. 9)».

### **Διαπιστώσεις**

Η παρούσα εργασία πραγματεύτηκε το θέμα της γλωσσικής και πολιτισμικής ποικιλομορφίας στο σύγχρονο εκπαιδευτικό περιβάλλον, επιχειρώντας την καταγραφή και ανάλυση των οπτικών των ίδιων των μαθητών και μαθητριών ελληνικής καταγωγής από τη μια και μετανάστες μαθητές αλβανικής καταγωγής από την άλλη. Οι έλληνες μαθητές έδειξαν θετική στάση απέναντι στον πολιτισμό των δίγλωσσων συμμαθητών τους γιατί θέλουν να γνωρίσουν κάτι καινούργιο, διαφορετικό από αυτά που βιώνουν στην καθημερινότητά τους. Μάλιστα, προασπίζονται το δικαίωμα του ατόμου να χρησιμοποιεί όποια γλώσσα του αρέσει [2]. Οι μαθητές από μεταναστευτικά πλαίσια διάλεξαν την Ελλάδα ως τη χώρα που θα ήθελαν να συνεχίσουν τις σπουδές σε μεταλυκειακό επίπεδο. Αυτό σύμφωνα με τις απαντήσεις τους οφείλεται στη μεγαλύτερη εξοικείωση τους με την κουλτούρα γενικότερα της χώρας υποδοχής αλλά και ειδικότερα του σχολείου, στο ότι γνωρίζουν καλύτερα τη γλώσσα της χώρας και στο ότι πιθανόν αυτά τα στοιχεία θα τα βοηθήσουν να ανταπεξέλθουν στις κοινωνικές, αλλά και στις ακαδημαϊκές όψεις της ακαδημαϊκής τους ζωής [10]. Στην περίπτωση των παιδιών από μεταναστευτικά πλαίσια, η ανάπτυξη της ταυτότητάς τους συντελείται σε ένα χώρο ο οποίος επηρεάζεται τόσο από τον πολιτισμό της χώρας προέλευσης τόσο και από τον πολιτισμό και τις αντιλήψεις της χώρας υποδοχής[5]. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος που δεν επέλεξαν την Αλβανία, τη χώρα προέλευσής τους, για συνέχιση των σπουδών τους σε μεταλυκειακό επίπεδο. Οι μετανάστες μαθητές αλβανικής καταγωγής επέλεξαν ανάμεσα στις δύο ποδοσφαιρικές ομάδες, την εθνική Ελλάδα

ως μια στρατηγική ενσωμάτωσης στην ελληνική κοινωνία και στο ελληνικό σχολείο καθώς έχουν ανάγκη από θετική προβολή γιατί έτσι τους προσφέρεται η απαραίτητη συναισθηματική ασφάλεια [6,7].

### Βιβλιογραφία

1. Bouras, S. (2020). The Greek Language Education in Albania: A professional development framework for Greek Language Teachers. *Multilingual Academic Journal of Education and Social Sciences*, 8(1), 18–27.

2. Bouras, S., Griva, E. & Stamou, A.G. (2013). Primary school students talk about their immigrant classmates: An exploration of their views and awareness of the “other”. *5th International Adriatic – Ionian Conference Migration and Diaspora*, 3-5 October 2013, Igoumenitsa, Greece.

3. Bouras, S., Griva, E. & Stamou, A.G. (2015). A record of majority and minority students’ views on language choice and identity construction. *CiCea Identity in times of crisis, globalization and diversity: Practice and Research Trends*, 3-5 September 2015, Corinthos, Greece.

4. Cohen, L. & Manion, L. (1994). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

5. Δαμανάκης, Μ. (2007). *Ταυτότητες και Εκπαίδευση στη Διασπορά*. Αθήνα: Gutenberg.

6. Griva, E., Stamou, A.G. & Bouras, S. (2016). Bilingual Immigrant Students’ Linguistic and Cultural Identity Construction: Perspectives from Minority and Majority Students in the Greek Educational Context. *In Bilingualism: Cultural Influences, Global Perspectives and Advantages/Disadvantages*, C.E. Wilson (ed.). Hauppauge, NY: Nova Publishers.

7. Hos, R. (2020). The Lives, Aspirations, and Needs of Refugee and Immigrant Students With Interrupted Formal Education (SIFE) in a Secondary Newcomer Program. *Urban Education*, 55(7), 1021-1044.

8. Μπούρας, Σ. (2019). Θέματα γλώσσας και ταυτότητας των μαθητών/τριών με μεταναστευτικό προφίλ: μια ποιοτική μελέτη σε μαθητές αλβανικής καταγωγής του δημοτικού σχολείου. *Μετανάστευση- Κινητικότητα- Brain Drain: Οι νέοι σε εποχές κρίσης, 14 Μαΐου 2019. Φλώρινα*.

9. Ristic, B., Mancini, S. & Molinaro, N. (2020). Finding identity in the midst of ambiguity: case and number disambiguation in Basque, Language. *Cognition and Neuroscience*, 35(10), 1272-1282.

10. Selme, J. & Luring, J. (2015). Host country language ability and expatriate adjustment: the moderating effect of language difficulty. *The International Journal of Human Resource Management*, 26(3), 401-420.

11. Στάμου, Α.Γ., Γρίβα, Ε., Μπούρας, Σ. & Ντίνας, Κ.Δ. (2019). ‘Εμείς’/ οι ‘Άλλοι’ – ‘Εδώ’/ ‘Εκεί’: Μια κριτική ανάλυση του λόγου μεταναστών/τριών μαθητών/τριών αλβανικής καταγωγής. *Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, 117(71), 89-109.

## ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Від концепції постмодернізму як течії, що виникла на заміну модернізму, більшість науковців почала відмовлятися ще на початку 2000-х років: 2002 року Лінда Гатчеон повторно видала свою книгу «Політика постмодерну» і додала у нову редакцію епілог, в якому закликала теоретиків постмодернізму вигадати новий альтернативний варіант уживаного дотепер терміну, наголошуючи: «давайте просто скажемо це: усе скінчено»; Олександр Павлов вважає, що таким чином вона кинула виклик науковцям, проте нічого кращого, ніж додати ще один префікс до терміну, вона не вигадала: від цього і пішов термін пост-постмодерн – тобто це те, що слідує після постмодерну.

Важливо, що Лінда Гатчеон завершує свій епілог наполегливим питанням, відповіді на яке вона сама не має: «Постмодерн у нашому, двадцять першому сторіччі завершений, не зважаючи на те, що його дискурсивні стратегії та його ідеологічна критика продовжуються так само, як вони продовжуються відносно до модернізму. Літературні історичні категорії типу модернізму та постмодернізму, в решті решт, є лише евристичні ярлики, які ми приклеюємо, намагаючись накреслити культурні зміни та наслідування. Пост-постмодернізм вимагає нового власного ярлика, і я підбиваю підсумок: кидаю виклик читачам самотійно відшукати його та дати йому власне ім'я у ХХІ столітті» [3].

Деякі критики та теоретики зробили спробу відповісти на це суперечливе питання, висунуте Ліндою Хатчеон. Наприклад, Жиль Липовецький, французький філософ, письменник та соціолог, професор університету Стендаля у Греноблі, один із найоригінальніших соціальних мислителів у Франції сьогодні, висунув припущення, що на зміну постмодерну прийшов гіпермодерн, оскільки «сучасні культурні практики та соціальні відносини стали настільки по своїй суті безглуздими, що еволюціонують у гедоністичний екстаз настільки ж, як і в екзистенціальне страждання» [5]. Термін «постмодерність» був використаний для опису тієї історичної трансформації кінця 20 століття, коли інституційні перерви, що стримували індивідуальну емансипацію, розпалися, тим самим породжуючи повне вираження індивідуальних бажань та прагнення до самореалізації. Але зараз є ознаки, що ми вступили в нову фазу «гіпермодерності» (суспільства, яке характеризується рухом, плинністю та гнучкістю, віддалене як ніколи від великих принципів структурування сучасності), що характеризується гіперспоживанням (споживанням, яке поглинає та інтегрує все більше і більше сфер соціального життя і яке спонукає людей споживати для власного задоволення, а не для підвищення свого соціального статусу) та

гіпермодерною особистістю (орієнтована на задоволення та гедонізм, також наповнена тією напругою та тривогою, яка виникає внаслідок життя у світі, позбавленому традицій та перед невизначеним майбутнім). Усе це – гіпермодерні часи» [5].

Філософ Алан Кірбі запропонував для означення сучасної парадигми думок терміни «цифромодернізм» та/або «псевдомодернізм», що «винний своїм виникненням та винятковістю комп'ютеризації тексту, та надає нову форму змістовому навантаженню тексту, який відрізняється передовою прогресивністю, безсистемністю, нетривалістю та анонімністю – як соціальною, так і мульти-авторською» [4]. Найважливішим осередком «цифромодернізму» Кірбі назвав світову мережу, а потім, беручи до уваги телебачення, кіно, комп'ютерні ігри, музику, радіо тощо, Кірбі проаналізував появу та наслідки цих різноманітних засобів масової інформації, що забарвлюють наш культурний ландшафт новими ідеями щодо текстів, а, оскільки користувачі фізично втручаються у створення текстів, наше електронно залежне суспільство стає все більше залученим до однієї великої оповіді. Новоявлені тенденції Кірбі порівнює із протилежними тенденціями попередньої епохи постмодернізму, намагаючись зрозуміти і завдяки цьому отримати контроль над означеною культурною парадигмою, при цьому уникає як ейфорії щодо появи принципово нових тенденцій, так і не вдається до песимістичного фаталізму, констатує, що «цифромодернізм» повністю охопив суспільство нового формату завдяки тим новим технологіям, що розгортаються майже щодня.

Теоретик культури Роберт Самуельс назвав нову суспільну епоху епохою автомодернізму у контексті «технологічної автоматизації та автономії людини – ця несподівана та новаторська комбінація автономії та автоматизації може сприйматися як визначальні суперечності сучасності життя загалом та цифрової молоді зокрема» [6]. Самуельс називає кілька основних технологій, що повсюдно використовуються цифровою молоддю на початку XXI століття в глобалізованому західному світі: «персональні комп'ютери, текстові процесори, стільникові телефони, айподи, блоги, пульти дистанційного управління телевізорами та персональні комп'ютерні ігри – саме ці технологічні об'єкти високого рівня автоматизації допомагають людині підвищити відчуття особитої автономії [6].

За визначенням Ніколя Бурріо, французького куратора, мистецтвознавця та художнього критика, нову культурну парадигму слід було б назвати альтермодерном, – його концепція вважається найбільш відомою, але ж і найменш зрозумілою; визначення альтермодерну не можна назвати чітким та послідовним, при цьому розмитими залишаються і постулати та їх структура за визначенням Бурріо – але відкритість кордонів визначення нової культурної парадигми стимулювала появу численних транснаціональних культурних переплетень, і там самим, нові форми сучасного мистецтва. Альтермодерн заснований (на протиположності мультикультуралізму) на креолізації, коли дві чи більше культур при взаємному перетині впливають одна на одну та вбирають культурні частини або ознаки одна одної. Крім того, одним з

базових принципів альтермодерну Бурріо визначив гетерохронію, коли людська історія вважається не лінійною, а складається з декількох часів. За думкою Бурріо, твори сучасних митців відображають переплетення між собою тексту та зображення, часу і простору; митець подорожує сучасним та різноманітними історичними періодами, виокремлюючи певні їх знаки і за допомогою цього може спробувати осмислити «тут і зараз», перевтілюючись у свого роду «кочівника»: в просторі, в часі і серед знаків [1].

Крім того, за визначенням мистецтвознавця, альтермодерн включає в себе поняття гібридизації, коли сучасне мистецтво прагне подолати національні кордони, стати всесвітньою мережею, або навіть гіпертекстом. Остаточне визначення альтермодерну за версією Бурріо наводимо як «синтез між модернізмом та постколоніалізмом», при цьому синтез цей виражається, відповідно, у гетерохронії та «архипелагографії», у «глобалізованому сприйнятті» – розвинений світ розширює свої кордони і це розширення призводить до гетерохронії глобалізованих окремих суспільств із різним ступенем модернізму і до всесвітнього архіпелагу без центру; до географій, що історично пов'язані та володіння яких глобально перетинаються – саме цьому сучасний культурний дискурс не можна сприймати без глобалізації, креолізації та культурного номадизму як пласту культурної спадщини [1].

Основною проблемою постулатів Бурріо, можна назвати наступне протиріччя: мистецтвознавець визнає, що форма та функції мистецтва змінилися, але не може зрозуміти, як і чому це сталося. Тому він справедливо підкреслює, що досвід та пояснення у цьому випадку – одне й те саме, і саме цьому гетерохронія, «архипелагографія» та номадизм для Бурріо – не лише система вираження структури відчуттів, але й самі відчуття. Саме тому, що Бурріо плутає різноманіття форм зі множинністю структур, його концепцію альтермодернізму не лише не визнають, але й називають гармидером. Тут слід відзначити, що, коментуючи експозицію «Altermodern: Tate Triennial 2009» у Тейт Британія, куратором якої був Ніколя Бурріо, мистецтвознавець Едріан Сірл, писав у «The Guardian» щодо огляду альтермодерну, назвавши експозицію «найбагатшою та найщедрішою», при цьому відзначив, що постмодернізм помер, але щось цілком більш дивне посіло його місце, до того ж, Сірл намагається відповісти на питання, чи є альтермодерн майбутнім сучасного мистецтва і цитує у своєму огляді куратора Бурріо: «Більше немає коренів, які б підтримували форму, немає точної культурної основи, що слугувала б орієнтиром для варіацій, немає ядра, немає меж для художньої мови» [7].

Думки Сірла щодо альтермодерну як нового стану мистецтва, притримується і мистецтвознавець «The Times» Рейчел Кемпбел-Джонстон, так зазначаючи у передмові до своєї статті «Альтермодерн: Триєнале Тейт 2009 у Тейт Британія»: «добра новина від Тейт Британія полягає у тому, що постмодернізм загинув – це, безумовно, повинне стати великим полегшенням для усіх тих, хто ніколи не був упевнений у тому, що саме є постмодернізм; тепер у них більше немає необхідності навіть намагатися розібратися у проблемі. Погана новина полягає у тому, що після постмодернізму настала



нова ера альтермодерну, і якщо посмодернізм – то відверта дурниця, але те, що прийшло йому на зміну – то взагалі повний гармидер» [2].

При цьому багато хто з дослідників погодився із синтаксично правильним, але семантично безглуздим терміном пост-постмодернізм, через що виникла нагальна потреба у новому термінологічному найменуванні, яке б найповніше описувало новий порядок у мистецтві.

### Література

1. *Bourriaud, ed. N.* Altermodern. Tate Triennial 2009. London: Tate Publishing, 2009. URL: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/altermodern-tate-triennial-2009>

2. *Campbell-Johnston, R.* 'Altermodern: Tate Triennial 2009 at Tate Britain', The Times, March 2, 2009. T2. URL: <https://www.thetimes.co.uk/article/altermodern-tate-triennial-2009-at-tate-britain-kkpwcl65s38>

3. *Hutcheon, L.* The Politics of Postmodernism. New York/London: Routledge, 2002. PP. 232 p.

4. *Kirby, A.* Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture (New York/London: Continuum, 2009), 1.

5. *Lipovetsky, G.* Hypermodern Times. Cambridge: Polity Press. 2005. 150 p.

6. *Samuels, R.* 'Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education', in Digital Youth, Innovation, and the Unexpected, ed. T. Mcpherson. Cambridge, MA: The MIT Press. 2008. 219 p.

7. *Searle, A.* 'The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet', The Guardian, March 2, 2009. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial>

УДК 373.3/.5.016:811.14'06'242

*Γαλαντόμου Μ.*  
/ Κοζάνη, Ελλάδα /

## ΕΝΣΩΜΑΤΩΝΟΝΤΑΣ ΤΟΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ ΣΤΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΩΣ Γ2/ΞΓ: ΜΙΑ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΗΣ ΣΗΜΑΣΙΑΣ ΤΗΣ ΔΙΑΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΗΣ ΙΚΑΝΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΜΑΘΗΤΩΝ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΠΟΛΥΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ

Η συνύπαρξη στον ίδιο γεωγραφικό χώρο ατόμων και ομάδων από διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα και με διαφορετική γλώσσα, χαρακτηριστικό των σύγχρονων κοινωνιών, έχει αναδείξει πως η γλώσσα και ο πολιτισμός ως έννοιες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες και πως η διαπολιτισμική δεξιότητα είναι σημαντικότερη εκμάθηση της ελληνικής ως Γ2/ΞΓ. Η μετανάστευση προς την Ελλάδα έχει αλλάξει το δημογραφικό προφίλ της χώρας

και φυσικά τη σύνθεση του μαθητικού πληθυσμού. Το ελληνικό σχολείο φιλοξενεί μεγάλο αριθμό μαθητών, οι οποίοι προέρχονται από γηγενείς και μη γηγενείς γλωσσικές μειονότητες, 'κουβαλώντας' παράλληλα τη γλώσσα/τις γλώσσες τους, που είναι διαφορετική/ διαφορετικές από την ελληνική – την επίσημη γλώσσα της κυρίαρχης ομάδας και του σχολείου. Έτσι, στο επίπεδο της γλώσσας δημιουργείται γλωσσική πολυμορφία, στο επίπεδο της πολιτισμικής σύνθεσης δημιουργείται ετερότητα και στο επίπεδο των κοινωνικών αλληλεπιδράσεων, σχέσεων και δομών δημιουργούνται σχέσεις πλειονότητας /μειονότητας ανάμεσα σε μια κυρίαρχη ομάδα και στις πολιτισμικά διαφέροντες, με αντίστοιχες σχέσεις ισχύος ανάμεσα στη γλώσσα της πλειονότητας και στις γλώσσες των μειονοτικών ομάδων.

Οι εκπαιδευτικοί διδάσκουν την ελληνική σε μαθητές με πολύ διαφορετικές γλωσσικές καταβολές, διαφορετικά επίπεδα ελληνομάθειας και διαφορετικές σχέσεις ισχύος ανάμεσα στις γλώσσες αυτές και την ελληνική. Ωστόσο, το μορφωτικό κεφάλαιο, που φέρουν οι πολιτισμικά διαφέροντες μαθητές συχνά δεν αναγνωρίζεται, αλλά απαξιώνεται και το εκπαιδευτικό σύστημα αγνοεί τις ήδη κατακτημένες γλωσσικές και γνωστικές ικανότητες τους σε μια άλλη γλώσσα, αντιμετωπίζοντάς τους ως 'άγλωσσους' μαθητές με μαθησιακές δυσκολίες και χαμηλές επιδόσεις, οι οποίοι χρήζουν άμεσης 'θεραπείας' [1].

Συνακόλουθα, η πολυγλωσσία και η πολυπολιτισμικότητα του σύγχρονου εκπαιδευτικού πλαισίου επιτάσσουν μία διαπολιτισμική διδασκαλία καθώς και την ενσωμάτωση στη διδακτική διαδικασία εργαλείων ανάπτυξης και αξιολόγησης όχι μόνο των γλωσσικών δεξιοτήτων, αλλά και των στρατηγικών διαπολιτισμικής επικοινωνίας των μαθητών, οι οποίες εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία των επικοινωνιακών στρατηγικών. Η επικοινωνία, άλλωστε, όντας μια περίπλοκη διαδικασία αλληλεπίδρασης κοινωνικών πράξεων, που συμβαίνουν σε ένα σύνθετο κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον, περιλαμβάνει ταυτόχρονα τη γλωσσική διάσταση, την παραγλωσσική και εξωγλωσσική, αλλά και την πολιτισμική. Γι' αυτό θα λέγαμε ότι η επικοινωνία έχει επιπλέον και πολιτισμικές αποχρώσεις και άρα μπορεί να αποκωδικοποιηθεί και να γίνει κατανοητή, εάν γίνει αντιληπτό/κατανοητό το πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου λαμβάνει χώρα [2].

Στη διδασκαλία της Γ2/ΞΓ η αλληλεπίδραση γλώσσας και πολιτισμού προσδιορίζεται με βάση τέσσερις συνιστώσες. την αισθητική, που περιλαμβάνει τον κινηματογράφο, την τέχνη, τη λογοτεχνία, τη μουσική και τα μέσα ενημέρωσης β. την κοινωνιολογική, που σχετίζεται με τις διαπροσωπικές σχέσεις, τα έθιμα, τα πρότυπα σχέσεων και τους ρόλους γ. τη σημασιολογική, η οποία περιλαμβάνει όλο το εννοιολογικό σύστημα, που καθορίζει τις αντιλήψεις και τις διαδικασίες σκέψης, τα συναισθήματα, τις στάσεις και δ. την πραγματολογική, που αναφέρεται στην προϋπάρχουσα γνώση στις κοινωνικές, παραγλωσσικές και επικοινωνιακές δεξιότητες, που είναι απαραίτητες για την επιτυχή επικοινωνία και την αντιστάθμιση τυχόν προβλημάτων επικοινωνίας [3].

Η ικανότητα διαπολιτισμικής επικοινωνίας είναι: ένα σύνολο δεξιοτήτων, που απαιτούνται για την αποτελεσματική αλληλόδραση με άτομα από διαφορετικά γλωσσικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα με στόχο τη δημιουργία επικοινωνιακών σχέσεων και την αμοιβαία κατανόηση [4]. Έτσι, σήμερα μιλάμε για τον μαθητή ως διαπολιτισμικό ομιλητή ο οποίος θα πρέπει να είναι οπλισμένος με τις

ακόλουθες ικανότητες στη δεξιότητα και στις υποδεξιότητες του προφορικού λόγου στην ελληνική ως Γ2/ΞΓ α. να ακούει και να κατανοεί τον συνομιλητή συμμαθητή του β. να επικοινωνεί και να εκφράζεται προφορικά με συνεχή λόγο, περιγράφοντας μια εικόνα ή κάνοντας αναδιήγηση μιας ιστορίας γ. να επικοινωνεί και να αλληλοδρά, αλλά και να διαμεσολαβεί διαπολιτισμικά σε ένα παιχνίδι ρόλων μεταξύ μελών του δικού του πολιτισμού και άλλων πολιτισμών, λαμβάνοντας υπόψη οποιεσδήποτε πολιτισμικές διαφορές και χρησιμοποιώντας ορισμένες φράσεις για τη διαχείριση συμβιβασμού και συμφωνίας, όταν υπάρχει διαφωνία. Επίσης, μιλάμε για μια σχολική τάξη ως τόπο αλληλεπίδρασης και συναλλαγής ανάμεσα στις γλώσσες και κουλτούρες, όπου οι μαθητές γηγενείς και μη δεν συνυπάρχουν απλά, αλλά επικοινωνούν, αλληλεπιδρούν, ανταλλάζουν εμπειρίες, μαθαίνουν ο ένας από τον πολιτισμό του άλλου και αποκτούν πολιτισμική επίγνωση μέσα από τη σύγκριση των συγκλίσεων-αποκλίσεων.

Εδώ θα πρέπει να τονιστεί ότι η ανάπτυξη της διαπολιτισμικής επικοινωνιακής ικανότητας των μαθητών όλων των βαθμίδων εκπαίδευσης αποτελεί βασική προτεραιότητα των περισσότερων ευρωπαϊκών εκπαιδευτικών συστημάτων, αλλά και του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος τα τελευταία χρόνια και συνεπώς οι εκπαιδευτικοί θα πρέπει να στοχεύουν στη δημιουργία διαπολιτισμικά στρατηγικών μαθητών ακόμη και από τις πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου. Η απόκτηση και η καλλιέργεια διαπολιτισμικών ικανοτήτων κρίνεται απαραίτητη για κάθε ενεργό πολίτη του 21ου αιώνα, γιατί θα μπορεί να λειτουργεί σε μια ετερογενή ομάδα, να στήνει γέφυρες αντί για σύνορα και οδοφράγματα και να επικοινωνεί με άλλα δίγλωσσα ή μονόγλωσσα άτομα εντός και εκτός των συνόρων της χώρας του. Έτσι και οι μαθητές θα καταρτιστούν κατάλληλα και θα είναι σε θέση να αξιοποιήσουν την εμπειρία τους πέρα από την τάξη και σε μία διά βίου διαδικασία, ώστε να επικοινωνούν και να δρουν αποτελεσματικά ως πολίτες και μελλοντικοί εργαζόμενοι σε έναν πολυπολιτισμικό κοινωνικό και εργασιακό ιστό, χωρίς στερεότυπα και προκαταλήψεις [5]. Επιπρόσθετα, ως διαπολιτισμικά ικανοί ενήλικες θα μπορούν να παίξουν τον ρόλο του διαμεσολαβητή ανάμεσα στις κοινότητες ή/και να διεκδικήσουν αγαθά και υπηρεσίες για τη δική τους ομάδα, να αναπτύξουν επικοινωνία με κοινωνικούς, πολιτικούς και οικονομικούς θεσμούς διαφορετικών πολιτισμών, ή/και να εξαργυρώσουν οικονομικά τογλωσσικό και πολιτισμικό τους υπόβαθρο, εφόσον οι συνθήκες το επιτρέπουν, κατοχυρώνοντας επαγγελματική καταξίωση, οικονομική ανέλιξη, ευχερέστερη μετακίνηση και επικοινωνία στην ευρωπαϊκή ενδοχώρα και σε άλλες ηπείρους [6].

Το κυρίαρχο ζητούμενο, λοιπόν, δεν είναι να θεραπεύσουμε γλωσσικά προβλήματα μαθητών με πρώτη γλώσσα άλλη από την ελληνική, αλλά οι εκπαιδευτικοί να γίνουν οι ίδιοι διαπολιτισμικά ικανοί, να αποκτήσουν τις ιδιότητες ενός επιδέξιου και ευαίσθητου διαπολιτισμικού διερμηνέα, καθώς και να βελτιστοποιήσουν τις συνθήκες μάθησης, συμπεριλαμβάνοντας και όχι αγνοώντας το γλωσσικό κεφάλαιο των μαθητών από διαφορετικά γλωσσικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα. Έτσι, όλοι οι μαθητές γηγενείς και μη θα αποκτήσουν διαπολιτισμική επίγνωση και ευαισθητοποίηση, θα αποδώσουν το μέγιστο των δυνατοτήτων τους, θα αναπτύξουν πολλαπλούς τρόπους θέασης του κόσμου και θα

είναι σε θέση να ενεργούν κατάλληλα και αποτελεσματικά σε ποικίλα πολιτισμικά πλαίσια[7]. Ειδικά, στην Ελλάδα του 21ου αιώνα, που επιχειρεί να επιτύχει ένα πολιτιστικό, πολιτικό κοινωνικό και οικονομικό άνοιγμα προς τον κόσμο, ο γλωσσικός και πολιτισμικός πλουραλισμός και η αντιμετώπισή του ως μέσου εμπλουτισμού της εκπαιδευτικής διαδικασίας και όχι ως ‘σκαλωσιάς’ αποτελεί σημαντικό κεφάλαιο για την επίτευξη των στόχων της.

#### **Βιβλιογραφία**

[1], [6] Σελλά-Μάζη, Ε. (2006). *Διγλωσσία και Κοινωνία. Η ελληνική πραγματικότητα*. Αθήνα: Προσκήνιο

[2], [5] Γρίβα, Ε. & Κωφού, Ι. (2020). *Στρατηγικές Γλωσσικής Κατάκτησης και Διαπολιτισμικής Επικοινωνίας: Ερευνητικές και Διδακτικές Προσεγγίσεις στο Σύγχρονο Εκπαιδευτικό Περιβάλλον*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κυριακίδη

[3] Adaskou, K., D. Britten, and B. Fahsi. (1990). Design Decisions on the cultural content of a course for Morocco. *ELT Journal* 44 (1):3-10

[4] Fantini, A.E & Tirmizi, A. (2006). *Exploring and Assessing Intercultural Competence*. WorldLearningPublications. Paper 1.

[7] Cummins, J. (2005). *Ταυτότητες υπό διαπραγμάτευση. Εκπαίδευση με σκοπό την ενδυνάμωση σε μια κοινωνία της ετερότητας* (2η Έκδοση) (Ε. Σκούρτου, Επιμ.: Σ. Αργύρη, Μεταφρ.). Αθήνα: Gutenberg

УДК 745:688.751

**Гетьман О. П.**

/ м. Старобільськ /

### **ВПЛИВ ТРАДИЦІЙНИХ ІТАЛІЙСЬКИХ МОТИВІВ НА МОДЕЛЮВАННЯ СУЧАСНОЇ МАСКИ**

**Актуальність дослідження.** У далекі часи маски в Італії носили не тільки у карнавальні дні, але й часто одягали при романтичних зустрічах, щоб приховати своє хвилювання та стати трохи вільним від правил суспільства. На сьогодні їх можна надягати на новорічні карнавали, святкові бали, маскарadi, дефіле зачісок, як один з атрибутів костюму. За часи свого існування маски потерпіли доволі значних змін, як у технології виготовлення, так і у використаних матеріалах, але їх основні види збереглися до наших часів. Дослідження італійських мотивів в традиційних масках та інтеграція їх у сучасне мистецтво дизайну, стає актуальною темою. Венеціанські маски зберігають у собі багатовікові традиції проведення карнавалів, до яких учасники готувались упродовж цілого року. Учасники карнавалів створювали для себе тільки індивідуальні екземпляри, старанно прикрашали їх намагаючись виразити з їх допомогою окремі почуття і відношення до оточення. Справжня італійська маска – це витвір високого мистецтва, яке здатне не тільки вразити оточення, але і повністю змінити свого власника.

Однією із перших праць, в якій автор зібрав і систематизував матеріал, в тому числі опираючись, і на збережені джерела, а саме, «Дель арте єдність

заголовок і імпровізація» А Перуччі. Це видавництво, а також двотомний дослід М. Санда «Маски та блазні. Італійська комедія» найбільш повноцінно дають уяву про вивчення появи та існування персонажів комедії дель арте і самого жанру. В них автори провели систематизацію інформації про маски італійської комедії. Імпровізація. Канва. Життя характерів. Портрети. Маски відомих персонажів комедії дель арте», У. М. Дишера «Блазні й міми», ДЖ. Маліперо. «Маски комедії дель арте», К. Річардса і Л. Річардса «Комедія дель арте. Довідник актору» та інші. У них вказані основоположні дані про кожну маску, з вказанням їх виникнення та існування у театрі, про основні історичні події, пов'язані з їх еволюцією і метаморфозами на подіумах різних країн. Крім того, важливий образотворчий матеріал опублікований у каталозі Ватто (1684–1721) М. М. Грасселлі, П. Робенберга и Н. Пармантьє. У його положенні автори приділили увагу іконографії персонажів комедії дель арте у картинах і гравюрах Ватто, що надає цьому дослідженню певної цінності для даної роботи. Ще один пласт літератури, у якій можна знайти згадки про твори із зображенням масок італійської комедії – монографії, переважно іноземною мовою, присвячених художникам ХХ століття. Автори у своїх працях про творчість таких майстрів, як П. Пікассо, А. Дерен, Ж. Руссо та інші, зупинялись на характеристиці окремих робіт, де показані герої комедії дель арте у характерних для них масках.

**Метою даного дослідження** є вивчення впливу традиційних італійських мотивів на моделювання сучасної маски.

Виходячи з поставленої цілі дослідження, передбачається рішення наступних завдань:

1. Розкрити основні поняття на тему дослідження: маска, карнавал.
2. Проаналізувати традиції у виготовленні венеційських масок і провести їх порівняльний аналіз.
3. Змоделювати карнавальну маску з застосуванням традиційних італійських мотивів і сучасної технології.

Головним аспектом дослідження у даній роботі обрана венеційська маска. Маска – перемет, накладка, аксесуар, який одягається на обличчя для захисту або доповнення образу або ж для невразливості. Своєю формою маска повторює форму обличчя і доповнена отворами для очей, носу та роту. Слова «маска» від латинського *masca* – «ознака» і від арабського «*maskharh*» – «людина на маскарадї», «блазень» [1, с. 3–4]. Венеційський карнавал масок найвідоміший та старовинний, оригінальний і несподіваний. Царство масок нагадує театральні помости. Танці на площах, розкішні, шиті золотом та прикрашені дорогоцінним камінням карнавальні костюми [1, с. 87]. Коли й звідки з'явилося само слово «карнавал» точно невідомо. Найпоширеніша версія належить Католицькій церкві, яка стверджує, що сово «карнавал» пішло від латиського «*carnevale*» і означає «прощання з м'ясом» [2, с. 1–3]. Прагнучи пристосувати дохристиянські традиції до нової віри, церква використовувала старовинне свято для підготовки християн до самого довгого в році посту – великого посту перед Пасхою. Перша документальна згадка про карнавал у Венеції відноситься до 1094 року, а у 1296 році Сенат

Венеціанської республіки офіційно проголосив останній день перед великим постом святковим днем [3, с. 61]. З Венеції карнавали поступово розповсюдили по усім містам та країнам. У Венеції карнавальні маски отримали таку популярність, що їх стали носити й у будні дні. Нерідко під масками ховалися для здійснення поганих вчинків. Це змусило церкву заборонити носіння масок поза карнавалом. В у 1608 році у Венеції був виданий декрет, відповідно якому чоловіки за носіння масок у повсякденному житті засуджувались до двох років тюремного затримання і грошовому штрафу [4, с. 54].

Більшість масок карнавалу – це варіанти масок італійської комедії «дель-арте» певного виду вуличної театральної вистави. До них відносилася Пульчинела – вид маски, що доповнює карнавальний італійський образ, аналог російського Петруші. Маска ділилася на два типажі. Перший типаж – хитрун, спритник, а другий тип – простака. Коломбіна – напівмаска, часто прикрашена золотом, сріблом, кришталем і пір'ям. Відповідно легенді, актриса у «дель-арте» була настільки красива, що не бажала приховувати обличчя, і спеціально для неї створили маску, приховуючи тільки частину обличчя.

До класичних масок, не пов'язаних з театром, відносяться: Баута Венеційська дама, Кіт, Ліка Чуми, Вальто. Головною, і найулюбленішою маскою, що стала символом Венеції, була Баута. Вона з'явилася в 17 сторіччі й слугувала ефективним прикриттям для представників будь-якого стану і статі. Не дивлячись на свій жахливий вигляд, користувалась певною любов'ю народу. Походження назви невідоме, але по одній із версій воно пов'язане з італійським словом «bau» або «babau», яке значить вигадане чудовисько. Венеціанська Дама (Dama di Venezia) – дуже елегантна та вишукана маска, яка зображає знатну епоху Тиціана. У Дами є декілька різновидів: Ліберті, Валері, Саломея, Фантазія. Кіт (Gatto) – одна з найулюбленіших масок виглядала яскраво, ошатно. В основі цієї маски історія про привезеного з Китаю kota. Лікар Чуми (Medico della Peste) – у стародавні часи однією з найстрашніших бід для Венеції була чума. Маску Medico della Peste у повсякденні часи не носили, а тільки на період епідемії її надягали лікарі. У довгий дзьобоподібний ніс поміщали різноманітні ароматичні масла та інші речовини. Вважалось, що такі речовини оберігають від зараження чумою. Вольто (Volto) – найбільш нейтральна з усіх масок, копіює людське обличчя. Моретта – цю маску виготовили у Франції, створена вона з чорного оксамиту овальної форми. Її приходилось тримати зубами, що робило жінок незвичайно мовчазними. Парні маски подружжя – це два схожих образи, поєднуючи у собі маски та костюми.

«Новий карнавал» у Венеції в сучасному стилі виник недавно (у 1980 році), коли група ентузіастів впевила владу міста відродити масове народне дійство, скасована у вісімнадцятому сторіччі. Так відродився нинішній карнавал, поєднуючи у собі старовинні традиції святкування і сучасну культурну програму [6, с. 33].

Існує велика кількість форм і розмірів масок: від крихітних (вони легко поміщаються на перстні або підвісці), до величезних (понад чотири метри у висоту).

Групою студентів ЛНУ імені Тараса Шевченка було розроблено і виконано маски, у яких збережено елементи декорування та оформлення венеційських масок. Вибір великий, маска потребує неповторності, оригінальності та загадковості, ексклюзивності. Моделі масок, виконано для показу, показує безсмертну комедію «дель-арте», яка являється вінцем розвитку карнавальної культури.

Представлені моделі масок мають свій образ, традиції, які займають визначне місце у подальшому розвитку зачатої карнавальної культури. Перші дві моделі – це «Фантазія» (мал. 1), та «Валері» (мал. 2) були виконані у дусі маски Венеціанська дама. Призначені такі моделі для театральних сцен, маскарадів і виконані у сучасному стилі. Наступні три моделі – це «Загадка» (мал. 3), «Чарівність» (мал. 4), «Казка» (мал. 5), відповідають масці Коломбіна. Вони прекрасні. У сучасному моделюванні маски використовуються: постижерні вироби, бісер, штучне каміння, ажур, канікалон. За основу була узята маска з «пап'є маше».

*Мал. 1* «Фантазія»



*Мал. 2* «Валері»



*Мал. 3* «Загадка»



*Мал. 4* «Чарівність»



*Мал. 5* «Казка»



Основна ціль даного та задачі виконані. У роботі проаналізовано традиції у виготовленні венеційських масок і змодельовані карнавальні маски з застосуванням традиційних італійських мотивів і сучасних технологій. Карнавальні маски за свою тисячолітню історію не раз змінювали форм та розміри. Сьогодні вони не втратили своєї популярності і являються справжнім витвором мистецтва.

Практична цінність статі міститься у тому, що основні положення і фактичному данні дослідження можуть бути використані при створенні більш масштабної колекції венеціанських масок. При виготовленні венеціанських

масок майстри частіше за все використовують тільки історичні мотиви. Дана робота являти собою комплексне дослідження традиційних італійських мотивів і у використанні їх при моделюванні у зміненому форматі з урахуванням сучасних напрямків і тенденцій моди. Колекція може бути представлена для проведення конкурсних, театральних та інших творчих заходів. Данні розробки можуть бути включені у навчальні посібники по дисципліні «Історія зачіски та костюму», «Технології декоративної косметики та гриму», «Технології та дизайн постижерних виробів».

### **Література**

1. Норвіч Д. Д. Історія Венеціанської республіки. – М: АСТ, 2010. Переклад «A Short History of Byzantium». – С.87–90, 100–102, 110–111, 156–163.

2. Воронько О. Ох, карнавал – дивовижний бал! // Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2004. №6 – С. 1–3.

3. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С. 61.

4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Искусство, 1990.

5. Танцорова І. В. Народная смеховая культура // Все для учителя. – 2003. – № 13–14. С. 60–61.

6. Ястребицкая А. Л. Праздники торжества в средневековой Европе в свете современных исследований: темы, проблемы, подходы, к изучению: (Обзор материалов конф. в Падербоне, 1989 г.) // Социал. И гуманит. науки. Отеч. И зарубеж. Лит. Сер. 5. История. – М.: «ИНИОН», 1995. – №2. С. 33.

УДК 001:929Куз

*Головко О. В.*  
/ м. Харків /

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА НАУКОВОЇ СПАДЩИНИ САЙМОНА КУЗНЕЦЯ**

Напередодні щорічної церемонії вручення Нобелівської премії, яка триває з грудня 1901 року видається доречним торкнутися питання єдності світової науки і культури. Наука є частиною культури в якості однієї з форм специфічно людської діяльності і має соціальну природу. Наука має на меті раціональну реконструкцію світу на підставі дослідження його закономірностей. Культура, своєю чергою, виконує функції осмислення світу.

Можна говорити про наукову культуру як специфічну галузь або сферу культурології, в якій вмістом і метою діяльності всіх суб'єктів є пізнання світу разом із суспільством і людиною на фундаменті емпіричних даних і раціональних форм знання. Однак, як існують специфічні форми культури,



якщо розглядати її етапи розвитку в єдності, так і наукова культура зазнає по мірі необхідності розвитку певної трансформації.

Прикладом бінарного поєднання науки і культури виступає поняття «економічна культура», яку розглядають як проєкцію культури на соціально-економічні відносини. Економічна культура визначається як спосіб організації життєдіяльності та розвитку людей у сфері економіки, який спрямований на регуляцію, збереження і розвиток суспільства у відповідності до економічних цінностей, що відображають соціально-економічний стан суспільства на певному його історичному етапі. В економічній культурі існують усі елементи культури в широкому розумінні.

Економічна культура акцентує увагу на цінностях, нормах і потребах, які виникли у соціумі внаслідок різноманітних економічних процесів. Це ті соціальні норми, які, виникаючи за межами економіки та набуваючи всередині неї спеціального значення у відповідності з її потребами, стають економічними цінностями, які по відношенню до людини можуть виконувати функцію екзопсихічної системи в процесі її економічної соціалізації. В цьому сенсі актуальною стає проблема дослідження економічних цінностей як базової основи функціонування і розвитку всіх рівнів економічної культури сучасного суспільства. Важливим є аналіз співвідношення загальнолюдських і суто економічних цінностей в системі як економічної культури особистості, так і економічної культури певної спільноти.

«Статистикою виміряємо мораль», «ВВП – не мірило багатства держави». Ці вислови належать одному з 900 лауреатів Нобелівської премії С. Кузнецю, який в Україні здобув базову освіту, що стало основою його майбутніх відкриттів в економічній науці ХХ століття. Емігрант з України став четвертим лауреатом Нобелівської премії з економіки. Після його нагородження економічна наука остаточно утвердилася серед інших галузей Нобелівської премії [3].

Саймон (Семен) Кузнець (Сміт) (1901–1985) – американський економіст, лауреат Нобелівської премії з економіки (1971) «За емпірично обґрунтоване тлумачення економічного зростання, яке призвело до нового, глибшого розуміння економічної і соціальної структури і процесу розвитку в цілому». Народився він у Пінську (Російська імперія) 17 квітня 1901 року. Початкову освіту С. Кузнець здобув у Рівненському реальному училищі. Від 1915 до 1917 року він навчався у Харківському 2-му реальному, училищі, а в 1918–1921 роках – у Харківському комерційному інституті. У той час в інституті викладали професори Харківського університету і Технологічного інституту.

Науковці, з якими С. Кузнець працював у США, вважали, що він здобув у Харкові глибокі знання в галузі статистичних і емпіричних методів дослідження. Магістерська дисертація С. Кузнеця «Dr. Schumpeter's system of economics, presented and analyzed» («Система економіки д-ра Шумпетера: розглянута й аналізована»), захищена в Колумбійському університеті в 1924 р., була написана ним ще в Харкові.

Після захоплення Харкова більшовиками у грудні 1919 року та проголошення міста столицею Української Соціалістичної Радянської Республіки С. Кузнеця було залучено до роботи в статистичному відділі Центральної ради профспілок України. У 1920 році С. Кузнець очолив відділ статистики праці ради профспілок. У 1921 році в збірці «Матеріали зі статистики праці в Україні» була надрукована стаття С. Кузнеця «Грошова заробітна платня робітників і службовців фабрично-заводської промисловості м. Харкова у 1920 р.».

За Ризьким мирним договором 1921 року між РСФРР і УСРР, з одного боку, та Польщею – з іншого, Пінськ та Рівне відійшли до Польської Республіки, і родина Кузнеців як біженці Першої світової війни отримала право репатріації з УСРР до Польщі. У 1922 році родина Кузнеців залишила УСРР і виїхала до Варшави, а звідти С. Кузнець емігрував до США.

У 1922–1923 роках С. Кузнець навчався у Колумбійському університеті, після закінчення якого отримує ступінь магістра з економіки. У 1926 році отримав докторський ступінь у Колумбійському університеті за дослідження «Циклічні коливання: розробка й оптова торгівля у США: 1919–1925». Від 1927 року С. Кузнець очолює американський Комітет із економічного зростання у Національному бюро економічних досліджень, президент Американської економічної асоціації у 1954 році

Саймон Кузнець працював професором у Гарварді (1960–1971), в університетах Пенсильванії (1930–1954) і Джона Гопкінса (Балтімор, 1954–1960); у Національному бюро економічних досліджень (1927–1961). У 1954 р. обирався Президентом Американської економічної асоціації. «Закон Кузнеця», «Великий маятник», «Гіпотеза Кузнеця», «Економічна система д-ра Шумпетера» [2] – ці та інші терміни економічної науки пов'язані з ім'ям С. Кузнеця. Він був першопроходцем у вивченні нової для того часу галузі економіки – дослідженні національного доходу.

С. Кузнець увійшов в історію економічної науки як дослідник проблем, пов'язаних із національним доходом, економічними циклами та економічним зростанням. Його наукові студії з підрахунку національного доходу вважається великим внеском до економічної науки. С. Кузнець був першим вченим, який займався вивченням взаємозалежностей між економічними коливаннями і довгостроковим економічним зростанням.

Аналізуючи розподіл доходів серед різних груп населення, С. Кузнець висунув гіпотезу про те, що в країнах, які стоять на ранніх щаблях економічного розвитку, нерівність доходів спершу зростає, але по мірі зростання економіки має тенденцію знижуватися. Це припущення пізніше лягло в основу економічної теорії, яка дістала назву «кривої Кузнеця».

Основна наукова теза С. Кузнеця: нерозвинені країни сучасності мають принципово відмінні економічні умови від тих, із якими стикалися індустріально розвинені країни від початку свого розвитку. Він спростував спрощену точку зору про те, що економічний розвиток усіх країн світ проходив однаково – «лінійно». Колишній харків'янин започаткував окрему галузь економіки розвитку, яка вивчає та аналізує конкретний, унікальний та

особливий досвід сучасних слаборозвинених країн. С. Кузнець розробив методику розрахунків національного доходу, встановив загально визнані нині принципи й методологію вирахування ВВП [1].

Не менш значущими були роботи С. Кузнеця з дослідження економічного зростання, розпочаті у післявоєнний період. Вчений здійснював їх, будучи головою Комітету з економічного зростання Наукової ради із соціальних досліджень (SSRC). Запропонована ним дослідницька програма передбачала емпіричні дослідження за чотирма ключовими елементами економічного зростання. До них вчений відносив демографічне зростання, зростання знань, адаптацію країн до факторів зростання та зовнішні економічні відносини між країнами.

В історико-економічних працях 1960-х–1980-х рр., С. Кузнець висловлює ідею взаємовпливу науково-технічних (інноваційних) і інституціональних зрушень, а також зовнішніх стосовно економіки факторів, наприклад, тих, які обумовлюють морально-політичний клімат у суспільстві, та їхній вплив на хід і результати економічного зростання. Досліджуючи економічне зростання країн і народів, особливу увагу С. Кузнець приділяв вивченню впливу на економічний розвиток історично визначених соціальних, культурних, політичних умов та демографічних показників.

Наукові розробки та рекомендації С. Кузнеця можуть використовуватись для активізації чинників економічного зростання в країні, враховуючи її історико-соціальний, політичний, культурологічний та демографічний та потенціал.

#### **Література**

1. Бухало О. Г. Економіст з України, який навчив світ рахувати ВВП. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: [https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2016/04/160429\\_simon\\_kuznets\\_upd\\_ko](https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2016/04/160429_simon_kuznets_upd_ko)

2. Перлман М. Две фазы заинтересованности С. Кузнеця Шумпетером / Сост. докт. геогр. н., проф. В. М. Московкин, канд. ист. н. Д. Ю. Михайличенко, перев. Е. Е. Перчик; Под ред. докт. экон. н., проф. В. С. Пономаренко. – Харьков: ИД «ИНЖЕК», 2013. – 128 с.

3. Чекман І. «Україно, обітована земле мого серця!». Нобелівські лауреати – вихідці з України / І. Чекман // Вісник НАН України. – 2006. – № 10. – С. 50.

УДК 792(477)

*Гуменюк Т. К.,  
Гуменюк В. А.  
/ м. Київ /*

### **ТЕАТРОСОФІЯ ОЛЕКСАНДРА ЧЕПАЛОВА: П'ЕСА «СПІВАЙ, ЛОЛО, СПІВАЙ» НА КИЇВСЬКІЙ СЦЕНІ**

Театральна вистава і драматургія – це досить звичні, і надто пріоритетні теми театрознавчих міркувань. Але справжніми «протагоністами»

теоретичного аналізу й обговорення актуальних проблем театральної сфери вони стають у їх поєднанні з часом. Адже сценічна подія існує в історично визначеному, обмеженому часі, що й спричинює її особливу композиційну форму, надає їй власного жанрового-стильового логосу. Разом з тим, будь-яка театральна оповідь завжди розпочинається з драматургії, по суті з того, що, поза межами сценічної події, залишається незмінним, сталим (нехай у відносному значенні слова)

Саме з цієї непохитної першооснови, першоджерела народжується мистецтво театру як видовища. У різних енциклопедіях, в тому числі й тетральних, читаємо, що у драматичному театрі, власне, сценічна дія постає наочним втіленням драматургії як особливого роду літературного твору, призначеного для виконання на сцені.

Відтак, театр починається з драматургії і приводом для наших роздумів постала драматургія Олександра Чепалова - унікальної постаті у сучасному вітчизняному культурно-мистецькому просторі. Драматургія дня сьогоднішнього народжена за мотивами літератури нібито дня вчорашнього. Драматург натхненний романом визначного німецького письменника межі ХІХ-ХХ століть Генріха Манна «Вчитель Гнус або кінець одного тирана». До слова, його брат, відомий німецький письменник Томас Манн у страшні часи фашизму так сформулював місію театру як особливої соціохудожньої інституції «Театр перетворює натопт на народ». Тож важливим видається необхідність розібратися у природі цієї взаємодії прозового і драматургічного жанрів, що постала першоштовхом для народження нового талановитого художнього твору - п'єси Олександра Чепалова «Співай, Лоло, співай».

Ця п'єса, поставлена Дмитром Богомазом на сцені двох київських театрів - спочатку у Київському академічному театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра, а потім у Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка – викликала певну сенсацію, шквал позитивних емоцій і схвалення глядацької зали і опинилась у фокусі уваги критиків і шанувальників мистецтва театру.

На початку зупинимось на проблемі, яка, на перший погляд, здається загальновідомою. Український драматург звернувся до роману, що широко визнаний класикою світової літератури. Так що ж таке класика? Які критерії, опорні моменти оцінювання твору як класичного. Вочевидь ключовою складовою даного феномена є його затребуваність. Ця природа затребуваності надихає, робить співпричетними нове й нове покоління поціновувачів класичного мистецтва в усій історичній розмаїтості і послідовності культури.

Центральний образ роману Генріха Манна – учитель Гнус, під оболонкою непохитного і невблаганного охоронця суворої педантичної моралі, насправді все своє одинокє, замкнене життя приховує власні потворні пристрасті і нахили. Саме цей ревний аскет, відлюдник і людиноненависник опиняється у брудному лігві припортового кабаре і закохується у «королеву» цього притону, звабливу шансонетку, танцівницю і актрису [1, с.18].

Отже, слово сказане. На кону з'являється Актор - той, хто починає діяти. Згадаймо, за Арістотелем, «драма», яка споріднена з поняттям «драматургія», «...називається дійством (drama), адже наслідує особам, що діють (діючим особам – drontes)» [2, с. 648]. Отже саме Актор, Лице-дій, той, хто одягає маску, виводить драму на оркестру для створення видовища-дійства.

Привертає увагу слово «дійство».

Так, дії персонажів роману, в уяві драматурга трансформуються у «дійство». А дійство – це вже театр, гра, видовище, драматична вистава. Те, що ви - вставляється, спричиняє вивіх того, що є природним, звичним у повсякденному житті (рос. - «вывихивается», за К.С.Станіславським).

Як чітко зазначає античний філософ: «Там, в епосі, через загальну просторовість кожна частина отримує належний об'єм; тоді як у драмах виходить зовсім не те, на що розраховує поет» [2, с.640] (зазначимо принагідно, що, як відомо, роман – це вид епічної літератури). Доказом цього, за словами Арістотеля, є те, що всі поети, які намагались представити повний, розгорнутий опис тієї чи іншої події, повністю програвали великим трагікам Елади – Есхілу, Софоклу, Еврипиду, – які створювали дійство і представляли ту чи іншу історію не повністю, а по частинах «Трагедія – є наслідування дійству важливого і закінченому, що має певний об'єм, відтворене мовою, підсоложеною по-різному у різних частинах» [2, с.651].

Драматург Чепалов дуже тонко відчуває цю особливість драматичного слова, яке ніколи не було і не може бути рівним(дорівненим) слову, написаному в романі. Адже воно передбачає майбутню дію, гру, втілення слова у театральну виставу. Остання існує в композиційно визначеному, обмеженому часі. Саме театр, завдяки своєму невід'ємному праву бути сучасним, здатний у повному об'ємі здійснювати медіацію між наявністю сьогоденішнього дня і наявністю культури. За словами Г.Гадамера, висловленими у статті «Про святковість театру» (1954 р.), велич театру полягає у його «... переплавляючій потужності, якою сучасність як така володіє лише тоді, коли їй вдається підняти минуле на висоту теперішнього» [3, с.161].

Отже, настає момент, коли драма (як література) закономірно переміщується на сценічні підмостки. Розпочинається магія сценічної дії.

Драматургія Олександра Чепалова сутнісно співвідноситься з розумінням мистецтва театру як унікального феномену культури, де відбувається перетворення, преображення, етична трансценденція буття. Перевагою театру є можливість тут-і-тепер, в умовах безпосередньої взаємодії актора і глядача, досягти стану піднесеності, «катарсису», гармонії, які у житті не можливо ані побачити, ані пережити.

Важливо, що автор повністю наслідує закони і традиції драми як дійства. Йдеться про те, що наслідування тут розглядається як «по-дієвість», перетворена таким чином, що, продовжуючи вказувати на те, звідки вона виникла, водночас, теж піддається перетворенню. За Арістотелем, принцип створюваного народжується в особі, яка творить. І тому, процес перетворення

виявляє нові можливості. Отже, будь-яке наслідування-перетворення в театрі є підсилення випробування на межі тих чи інших подій. Цим й викликане певне «свавілля» драматурга Чепалова, його перетворення-інтерпретація романного сюжету та його розв'язки.

Натхненний романом Генріха Манна, а також, створеному на його основі шедевром світового кінематографу, першим звуковим музичним фільмом німецького режисера Джозефа фон Штернберга «Голубий ангел» (1930 р.) з незрівнянною Марлен Дітріх у головній ролі, Олександр Чепалов написав справжнісіньку трагедію у первинному, аристотелівському сенсі. Тут конфлікт, як це й властиво трагедії, пролягає по території природи/душі персонажів. Відомо, що зерно твору завжди треба шукати у назві. На відміну від роману («Учитель Гнус, або кінець одного тирана») і фільму («Голубий ангел» - від назви нічного припортового кабачка, в якому розігрується драма), для драматурга Чепалова героїнею трагедії є співачка Лола. Саме вона, намагаючись вирватись за межі свого світу представлення, лицедійства, маски і фальші у світ справжніх почуттів і кохання, приречена на загибель. У чому ж смисл розірваних ланцюгів долі ціною життя? У граничному випробуванні власної сокровенної сутності жертви, у фатальному, погібельному, безнадійному прозрінні неможливості вирватись зі світу неправди. І тут важливим є не намір, а саме кінцевий результат. На трагедію перетворюються катастрофічна неможливість персонажів п'єси втілити (у дію) свою найвищу волю, свої найзаповітніші бажання і тяжіння душі.

Драматург Олександр Чепалов, звільняючись від епічної оповідальності літератури, відразу затуляє, захоплює нас у стрімку фабульність сценічної дії. І ми, глядачі надтехнізованого і зверхцифровізованого ХХІ століття, услід за персонажами п'єси, чіпляємося за рятівну соломинку краси і закоханості, переживаємо особливий стан безпосередності і причетності до справжнього свята - свята Театру. Тож ми жадаємо продовження: «співай, Лоло, співай!»

### **Література**

1. Генрих Манн. Учитель Гнус. Верноподанный. Новеллы. – М.:Издательство «Художественная литература», 1971. -190 с.
2. Аристотель. Сочинение в четырех томах. – М.: Издательство «Мысль», 1983. – Т.4. – 828 с.
3. Гадамер Г. Актуальность прекрасного/Г.-Г.Гадамер. – М.: Искусство, 1991

УДК 316.722

*Гутько О. Л.*

/ г. Минск, Республика Беларусь /

## **ЛАКУНЫ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР**

**Актуальность исследования.** Современное мировое пространство и информационные технологии, конструирующие Всемирную сеть Интернет,

позволяют осуществлять качественное общение на интернациональном уровне в сфере образовательных услуг, научно-исследовательской деятельности, деловых переговоров, проведения досуга и пр. В ходе интернациональной коммуникации необходимо учитывать основные цели собеседников не только в социальных сетях и мессенджерах, но и при непосредственной коммуникации.

Таким образом, вопрос о «коннотации цели и мотивов» [1] в диалоге культур выходит на первый план.

**Цель исследования** – обозначить категории, позволяющие выявить сложности и проблемы в ходе интернациональной коммуникации.

**Ход исследования.** Определим категории, затрудняющие интернациональную коммуникацию. К ним можно отнести лакуны – новую и неизвестную интерпретацию смысла и цели разговора у одного из собеседников. Выделенный термин модно интерпретировать фразой Ю.М. Лотмана – «пространство непереводаемого» [3]. Лакуны возникают:

– в контексте безэквивалентной лексики (отсутствуют равнозначные категории или схожие структуры в языках двух культур). Например, академический – термин в русском языке, использующийся в сфере науки, academic – термин в английском языке, использующийся для образовательных целей; «выучить наизусть» – «repite by heard» (англ.);

– при употреблении омофонов (слов, одинаково звучащих на разных языках, но имеющих принципиально разный смысл). Например, хаос и «hause» (англ. «дом»); «захавать» на белорусском языке означает «сохранять» (сохранять традиции), а в украинском языке это же слово звучит как «закопать, спрятать под землю»;

– при использовании неизвестных слов (к примеру, жаргонизмов) и затруднительных для понимания устной речи конструкций, к примеру, сложносочиненных предложений.

Более того, в процессе коммуникации традиции и обычаи культуры, как основа невербального общения среди представителей одной культуры «по умолчанию», представлены несколькими уровнями конструирования общения на интернациональном уровне. К ним можно отнести определение комфортной «дистанции во время беседы» [6], использование корректных вопросов и ответов для обоих собеседников, их внешний вид, мимика собеседников, знание и использование традиций культуры другого собеседника. Важным обстоятельством является условие взаимной поддержки, коррекции поведения и действий при интернациональной коммуникации. В таком общении проблема компетентности должна быть решаемой обеими сторонами, а не только со стороны собеседника, который находится в ситуации аккультурации.

Мы выявили основные категории лакун в диалоге, рассмотрели их типологию, проблемы актуальные в диалоге культур и требующие детального исследования.

Второй частью нашего доклада является поиск решения, выхода из ситуации лакун в диалоге культур. Исследователи по-разному определяют

этот термин. Одни называют этот термин межкультурной компетентностью, другие – межкультурной сенситивностью [5]. Далее мы будем использовать термин кросс-культурной сенситивности, что, на наш взгляд, отражает процесс сохранения национальной идентичности при интернациональном общении, отрицая пагубный сценарий ассимиляции.

Основа межкультурной сенситивности – мотивированная личность, открытая к новому опыту, знанию, информации. Второй компонент для формирования кросс-культурной сенситивности – использование интерактивных технологий для обмена информацией между собеседниками. Под интерактивными технологиями подразумевается активная деятельность в сфере социальных сетей, мессенджеров, интерактивных платформ (доски, опросы), позволяющие эмоционально и в доступной форме представить свою позицию, план действий и пр. К тому же участники интернациональной коммуникации имеют возможность быстро перевести непонятные слова, уточнить значение и увидеть текст не в устной форме, а наглядно, в письменном виде.

Следующий этап в формировании кросс-культурной сенситивности – возможность применения «этик-подхода» [4] (аналитического) в сравнении обеих культур у коммуникаторов. Этик-подход подразумевает обобщенное представление универсальных категорий «коллективизм – индивидуализм», «традиционность – готовность к неизвестности», «маскулинность – феминность».

Его оппозиция – «эмик-подход» [4] (качественный). В отличие от этик-подхода, чаще всего используется носителями культуры для исследования собственной культуры, к примеру российская исследовательница Н.Н. Козлова [2]. Здесь представлено все многообразие праздничной, обрядовой, игровой культуры, юмора, составляющие основу фольклора и в современное время получившее распространение в городской среде молодежной субкультуры – постфольклора.

В соответствии с потребностью современной интернациональной коммуникации на основе формирования кросс-культурной сенситивности, появляется необходимость объединять выделенные подходы в исследовании и постижении своей культуры и культуры других народов.

Поскольку применение интерактивных технологий предполагает компетентностный подход в исследовании, то каждый из представленных компонентов (личность, открытая для нового опыта; интерактивные формы общения; эмик- и этик-подходы) способен видоизменяться как в содержательном аспекте, так и в форме представления. На этом основании, обязательна к использованию в компетентностном подходе обратная связь как метод, заимствованный из информационных технологий. Именно благодаря обратной связи, доверительному общению между собеседниками, возможно коррекция планирования действий и уточнение будущих намерений, на основе анализа уже полученного результата.

**Результаты и выводы.** Лакуны в диалоге культур – многоуровневые категории, отражающие неоднозначный процесс интернациональной



коммуникации, касающиеся передачи эмоций собеседников и информации. Результат беседы заключается в многозначности понятий, используемых собеседниками, и их разнообразной интерпретации.

В интернациональной коммуникации обязательным условием является использование международных языков общения или языка носителей, на котором проводится общение. Кроме этого, очень часто вопрос о лакунах в диалоге культур состоит не только в использовании слов – «ложных друзей переводчика», но и на уровне фонетического консонанса, которые способны осложнять интернациональную коммуникацию, а также из-за действий, обычаев, традиций, которые невозможно представить как норму у собеседника из другой культуры.

Формирование кросс-культурной сенситивности – оптимальное условие интернациональной коммуникации, которая подразумевает у обоих собеседников – представителей разных культур – желание быть открытым новому опыту, использование интерактивных технологий для достижения эффекта взаимопонимания, применение этик- и эмик-подхода в исследовании как чужой, так и своей культуры, обратная связь.

### **Литература**

1. Бурдьё, П. Практический смысл [Электронный ресурс] / П. Бурдьё. – СПб. : Алетейя, 2001. – 562 с. – Режим доступа : [http://yanko.lib.ru/books/cultur/bourdieu-praktich\\_smysl-8l.pdf](http://yanko.lib.ru/books/cultur/bourdieu-praktich_smysl-8l.pdf). – Дата доступа : 26.08.2021.

2. Козлова, Н. Н. Советские люди: сцены из истории / Н. Н. Козлова ; предисл. Г. О. Павловского ; послесл. В. Л. Глазычева. – М. : Европа, 2005. – 527 с.

3. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа: <https://edu.vsu.ru/course/view.php?id=2184#section-3>. – Дата доступа: 02.09.2021.

4. Почебут, Л. Г. Социальная психология : учеб. пособ. для вузов / Л. Г. Почебут. – СПб. : Питер, 2017. – 400 с. – (Стандарт третьего поколения).

5. Працкевич, Т. А. Кросс-культурная компетентность: основа или компонент моделей аккультурации / Т. А. Працкевич // Искусство и культура. – 2019. – № 2 (34). – С. 63–70.

6. Hall, E. T. The Hidden Dimension / E. T. Hall. – Reprint. Originally published: Garden City : Doubleday, 1966. – Ancor Book Editions, 1990. – 219 p.

УДК 792.9

*Демідко О. О.*  
/ м. Маріуполь /

## **ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

Сьогодні театральне мистецтво потребує нових форм і напрямів, які здатні говорити з глядачем на важливі і актуальні для нього теми. Розвиток

театру завжди був невіддільний від розвитку суспільства і стану культури загалом. Найбільш яскравим експериментальним проектом в сучасному театральному мистецтві став документальний театр, який якнайкраще відповідає вимогам як загальномистецьким, так і потребам глядачів XXI ст.

Особливості документального театру, його історію і значення в сучасному театральному мистецтві у своїх розвідках досліджували О. Апчел [1], І. Болотян [2], Н. Гоманюк [3], Д. Зорич [5], М. Крупнік [6], К. Мамадназарбекова [7], М. Ясинська [8].

Документальний театр – це представлений на сцені текст, не призначений для сцени і не написаний драматургом [7]. Вистави такого театру повністю складаються з реальних монологів або діалогів звичайних людей, які вимовляються акторами.

Документальний театр як явище культури, як рефлексивне мистецтво існує з 1920-х років. Вважається, що перший документальний спектакль «Незважаючи ні на що» поставив Ервін Піскатор 1925 р. у Німеччині. Це була фактично театральна адаптація партійних зборів під час революції, «перша постановка, єдину текстуальну і сценічну основу якої складає документ». У 1929 році Е. Піскатор написав революційну статтю «Документальний театр». У ній автор уперше в історії виклав своє теоретичне бачення документального театру та документального мистецтва загалом. Він вважав документальний театр реакцією на традиційний театр (як вид розваг), який нерідко сприймали як елемент буржуазного суспільства. Цікаво, що в цей же час у Радянському Союзі існував робочий театр Синя блуза з його «театром-газетою» часів Громадянської війни. Отже, історія документального театру починається у 20-ті роки XX століття одночасно в СРСР та в Німеччині – країнах, що пережили найсильніші соціальні потрясіння, пов'язані з Першою світовою та її наслідками. Втім в СРСР лінія документалістики, навіть підпорядкованої цілям пропаганди, обривається разом із зникненням авангарду і майже не поновлюється до сучасних експериментів. Іншими важливими центрами документалістики в 60-ті роки стають Великобританія і США, де театр природно включається не тільки в нову (молодіжну, протестну) культуру, а й у боротьбу за відкрите громадянське суспільство. Суспільство, яке має право змусити владу «подати документи» [7].

Наприкінці 1990-х на початку 2000-х з'являється нова хвиля інтересу до документального театру через семінари фахівців театру Royal Court (Лондон), тоді ж відбулося знайомство з технологією Verbatim, технологією збору інтерв'ю, фіксації мовних, фізичних та смислових характеристик героя.

Пізніше в театральну практику проникають різні методи із сучасного мистецтва, такі як «реінектмент» (відтворення у документальній подробиці реальних подій), делегований перформанс та робота з носіями історій та свідками (практики Rimini Protocol та свідкового театру) [8].

Документальний театр – це постійний пошук у полі мистецтва, етичного та естетичного, форми, соціального та політичного контекстів. У такому театрі все залежить від проекту, конкретної роботи. Буває, звичайно, і режисерська ідея, на яку працює драматург, проте, в останні кілька років,

драматург часто рівноправно працює з режисером, хореографом, композитором – це горизонтальні зв'язки, спілкування та обговорення ідей, співпраця з якої народжується вистава.

В основі будь-якої документальної п'єси лежить справжній факт, який був зафіксований за допомогою протоколів, стенограм, інтерв'ю, а також у форматі автобіографічної прози. Драматург використовує в спектаклі справжні відомості, які звучать з вуст акторів або свідків описуваних подій. У документальному театрі немає місця вимислу і інтерпретації, оскільки перед режисером стоїть завдання показати навколишній світ справжнім, спираючись лише на конкретні події і репліки їхніх очевидців. Цьому виду мистецтва властива політична і соціальна спрямованість. Головними темами є війни, катастрофи, кризи, геноциди та інші глобальні потрясіння.

Документальний театр широко відомий у багатьох країнах світу, де він почав розвиватися ще з середини минулого століття. Роял-Корт і Tricycle Theatre у Великобританії, шотландський театр «7:84», «Живий театр» в США, «Театр.doc» в Москві, театральна група Rimini Protokoll в Берліні та інші [8].

В Україні документальні драми за останні роки набули особливої актуальності. Якщо спочатку їх почали ставити в херсонському Центрі імені В. Мейєрхольда («Відьми», «Херсон – це...») і в київському «Театрі переселенця», то тепер їх можна побачити майже в усіх містах України. О. Апчел у своїй статті в 2011 році наголошувала, що Україні не вистачає людей, здатних віддавати свою енергію на загальномистецькі потреби, також відсутня виразна державна культурна політика, яка не підтримує фестивалі та грантові програми [1, 220]. Але наразі ситуація стала діаметрально протилежною. Саме завдяки фестивалям та грантам регіони України, які ще не створюють власні документальні вистави, змогли познайомитися з цим театральним жанром, завдяки якому вдається піднімати значущі та актуальні проблеми суспільства. Так сталося і з Північним Приазов'ям. Цього року протягом серпня в Маріуполі проходив «IStage 2021 – п'ятиденний фестиваль-лабораторія ідей актуального театру». До міста приїжджали мешканці з різних сіл та селищ Північного Приазов'я, щоб побачити фестивальні вистави. Більшість з представлених вистав виявилися документальними.

Зокрема, в рамках фестивалю маріупольці побачили наступні документальні вистави: «Однокласники» театру «Вірино», «Клас» Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра, «Нові шрами» Дикого театру та Незалежний театральний проєкт «Осінь на Плутоні». У представлених спектаклях піднімалися теми булінгу, шкільних проблем, війни, ставлення до старшого покоління і політичної ситуації в країні [4].

Н. Гоманюк у своєму дослідженні зазначив, що документальний театр представляє собою цікавий експериментальний напрям, який залучає український театр в світові театральні тренди, а глядача – в театральний процес за допомогою соціальних проєктів, в рамках яких вербатім-вистави часто і створюються [3, с. 146].

Для документального театру характерні дискусії після завершення вистави, в ході яких глядачі й актори обмінюються особистими спостереженнями та враженнями від побаченого на сцені. Подібна інтерактивність дозволяє абсолютно різним людям говорити один з одним і спільно досягати свою ідентичність.

Таким чином, документальний театр набув популярності на рубежі ХХ–ХХІ століть. Сьогодні він знаходиться на межі мистецтва та соціальних проєктів. Завдяки таким виставам можна порушити актуальні теми та доторкнутися до найбільючіших точок суспільства.

### Література

1. Апчел О. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. Культура України. Випуск 33. 2011. С. 213–222.

2. Болотян И. М. Дос как способ идентификации. Искусство кино. 2008. № 3. С. 81–84.

3. Гоманюк Н.А. Украинский вербатим-театр: опыт взаимодействия театрального искусства и социальных наук. Ученые записки Таврического национального университета им. В.И.Вернадского. 2012. Том 25 (64). №4. С. 141–147.

4. Демідко О. Про документальні вистави фестивалю IStage 2021. mrpl.city. 2021. – URL: <https://mrpl.city/blogs/view/pro-dokumentalni-vistavi-festivalyu-istage-2021>. (дата звернення: 11.10.2021).

5. Зорич Д. Что такое «спектакль в технике verbatim»? Перипетии документального театра... Культура, искусство, история. 2008. № 2/4. С. 11–16.

6. Крупник М. Документалистам о документальном театре (отправная точка) // Культурная навигация. 30.11.2019. URL: <https://pervoe.ru/article/expert/dokumentalistam-o-dokumentalnom-teatre-otpravnaya-tochka/> (дата звернення: 07.11.2021).

7. Мамаднazarбекова К. История факта // Театр. № 2, 2011. URL: <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/> (дата звернення: 07.11.2021).

8. Ясинская М. Документальный театр: история, методы и цели. Wisdom of Art. 2017. URL: <http://wisdomofart.com.ua/dokumentalnyj-teatr-istoriya-metody-i-celi/>. (дата звернення: 11.10.2021).

УДК 316.61

*Добіна Т. Г.*  
/ м. Маріуполь /

## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Формування сучасної наукової культурологічної парадигми в пост-постмодерному дискурсі українського гуманітарного знання актуалізує

інтерес до проблеми гендерних реалій як до існуючої соціокультурної практики, зокрема, способів її індивідуалізації, котрі суттєво впливають на розвиток культурних процесів функціонування соціокультурної системи.

Такі соціокультурні трансформації викликають дестабілізацію та кризу звичайних ментальних структур і належних їм соціальних практик. Що проковує виникнення проблеми визначення гендерної ідентичності особистості, котра становить підґрунтя соціокультурної ідентичності.

Актуальність проблеми гендерної ідентифікації особистості в інформаційному суспільстві породжує потік публікацій міждисциплінарного характеру щодо розуміння сутності статі, статевої ідентичності та чинників, що впливають на її формування. Наявні наукові розробки, що присвячені проблемам гендерної ідентичності, у своїй більшості розкривають зміст поняття «ідентичність» та висвітлюють різні аспекти «гендерної ідентичності».

В науковому культурологічному дискурсі, на даному етапі, активно розробляється гендерна проблематика культури і суспільства, яка містить значну кількість дискусійних питань як теоретичного, так і практичного характеру, особливо відносно єдиного розуміння такого культурного явища як гендерні інверсії. З цього випливає необхідність подальших досліджень еволюції гендеру крізь призму взаємовпливу гендерних інверсій, тобто розкриття суспільно моральної канонічності як чинників динаміки міжособистісних відносин у соціокультурному аспекті. Саме цим і продиктовано звернення до обраної теми дослідження.

Споконвік, нав'язані гендерні рамки, норми й правила у сучасному суспільстві є стереотипами, які сформувалися раніше, а вихід за них в сучасному соціокультурному просторі може розглядатися як девіантна поведінка. В свою чергу це проковує конфлікт й збентеження, іншими словами, маленька соціальна система, що була створена і усталена впорядкованою соціальною взаємодією, стає дезорганізованою. Тому людина намагається уникати ситуацій, коли стає можливим протиріччя соціальним інтересам, добровільно надягає маску з певних ярликів і пригнічує своє «Я», для особи. Без допомоги і підтримки, стає дуже важким використовувати свій досвід для отримання сенсу життя і неможливим досягнення мети, а результатом – остаточно втрата віри в себе.

Розуміння своєї гендерної приналежності є конструюючим елементом для соціальних відносин і основою суб'єктивності людини, тому гендерна ідентичність досліджується як поєднання біологічної статі під впливом соціокультурних факторів.

Становлення гендерної ідентичності має своєрідне пояснення у взаємодоповнюючих теоріях соціальної ідентифікації, визначення соціальних ролей, статевої типізації, сучасної психології статі та самокатегоризації.

Гендер є одним з чинників, котрі найбільш повно розкривають сутність індивіда в соціумі, а пов'язана з глибинними пластами особистості гендерна ідентифікація є головним аспектом її формування.

Поняття гендеру як психосоціальної статі людини визначається щонайменше двома, невід'ємними один від одного, чинниками: соціальним – очікування соціумом гендерних стереотипів і ролей та особистісною ідентичністю – усвідомлення людиною самого себе. Але, говорячи про гендерну ідентичність, завжди слід пам'ятати про її відмінність від поняття статева ідентичність.

Слід підкреслити, що формування гендерної ідентичності має соціальну природу та зумовлене впливом соціокультурного середовища на самовизначення особистості більшою мірою, ніж особливостями біологічної статі людини. Воно знаходиться у постійній динаміці, в процесі узгодження внутрішньо особистісних компонентів з зовнішніми. Але подолання внутрішніх та зовнішніх протиріч – це складний процес, тому при прагненні досягти внутрішньої упевненості в собі та самореалізації, особистість може переживати рині проблеми етапи.

На нашу думку, гендерні особливості – це сплав природних відмінностей та результат виховання, які формалізують природу людини, сформовану під впливом певного соціокультурного оточення. Така система цінностей призвана забезпечувати повноцінні зв'язки та встановлювати певні асоціативні відношення в конкретному соціокультурному просторі не залежно від статі.

Вплив соціокультурного середовища на формування гендерної ідентичності – чималий, бо перш за все людина існує в соціумі і кожної секунди взаємодіє з ним. Гендерні ролі й стереотипи, сформовані ним – не мають об'єктивного характеру, а навпаки інколи шкодують особистості, яка переживає труднощі з визначенням своєї ідентичності та відповідністю гендерним стереотипам, відчуває свою нереалізованість в ролі жінки або чоловіка, невідповідність суспільним шаблонам. Таке самопочуття може призвести до проблем с визначеністю особистісною, її соціалізацією і самореалізацією. Тому, необхідно знаходити такі механізми і методи соціалізації, які дозволять людині самостійно приймати рішення щодо визначення власної гендерної ідентичності та реалізувати власні потреби і інтереси у взаємодії з певним соціокультурним оточенням.

В сучасному культурологічному науковому колі гендерна проблематика є інноваційним науковим дискурсом, котрий відповідає процесам багатовекторної модернізації і постмодернізації у сучасному глобалізованому світі. Гендерний дискурс виник на підставі класичних теорій статі, як заперечення сталих традицій у взаєминах чоловіка і жінки, як утвердження нових критеріїв і підходів розкатутого постмодерну.

Але, на наших очах соціокультурний простір сучасного світу нестримно змінює свої світоглядні контури. Так, багато екзистенціальних цінностей, які ще кілька десятиліть тому майже скрізь сприймалися як еталон загальнокультурних цінностей, сьогодні виглядають вже абсолютно інакше. Часом навіть їхній вплив на особистість і суспільство виявляється вже далеко не однозначним – бажання, інтереси, переживання, переваги конкретної особи тепер можуть стати домінуючими у визначенні сенсу і стилю життя

людини взагалі. В такому разі відповідно до будь-якого з вище наведених прикладів є підстави говорити про соціокультурне явище гендерної інверсії.

Тенденція трансформації традиційних гендерних цінностей носить глобальний характер. Завдяки можливостям сучасних інформаційних технологій її вплив поширюється на громадську думку, на сприйняття суспільства і держави з різними національними, соціальними і культурними особливостями. А отже, породжує нові актуальні культурні тенденції, створюючи значний діапазон сучасних артефактів, у тому числі зразків високої моди, розважальної культурної індустрії, соціальних проектів тощо.

### Література

1. Кікінежді О. М. Гендерна ідентичність в онтогенезі особистості : монографія / О. М. Кікінежді. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2011. – 400 с.

2. Копилова Н.О. Інверсії тілесності у контексті гендерних трансформацій (на прикладі сучасних українських художніх практик) // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб. – Рівне, 2019. Вип. 31. С. 86-92.

3. Мирошнеченко А. В. Гендерна соціалізація як процес формування гендерної ідентичності особистості / Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Психологія. - 2011. - № 985, вип. 48. - С. 103-106.

4. Саєнко Ю.І. Гендерні стереотипи та ставлення громадськості до гендерних проблем в українському суспільстві / За ред. Ю.І. Саєнка. - Київ: ВАІТЕ, 2007. - 143 с.

УДК 373.3/.5.015.31:613.86

*Дягло А. А.*  
/ м. Маріуполь /

## **КУЛЬТУРА ЗДОРОВ'Я ТА ЕКОЛОГІЧНА ОСВІТА, ЯК ВАЖЛИВІ ФАКТОРИ ФОРМУВАННЯ СВІДОМОЇ ОСОБИСТОСТІ**

**Актуальність.** На сьогоднішній день екологічна ситуація в країні є дуже небезпечною. Такі обставини викликають потребу людей вивчати закономірності природокористування та способи зменшення негативного впливу на природне середовище, тому екологічна освіта є вкрай важливим та актуальним питанням для вивчення на державному рівні.

**Мета.** Аналіз значення екологічної освіти та культури здоров'я в контексті формування свідомої особистості.

**Ступінь дослідженості проблеми.** На даний час науковцями було доведено, що проблема забруднення та антропогенного впливу на оточуюче середовище охоплює всі сфери життя та діяльності людей. Шляхи вирішення цієї проблеми визначені та потребують доцільного впровадження на рівні країни та планети в цілому.

**Задачі.** Обґрунтувати важливість екологізації суспільства, як фактор формування.

Ставлення людини до внутрішнього світу в розумінні його формування й розвитку, пізнання самого себе, а також до світу зовнішнього – природи, суспільства, інших людей свідчить про рівень її культури. Водночас сама культура визначає глибину цього ставлення; саме в цих стосунках відбиваються всі властивості, здібності й якості людини.

Поряд з культурою побуту, праці, мислення, поведінки треба виділити й культуру здоров'я, що зумовлює подальший розвиток усіх різновидів культур і має великий вплив на формування людини [1, с.4].

Збереження здоров'я нації сьогодні є соціальною необхідністю. В інтересах збереження здоров'я нації держава повинна рухатися в напрямку розвитку культури здоров'я населення через соціальні інститути, зокрема через освіту.

Проблема формування культури здоров'я та екологічної освіти ще на початку ХХ століття була визначена, як пріоритетна.

Техногенне навантаження на природу, яке з кожним роком зростає, глобальне погіршення стану довкілля, загострення суперечностей між результатами діяльності людини і законами розвитку природи, особливо помітно позначаються на здоров'ї людини. Саме здоров'я людей першим реагує на зміни навколишнього середовища, а тому є одним із основних об'єктів вивчення в екології людини [2, с.191].

Екологічна культура – складова частина світової культури, якій властиве глибоке і загальне усвідомлення важливості сучасних екологічних проблем у житті і майбутньому розвитку людства.

Однією з найактуальніших проблем сучасності є взаємодія людини з природою. Важливим аспектом у вирішенні проблеми збереження природних ресурсів є освіта людей в області навколишнього середовища, екологічне виховання всього населення, а особливо підростаючого покоління.

Екологічна проблема виростає в проблему перетворення стихійного впливу людей на природу, свідомо розвиваючи взаємодію з нею. Така взаємодія може бути здійснена при наявності в кожній людині достатнього рівня екологічної культури, екологічної свідомості, формування яких починається з раннього дитинства і продовжується все життя.

Екологічна освіта є сукупністю екологічних знань, екологічного мислення, екологічного світогляду, екологічної етики, екологічної культури.

Головною метою екологічної освіти є: оволодіння науковими знаннями про довкілля, складні взаємозв'язки в природі, що склалися протягом тривалого історичного розвитку; формування знань і вмінь дослідницького характеру, спрямованих на розвиток інтелекту, творчої і ділової активності; розуміння сучасних проблем навколишнього природного середовища і усвідомлення їх актуальності для себе; формування екологічної свідомості та культури особистості, усвідомлення себе частиною природи, а також вміння користуватися благами цивілізації[3, с.32].



Разом з екологічною освітою розглядають питання культури здоров'я, як дві важливі складові формування свідомої особистості. Про це свідчить і їх тісний взаємозв'язок та взаємовплив.

Всебічне вивчення людини, її взаємовідносини із навколишнім світом призвели до розуміння того, що здоров'я – це природний стан організму, що характеризується його повною рівновагою з біосферою і відсутністю будь-яких хворобливих змін. Внутрішнє середовище людини, в якому функціонують елементарні частини організму, що беруть участь в обміні речовин та енергії, і яке забезпечує нервові, гуморальні механізми регуляції та гомеостаз організму, тісно пов'язане з навколишнім середовищем.

На стан біосфери впливають різні чинники, які в результаті своєї дії можуть негативно діяти на організм людини чи навіть на цілі екосистеми. Забруднення середовища негативно відображається на здоров'ї людей і на житті всього населення планети. При всіх безперечних успіхах у медицині та санітарному обслуговуванні збільшується кількість хворих на серцево-судинні, онкологічні захворювання, а також хвороби шлунку, печінки і нирок. Зростає чисельність вроджених паталогій. Від хвороб, спричинених забрудненням води, щорічно вмирає близько 5 млн. немовлят. У промислово-розвинутих країнах зафіксовані нові захворювання, викликані різними забрудненнями[4, с. 56].

Тому сьогодні, як ніколи важливо свідомо підходити до необхідності запровадження культури здоров'я в умовах антропогенного навантаження.

Культура здоров'я – це цілісна система особистісних якостей. Вона охоплює світогляд, духовність, цінності, знання, вміння та здібності, що орієнтують особистість на здоровий спосіб життя і забезпечують її високий рівень здоров'я.

Культура здоров'я містить духовну, психологічну, медико-гігієнічну, фізичну культуру, які тісно взаємопов'язані. Цілями розвитку культури здоров'я є: усвідомлення цінності здоров'я; формування мотивації на підвищення рівня здоров'я; оволодіння необхідними руховими навичками і вміннями, сучасними способами оздоровлення; формування стилю життя, що забезпечує саморозвиток здоров'я.

Функції культури здоров'я: психологічна, виховна, розвивальна, освітня, діагностична, корекційна, регулятивна, діяльнісна, перетворювальна, творча, нормативна. Усі функції взаємопов'язані і доповнюють одна одну. Згасання однієї з функцій призводить до погіршення здоров'я людини, духовно-моральної деградації, невротизації. Поганий стан здоров'я населення, особливо молоді, пов'язаний, з відсутністю системного підходу до формування культури здоров'я особистості, нехтування психологічними аспектами її формування[5, с.3].

Великий потенціал щодо формування культури здоров'я підростаючого покоління має виховна робота, що дозволяє у різноманітних формах її проведення досягти ефективного розширення й поглиблення знань, умінь і навичок учнів і студентів про здоровий спосіб життя, а також формувати світогляд і здоров'я збережну компетентність.

Формуючи культуру здоров'я засобами виховної роботи, необхідно використовувати активні форми і методи, що ґрунтуються на демократичному стилі взаємодії і сприяють формуванню критичного мислення, ініціативи й творчості (проектування, метод відкритої трибуни, ситуаційно-рольова гра, соціально-психологічний тренінг, інтелектуальний аукціон, метод аналізу соціальних ситуацій з морально-етичним характером, гра-інсценізація, колективна творча справа тощо).

Значний виховний ефект можуть дати також майстерно застосовані традиційні методи: бесіда, диспут, дискусія, лекція, семінар, роз'яснення, переконання, позитивний і негативний приклади, методи вироблення звичок, методи вправ, контролю й самоконтролю, створення громадської думки, тощо[6, с.5].

Набуття людиною екологічних знань є передумовою цілеспрямованих зусиль щодо збереження свого здоров'я та формування культури.

В Україні сформовані основи державної політики в еколого-техногенній сфері, зокрема, закладені інституційні основи, створена нормативно-правова база з урахуванням міжнародних стандартів та потреб сьогодення, підписана значна кількість міжнародних угод щодо природоохоронної діяльності. Але ситуація у цій сфері залишається досить складною, про що свідчать довгострокові тенденції до погіршення екологічних параметрів навколишнього середовища, що негативно впливають на здоров'я населення.

Таким чином, формування культури здоров'я у непростих умовах антропогенного навантаження має бути провідним завданням на державному рівні. Впровадження виховних заходів щодо популяризації культури здоров'я, визнання його цінності, невід'ємного зв'язку з екологічним станом середовища, особливо серед підростаючого покоління, має бути провідним напрямком роботи керівників закладів освіти, місцевих органів самоврядування та виконавчої гілки влади.

### **Література**

1. Культура здоров'я особистості: Курс лекцій. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. – 196 с.

2. Екологія людини: Курс лекцій для студентів географічних спеціальностей педагогічних університетів / Г.С. Хаєцький. – Вінниця: ФОП «Корзун Д.Ю.», 2014. – 306 с.

3. Некос А. Н., Багрова Л. О., Клименко М. О. Екологія людини / А.Н. Некос, Л.О. Багрова, М.О. Клименко. – Х.: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2007. – 346 с.

4. Шандала М.Г. Окружающая среда и здоровье населения / М.Г. Шандала, Я.И. Звизняцковский. – К.: Здоровье, 1988. – 166 с.

5. Сурмак Ю.Р. Психологічні аспекти формування культури здоров'я особистості як складової національної безпеки / Ю.Р. Сурмак, Л.Г. Кудрыг. – Х.: Вік, 2009. – 230 с.

6. Горощук В.П. Теоретичні і методологічні засади формування культури здоров'я школярів / В.П. Горощук; Київ: Знання, 2004. – 40 с.

## СТВОРЕННЯ КОЛЬОРОВИХ ФАКТУР ПРИ МАКЕТУВАННІ ОБКЛАДИНКИ КНИГИ

Майбутнім дизайнерам необхідно використовувати уяву, фантазію, креативність у книжковій графіці (створення обкладинки, ілюстрацій для книги), при проектуванні фірмового стилю, реклами і т. п. Уяву можна розвинути на лабораторних заняттях з дисципліни «Основи формоутворення та макетування» за допомогою методів та прийомів композиції. Опанування технік виконання оригіналів фактур, поєднання різних композиційних прийомів та методів при створенні обкладинки книги, розробка, аналіз та вибір кращого варіанту фактури, ілюстрації, шрифту для створення гармонійного ансамблю, підвищують творчий потенціал та професійний рівень майбутніх графічних дизайнерів.

Перше знайомство із книгою у читача відбувається за допомогою обкладинки.

Книжкова обкладинка – є важливою складовою будь-якої книжки, адже слугує захисним покриттям. На додачу до захисної, обкладинка має також й інші функції: скріплювальну, художню та інформаційну [4, с. 1]. Основне завдання обкладинки або палітурки книги – захист видання від пошкоджень, забруднень та інших зовнішніх впливів. Короткий текст і зображення на сторінках і корінці дозволяють вибрати або швидко знайти на полиці потрібну книгу. Зовнішнє оформлення обкладинок і палітурних кришок служить також рекламним і декоративним цілям, може привернути увагу потенційного покупця [6, с. 37]. Обкладинка транслює світові та українські тренди. Вона презентує та надає тон видавництву, включаючи в процес співпрацю дизайнерів, видавництва та аудиторії [8, с.6].

Оформлення обкладинки – невід’ємна складова книжкової графіки, що зв’язується зі змістом та образами літературного твору. Для створення гармонійного простору на обкладинці, майбутні дизайнери «використовують різні образотворчі матеріали, вирішуючи цікаву творчу навчальну задачу *органічного поєднання фактури, шрифту і предметного зображення в цілісній композиції* [5, с. 39].

Фактура – це характер поверхні предмета, що визначається властивостями матеріалу предмета і способом його обробки. Немає предметів без фактури. Фактуру може утворити не тільки реально існуючий рельєф поверхні, але і те враження рельєфності, засоби графіки – лінія, пляма. В. Марков назвав це явище «нематеріальною» фактурою. Різноманітні плями або лінії утворюють певну ілюзорну художню просторовість і рельєфність. Фактура в оформленні книги може сприйматися лише у зв’язку зі змістом, темою, художніми, історичними і іншими особливостями літературного

твору. Виразна «мова» фактури слугуватиме створенню художнього образу, що формується всіма засобами мистецтва книги [5, с. 5].

С. Гноева підкреслює, що «у поєднанні з формою фактура може значно посилити вплив на глядача. Робота з фактурою допомагає розширити асоціативне, образне сприйняття дійсності, вчить максимально використовувати можливості матеріалу, фактуру поверхні, для повного розкриття ідеї роботи» [1, с. 25].

О. Клочков у своїй праці при порівняльному дослідженні та подальшому аналізі ілюстративного ряду та оформленні найновіших книг відзначає «мінімалістичність у поєднанні з експресивною формою або фактурою, залучення одного або двох кольорів, у яких, окрім чорного, виконане художнє оформлення книжок. Видання 2017 року: «Галапагос» видавництва «книги ХХІ» у рамках проєкту «Вавілонська бібліотека» та «Кайдашева сім'я» видавництва «Основи». У цих виданнях принципи композиції книги детально викладені у теоретичних працях Е. Кузнецова та Б. Валуєнко, втілені з залученням нової стилістики та використанням засобів комп'ютерної графіки і верстки [3].

Використання фактур для оформлення обкладинки книги постає актуальним та сучасним композиційним прийомом.

Ілюстрація – різновид художньої графіки, який втілює зміст і образи літературного тексту й обумовлюється його особливостями; образотворче тлумачення книжкового або газетного тексту. Ілюстрація не тільки слугує супроводом і доповненням тексту, а є частиною книжкового організму [7, с. 71].

Я. Герук виявляє роль рисунка в оформленні книжкової обкладинки: «Направити сприйняття фактури в бік передбачених художником задумів, асоціацій може допомогти рисунок, (виконаний студентом), органічно включений у композицію обкладинки. Характер малюнка, сюжет і об'єкт, що передається, все це має диктуватися змістом, ідеєю літературного твору» [5, с. 39]. «Для більш активного відмежування зображення від фону», як зазначає автор, «іноді використовуються лінійно-декоративні і навіть орнаментальні обрамлення, які за своїм характером відповідають особливостям літературного твору. Також автор рекомендує використовувати прозору плівку при роботі над обкладинкою. На плівці виконуються ескізи шрифту та малюнка в кольорі, потім плівка накладається поверх фактури. Перебираючи шматочки плівки зі шрифтами і зображенням, можна оцінювати і уточнювати всі варіанти їх розташування

Текст. Шрифти. В. Зайцева зазначає, що «виразність обкладинки може бути підвищена за допомогою використання об'ємних, декоративних, фактурних, особливо контрастних шрифтів. Вибираючи та створюючи шрифт для обкладинки, необхідно піклуватись про його відповідність, часто асоціативну, змістові книги». Також автор підкреслює, що «гострота та оригінальність композиції обкладинки ґрунтується на своєрідному композиційному зв'язку шрифту (назва книги, прізвище автора) та зображення (малюнки, фотографії)» [2, с. 137].

Я. Герук визначає необхідність привертати увагу до «декоративній функції, композиції самих шрифтів, їх напису та методах виконання» [5, с. 41].

Для виготовлення макета обкладинки книги здобувачі вищої освіти виконують такий алгоритм дій:

- знаходять літературний жанр та книгу, для якої збираються створити обкладинку;

- досліджують фактори, що впливають на цільову аудиторію;

- ведуть дослідження в мережах інтернету, збираючи банк даних по утворенню різних фактур засобами живопису та графіки, також користуються таблицею фактур;

- виконують декілька вправ на відтворення цікавих фактур живописними або графічними засобами, вибирають одну, найбільш цікаву для подальшої розробки обкладинки книги;

- розробляють ескізи ілюстрацій;

- вибирають відповідні написи на обкладинці (ураховуючи стилі шрифтів);

- проробляють ескізи орнаментів для дизайну обкладинки (при необхідності);

- ведуть пошукові нариси компоновання на фактурі рисунків, написів та можливих орнаментів, декорування;

- виконують 2 варіанти макета обкладинки з використанням однієї з готових фактур;

- кращий варіант відтворюють у графічному редакторі.

Таким чином, виконуючи низку вправ для створення обкладинки книги, у майбутніх дизайнерів складається професійний підхід до реалізацій творчих завдань, розширюється діапазон складових світогляду, зростає креативність.

### Література

1. Виразні можливості фактури. Методична розробка / С. О. Гноєва. Кропивницький, 2016. 26 с. : URL: <https://naurok.com.ua/metodichna-rozrobka-virazni-mozhливosti-fakturi-87822.html> (дата звернення: 17.05.2021).

2. Зайцева В. Впровадження інноваційних технологій в процесі викладання дисципліни спеціальності «Дизайн». Проблеми підготовки сучасного вчителя: збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини/[ред. кол.: Побірченко Н.С. (гол. ред) та ін.]. Умань: ФОП Жовтий О.О., 2014. Випуск 10. Частина 3. 304 с. : URL:

<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5251/1/%D0%9F%D0%9F%D0%A1%D0%92%D0%97%D0%B0%D0%B9%D1%86%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf> (дата звернення: 17.05.2021).

3. Ключков О.Є. Нові тенденції оформлення ілюстрованих видань художньої літератури в Україні / Київський політехнічний інститут імені І. Сікорського. Наукове мислення. 2021. URL:

<https://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/39-dev-yata-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-konferentsiya/127-novi-tendentsiji-oformlenya->

17.05.2021).

4. Книжкова

обкладинка.

URL:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0\\_%D0%BE%D0%B1%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B0](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B8%D0%B6%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D0%BE%D0%B1%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B0) (дата звернення: 17.05.2021).

5. Методичні вказівки щодо виконання практичних робіт з предмету «Композиція видання. Дизайн дитячої літератури» для студентів напряму підготовки 6.020205 «Образотворче мистецтво» 1 курс (1 семестр), денна форма навчання / Уклад.: Я.В. Герук, О.М. Кірдіна, Київ : НТУУ «КПІ», 2015. 76 с.

6. Піун В. В. Репринт та художнє оформлення праці Б.В. Валуєнка 1992 року «Композиція видання. Мистецтво зовнішнього оформлення книги»: Видавничо-поліграфічний інститут. Київ, 2020. 88 с.

7. Шевнюк О.Л. Словник термінів образотворчого мистецтва: Навч. посіб: Вид.2-ге, виправлене і доповнене. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 100 с.

8. Як і про що комунікують книжкові обкладинки Bazilik Media: URL: <https://bazilik.media/iak-i-pro-shcho-komunikuiut-knyzhkovi-obkladynky/> (дата звернення: 17.07.2021).

УДК 655.533

*Жукова Н. А.*

/ м. Київ /

## **КНИЖКОВА ІЛЮСТРАЦІЯ ЯК ВІЗУАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ**

Поняття «інтерпретація» використовується в різних наукових сферах і в кожній з них має специфічні відтінки. В широкому розумінні «інтерпретація» означає тлумачення, переклад, розкриття смислу, ступінь розуміння судження, яке вже існує, пояснення смислу якогось висловлювання, тексту, вчення, і припускає посередництво інтерпретатора між текстом і тим, хто цей текст сприймає [2, с. 1]. Пояснити щось – означає розкрити зв'язки між об'єктами пояснення – фактами, подіями, процесами зробити зрозумілим об'єкт, осмислити самому або розтлумачити іншому, відповісти на питання, що виникли. Стосовно істини інтерпретація виступає як засіб пошуку логічних можливостей і не є синонімом істинності системи, яка інтерпретується.

Науковці виокремлюють наступні типи інтерпретації: повсякденна (або побутова), теоретична (наукова), художня. Нас в даному випадку буде цікавити художня інтерпретація тлумачення митцем тексту-першооснови (результату прямого виду творчої діяльності), а саме: ступінь розуміння твору мистецтва, особливостей його освоєння та естетичної оцінки. Художня

інтерпретація має продуктивно-творчий характер, закінчується створенням нових художніх цінностей (артефактів) [2, с. 10-11]. Слід зазначити, що з одного боку, проблемі інтерпретації, зокрема й художньої, присвячено багато праць, з іншого, книжковій ілюстрації як візуальній інтерпретації текстів увага приділяється край мало. Відтак, у цьому дослідженні ми будемо говорити про книжкову ілюстрацію як візуальну інтерпретацію текстів, адже ілюстрація передбачає певний «діалог» між текстом та його баченням ілюстратором.

Інтерпретація в ілюстрації – це свого роду «переклад» якогось твору з мови одного виду мистецтва на мову іншого. «Представляючи собою різні способи кодування інформації, візуальний образ і слово найчастіше розглядалися як два полюси одного цілого: для першого характерна відсутність умовного характеру та асиметрія плану, позначника і означуваного, тоді як значення другого референціально і за своєю природою соціально» [4, с. 67]. Природа мови перегукується з природою живопису, що відбивається у феномені ілюстрації.

Ілюстрація – від лат. висвітлення, пояснення. Ілюстрація це інтерпретація тексту-першооснови. Ілюстрація відноситься до опосередкованого виду творчої діяльності, тобто, з одного боку, є «вторинною творчістю», а з іншого, це самостійний, самоцінний жанр образотворчого мистецтва. Ілюстрація поєднує статику зображення та динаміку оповідання, це свого роду «розповідь в картинках», що відбувається паралельно зі словесною розповіддю, водночас з'єднуючись та відокремлюючись від неї.

За методом відображення дійсності ілюстрації діляться на науково-пізнавальні і художньо-образні. Науково-пізнавальні ілюстрації являють собою зображення предметів і явищ живої або неживої природи, людини, результатів людської діяльності, логічних і математичних відносин. Метою пізнання буде той чи інший предмет, та чи інша наукова істина. Науково-пізнавальні ілюстрації служать засобом осягнення навколишнього світу, тому від них вимагається бездоганна точність, максимальне наближення до оригіналу. Для таких ілюстрацій важливою стає не емоційна і художня, а наукова достовірність.

Науково-пізнавальні ілюстрації як засіб інформації діляться на наступні групи:

- ілюстрації, які мають безумовний предметний характер (рисунок, фотографія);
- ілюстрації, які мають умовний характер (креслення, схема, карта);
- ілюстрації, які мають абстрактний характер (графік, математичний креслення) [8].

Художньо-образні ілюстрації створюються в основному до літературно-художніх видань з метою посилення загального враження від літературного твору за допомогою зорових образів. Слова дають уявлення, а ілюстрації образ, який несе в собі визначеність і ясність. Головною вимогою в цих ілюстраціях є творча переробка і інтерпретація сюжету книжковим графіком,

вірна передача суті того, що хотів сказати автор. В ілюстрації до твору має бути виражене художником своє розуміння ідеї твору, знайдено композиційне рішення всієї книги в цілому, загальна емоційна насиченість, єдність стилю. Художній текст є рухомою знаковою системою, що має властивості незавершеності та «відкритості» (за У. Еко), і в залежності від сприйняття і трактування, може інтерпретуватися по-різному, набуваючи при цьому нових смислів.

Важливим фактором в ілюстративній інтерпретації є «сміслова операція» розуміння тексту. Будь-яка інтерпретація має суб'єктивний та об'єктивний аспекти. Перший пов'язаний з творчістю автора, другий – з творчістю інтерпретатора, в даному випадку художника-ілюстратора. Максимальна наближеність до слова робить ілюстрацію найчутливішою до всіх змін думки людини, її творчості та філософії. Дотримуючись слова, ілюстрація наочно показує природу кардинальних змін основних сенсоутворювальних установок тієї чи іншої епохи.

Для того, щоб допомогти читачеві перейнятися духом літературного твору, художник сам повинен глибоко розібратися в ньому і головне захопитися ним. Задля адекватної інтерпретації необхідно знання «картини світу» автора, адже «кожна культурна парадигма, більш чи менш характерним представником якої є даний митець, має свою картину світу, від якої залежить інтерпретація конкретних тем» [3, с. 31]. Картина світу автора може збігатися з домінуючою у часи його життя і творчості, відрізнятися від неї, або протистояти їй. Необхідно з'ясувати та оцінити ставлення митця (автора) до подій та процесів, що навколо нього та безпосередньо з ним відбувались.

Перш за все в даному випадку необхідно звернутися до біографічного методу аналізу творчості автора, а також до розгляду хронотопу твору – «суттєвого взаємозв'язку часових і просторових відносин, художньо освоєних в літературі» [1, с. 131]. Біографічний метод дозволить краще зрозуміти автора, його екзистенціальні переживання. Щодо хронотопу, то М. Бахтін (1895-1975) в роботі «Форми часу і хронотопу в романі» зазначає, що в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-видимим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. До того ж хронотоп як формально-змістовна категорія значною мірою визначає і образ людини в літературі. Такий підхід важливий як для сюжетного (дієвого) ілюстрування, так і для символічного, яке за допомогою алегорій прагне зробити безпосередньо видимим духовний смисл літературного твору. Яскравий приклад – барокова ілюстрація, що перетворювалася в ускладнену гру символів, свого роду ребус для знавця.

Таким чином, ілюстрація (сюжетна чи символічна, оповідальна чи конкретно-зображальна, емоційна чи інтелектуальна) є самостійним



мистецтвом, яке відгукується на зміни літературного та художнього стилів, намагаючись співвідносити словесну та пластичну образність.

Зрозуміло, що розуміння твору мистецтва здійснюється через мову, яка є необхідною умовою для існування будь-якого тексту: в літературі це слова, в живописі кольори, світлотіні, рисунок. Текст твору включає в себе організовану систему сенсів, які передбачають «множинність кодування», що в свою чергу вимагає від ілюстратора освіченості, енциклопедичної компетенції, а іноді й витонченого ерудитства.

Можна стверджувати, що ілюстрація це синтез художньої літератури та образотворчого мистецтва. Ілюстратор повинен розуміти, що в ілюстрації має бути висловлене художником своє розуміння ідеї твору, знайдено композиційне рішення всієї книги в цілому, її загальна емоційна тональність, ілюстрація повинна відповідати стилю епохи, про яку йдеться в книзі. Повертаючись до виразних художніх засобів ілюстратора, завдяки яким відбувається інтерпретація твору, слід сказати, що для того, щоб допомогти читачеві перейнятися духом літературного твору, художник сам повинен глибоко розібратися в ньому і головне захопитися ним, адже ілюстрація для читача це запрошення до роздумів над текстом і водночас залучення до образотворчого мистецтва.

Ілюстрація може підтвердити емоцію читача або посилити її, уточнити або закріпити його уявлення про характер обстановки, місце дії, іншими словами ввести його в атмосферу того періоду, в якому відбувається дія літературного твору. Мальовничі інтерпретації текстів літературних творів надають нового звучання літературним творам. В якості прикладу можна назвати ілюстрації М. Врубеля до творів М. Лермонтова, зокрема поеми «Демон». Можна стверджувати, що художник перейнявся творчістю поета, відчув душевний зв'язок з ним. Саме тому ілюстрації М. Врубеля повністю відповідають духу поеми, й головне органічно вплітаються в стилістику твору, що підтверджує єдність світосприйняття поета та художника під час створення останнім ілюстрацій. Художній образ тут зрозумілий і близький для читача, не заважаючи на те, що художник пропонує свою особисту інтерпретацію твору, яка, у свою чергу, може спонукати реципієнтів до створення власних асоціативних «картин».

Відтак, художник і реципієнт (як інтерпретатори тексту) вступають через витвір мистецтва (текст і ілюстрацію) в діалог, в процесі якого народжується нова, збагачена особистим та історичним досвідом художня істина. Те саме можна сказати про ілюстрації Г. Доре та Н. К. Вайєта та багатьох інших. Однак не слід забувати, що візуальна природа мистецтва не обмежує художника, як і в мові літературного твору, лише видимими предметами. Темою ілюстрації можуть бути і ті аспекти дійсності, які у літературному тексті можна передати лише за допомогою непередметних понять: ідейно-філософські, етичні, естетичні сенси, образи-метафори, укладені в тексті.

Отже, художник-ілюстратор працює з зображеними предметами та їх формою як із семантично навантаженими об'єктами. Таким чином, цінність

роботи художника-ілюстратора полягає не лише в точності «оповідання» літературного змісту, а й у особистій інтерпретації тексту твору. «Манера художника, його свобода вибрати матеріал для малювання та використовувати його графічні можливості на свій смак служать причиною появи умовності в ілюстрації. Характерна, тією чи іншою мірою умовність трактування форм предметів, властива різним майстрам, може розглядатися як почерк художника.» [6].

Таким чином, реалізація кожного етапу інтерпретаційної діяльності є, по суті, актом співтворчості, створенням нового сенсу на підставі того, що було написано автором художнього тексту і того, як це сприйняв, і як інтерпретував художник-ілюстратор.

Задум автора іноді не збігається з особливостями візуалізації художніх образів, створених художником інтерпретатором. Образи, що виникають у свідомості письменника, можуть мати значні розбіжності з образами, що виникають у свідомості читача, у тому числі художника-ілюстратора. «Більше того, ці розбіжності можуть призводити не тільки до деформації образу, створеного письменником, втрачати певні смислові аспекти, але, навпаки, набувати додаткових смислів, смислових нюансів.» [7].

Для ілюстрації єдиним джерелом її змісту повинен бути текст книги. Письменник, як і художник, відтворює дійсність образно, і їх художні твори отримують силу і значення тільки за допомогою образного впливу на людину. Образність в ілюстрації повинна дорівнювати за своєю силою образності літературного твору. Отже, ілюструючи твір, художник має прагнути передати його образний лад. І тут важливим постає питання відображення художнього образу, точніше візуальна інтерпретація літературного образу. Перенесення літературного образу у візуальний – доволі складна процедура.

Філософський енциклопедичний словник пропонує наступне визначення поняття «художній образ» – це «синтезуюча форма художньої свідомості та творчості в цілому, яка втілює, творить та об'єднує зміст твору; характеризується повнотою та цілісністю. Наявність художнього образу є визначальною ознакою, атрибутом мистецтва, що перетворює чуттєвий аспект естетичних явищ у феномен художньої культури, надає мистецтву рис однієї з вищих форм духовного освоєння буття» [9, с. 702].

Візуальне відтворення літературного образу – проблема доволі складна і неоднозначна, адже в даному випадку ми стикаємося з власною інтерпретацією художника літературного твору, його ставленням до прочитаного, його індивідуальним творчим методом. І тут, знов-такі, головну роль відіграє ерудованість художника, його знання історії, історії літератури, історії мистецтва, історії стилів. Художник має виявити закон зв'язку між явищами у літературному творі і вже на цьому ґрунті формувати свій підхід до книги.

В. Фаворський, говорячи про роль художника в оформленні книги, наголошував, що необхідно «відповідати» не лише на сюжет, а й на стиль літературного твору. Не слід забувати, що читач, відкриваючи для себе книгу з ілюстраціями опиняється в ситуації «подвійного» читання: він сприймає

текст, який викликає свої асоціативні зв'язки, та ілюстрації – інтерпретацію художника, які можуть співпадати або не співпадати з асоціаціями читача. Саме тому ілюстрація повинна «мати в собі» багатопланові візуальні зв'язки і підтексти, залишаючи «відкритий» простір уяві реципієнта, або чітко слідувати стилістиці епохи про яку йдеться в літературному творі. Ілюстрування має показати діалогізм кожного тексту, може зміщувати центр і розставляти свої акценти.

Безперечно, багато залежить від самого тексту. На межі ХХ-ХХІ століть сталося так, що часто ілюстрація, яка призвана відбивати, осмислювати текст, стала його (тексту) заміником. Популярні сьогодні колажі, комікси не є ілюстрацією до тексту, а скоріш ілюстрацією до життя. Текст часто замінюється «картинкою» («інфографіка», «мотиватор», «демотиватор»), що спрощує сприйняття інформації, яку вже не потрібно осмислювати та інтерпретувати, що призводить до атрофії думки й пасивного ставлення реципієнта до будь якого тексту-інформації. Таким чином, сьогодні ми спостерігаємо ситуацію, коли «картинка» стала чи не єдиним транслятором думки, що у свою чергу зменшує інформаційний та пізнавальний потенціал. Є надія, що ми все ж не повернемося до піктографії, однак тенденція руху в цьому напрямку вже є.

Повертаючись до книжкової ілюстрації як візуальної інтерпретації, згадаємо слова Г. Джеймса щодо того, яким повинен бути роман: «Для здоров'я мистецтва, що робить спробу відтворити життя, потрібно, щоб воно було вільним. Воно живе спробами, а суть спроб це свобода. Єдине зобов'язання, якому ми заздалегідь можемо підкорити роман, без ризику бути звинуваченими у свавіллі, це зобов'язання бути цікавим» [цит. за: 5, с. 11]. Цю фразу американського письменника можна перенести й на процес створення ілюстрацій: головне, щоб вони були цікавими.

### Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. // Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. 543 с.

2. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект. Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук. Спец.: 09.00.08 – естетика. Київ, 2003, с. 1.

3. Колесник О. С. Вступ до культурологічної інтерпретології. Курс лекцій: навчально-методичний посібник. Чернігів: Десна-Поліграф, 2017. 268 с.

4. Можаяева Т. Г. Время и пространство в литературе и живописи: в поисках общего знаменателя // Филология и человек. 2011. № 1. с. 67-79.

5. Огден Т. Мечты и интерпретации / Перев. с англ. А. Ф. Ускова. М.: Независимая фирма «Класс», 2001. 160 с.

6. Павлова А. А. Функции условности книжной иллюстрации // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-uslovnosti-v-knizhnoy-illyustratsii/viewer> (дата звернення: 31.07.2021)

7. Рашидов Ж. Х. Способы интерпретации художественной литературы в книжной графике// URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sposoby-interpretatsii->

hudozhestvennoy-literatury-v-knizhnoy-grafike/viewer (дата звернення: 31.07.2021)

8. Рябинина Н. З. Виды иллюстраций // URL: [https://studexpo.ru/98275/zhurnalistika/klassifikatsiya\\_illyustratsiy\\_funktsii\\_illyustratsiy](https://studexpo.ru/98275/zhurnalistika/klassifikatsiya_illyustratsiy_funktsii_illyustratsiy) (дата звернення: 6.10.2020)

9. Художній образ // Філософський енциклопедичний словник. Київ. Абрис, 2002, с. 702.

УДК 37.018

*Забузова О. В.*  
/ м. Ніжин /

## **ОСВІТНІЙ ПРОСТІР І СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ФОРМУВАННЯ**

Освітній простір, ще до недавнього часу відносно обмежений стінами навчальних закладів, нині далеко вийшов за їх рамки. Цифрові технології подарували змогу отримати практично будь-яку інформацію «в один клік»; безліч знань стала доступною для більшої частини людства, в тому числі, і для жителів України. Це дало як практично безмежний ресурс для розвитку та навчання, так і поставило нові виклики і задачі перед системою освіти.

Варто почати з того, що всі навчально-освітні заклади: від дитсадків і шкіл до коледжів й університетів, - є тим місцем, де зустрічаються запит суспільства на своє майбутнє і індивіди, які і стануть цим самими суспільством у тому ж самому майбутньому і успіх країни залежатиме від того, наскільки співпадають бажання та спроможності обидвох сторін поміж собою, і чи релевантні їх наміри вимогам часу. Наша держава у своїх законодавчих актах підтверджує, що «освіта є державним пріоритетом, що забезпечує інноваційний, соціально-економічний і культурний розвиток суспільства» [1, стаття 5], при цьому «метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних для успішної самореалізації компетентностей, виховання відповідальних громадян, які здатні до свідомого суспільного вибору та спрямування своєї діяльності на користь іншим людям і суспільству, збагачення на цій основі інтелектуального, економічного, творчого, культурного потенціалу Українського народу, підвищення освітнього рівня громадян задля забезпечення сталого розвитку України та її європейського вибору» [1]. Очевидно, що цілі держави та її громадян співпадають, втім, їхня реалізація підвладна багатьом різноплановим та різнорівневим соціальним, економічним, політичним ідеологічним та іншим чинникам впливу. Поміж іншого, саме на поточні роки припадає перехід світової економіки від п'ятого до шостого технологічного устрою, який наша країна вже прогнала, але ще може спрямувати зусилля на успішне входження в сьомий [2]. При цьому

формування освітнього простору за методологічними принципами синергетики здатне, на нашу думку, таке завдання вирішити [3]. У контексті вищезазначеного проаналізуємо поточні реалії та наслідки їх впливу на сучасний освітній процес. Всесвітня пандемія COVID-19 в останні два роки фактично примусила до переходу до більш повного застосування цифрових технологій у навчанні в освітніх закладах всіх рівнів, прискорила опанування відповідних навичок усіма задіяними сторонами. Особливі виклики прийшлися на долю вчителів та педагогів і їх здобутки підтверджені вже самим фактом продовження їх викладацької діяльності. Передача знань від вчителя до учня, їх взаємодія поміж собою була значно послаблена при майже революційному впливі зовнішнього середовища як третього суб'єкта навчального процесу [4, с. 57]. У результаті запровадженого під впливом незапланованих обставин дистанційного навчання педагоги успішно освоїли різноманітні технічні пристрої, програми та платформи, електронну документацію, а студенти та учні отримали більше свободи у фізичному вимірі існування. При цьому обидві сторони втратили значну частину того, що Шпенглер називав «повідомлення» ( вираження, трансляція чогось значно більшого, ніж озвучена інформація), причому, це «повідомлення» було виключно лише тут і зараз: «знаки стабільні, значення – ні», «... зміст фрази, вкладений в неї цього разу» (*переклад з рос. наш – ОЗ*) [5]. Отже, постраждав не лише процес навчання, практично до мінімуму звелись і без того давно ослаблені можливості виховання молоді, а учні збідніли як на переживання різноманітних «повідомлень» від вчителів і системи закладу освіти, так і на практикування себе як членів конкретного соціуму. Втрата середовища, де юнь осягала не тільки знання формальні, але і навички соціальної поведінки і взаємодії у реальному житті, не може не позначитись на їх саморозумінні та самоусвідомленні, на їх ідентифікації, на відчутті приналежності до різноманітних малих і великих груп: до кола друзів, до класу, школи, університету, зрештою, до своєї країни і народу. Чи є таке відчуття питанням соціального інстинкту [6]), чи його актуалізують конкретні події, що потребують входження у акти міжособистісної, міжгендерної, міжгенераційної чи міжкультурної комінікації, або інші, такі, що можуть залучати чи не залучати людину безпосередньо у свій вир, але неминуче ставлять її перед вибором і, відтак, можуть визначати подальшу долю цієї людини. За таких обставин саме освіта, і, особливо, гуманітарна, глибока і якісна, здатна стати в пригоді у часи життєвих випробувань, а також тотальних змін і потрясінь. «В живому світі, що вирував навколо мене, мирна фаза розвитку водночас була зметена фазою бурхливою, але те, що я стояв на ногах у класичному світі, пом'якшило потрясіння від цього різкого переходу» (*тут і далі – переклад з рос. наш – ОЗ*), - так Арнольд Тойнбі описував свій стан, коли розпочиналась перша, а потім і друга світові війни [7, с. 103]. Окрім точки внутрішньої опори, освіта прищепила йому впевненість, що «... мови, література, образотворче мистецтво, релігія, політика, економіка, ... історія... - це не набір окремих «предметів»», а «... сторони єдиного життя і їх не можна вірно зрозуміти, якщо не розглядати разом ...» [7, с. 104]. Досвід

роботи зі студентами, народженими вже в XXI столітті, підтверджує ці висновки А.Тойнбі, а нинішні події в Україні та світі, такі як війна на Донбасі, епідемія COVID-19, міграційні кризи тощо мають спонукати ВНЗ до перегляду змісту освітніх програм майбутніх фахівців соціальних та гуманітарних наук. Навчання комплексу вищезазначених Тойнбі предметів вельми стало би в пригоді студентам зазначених спеціальностей. Додаткової уваги та особливих зусиль у нинішній час, на нашу думку, вимагає друга сторона медалі під назвою «освіта», а саме виховання. Більш конкретно, практично та безпечно у нинішній складний час його завдання можна реалізовувати через, наприклад, формування мовної культури здобувачів освіти, при цьому до відповідних навичок можна призвичаювати нові покоління на кожному з освітніх рівнів. Оскільки згадане поняття досить широке, воно вміщує в себе цілий комплекс компетенцій, який можна коротко означити як володіння усним та писемним мовленням і власною поведінкою, або, використовуючи дефініції О. Шпенглера «мова вираження і повідомлення» [5, с. 139]. Попри зовнішню невігядливість, завдання не є простим і вимагає цілеспрямованості та систематичності дій і через зовнішній вплив формує внутрішню культуру студентів та учнів, кращі поведінкові патерни тощо. Не сприяють втіленню такої ідеї спрямованість підготовки у середній школі до тестів як визначення результатів навчання, зavelика кількість учнів або студентів в групах (особливо це стосується вищої школи) та інші чинники. Ще більш ускладнює задачу культурного виховання навчання дистанційне, оскільки по-перше, як було вже вище зазначено, зменшує можливості реальної взаємодії суб'єктів навчання, а по-друге, тому, що в цифровій (паралельній, віртуальній, другій, МЕТА) реальності людська спільнота ще випрацьовує норми поведінки, правила хорошого тону тощо. Відомий німецький та британський філософ та соціолог Норберт Еліас у своєму творі «ПРОЦЕС ЦИВІЛІЗАЦІЇ. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження» докладно описав, як на певному етапі європейської історії формувались ті правила поведінки у соціумі, ті вимоги до спілкування, якими досі користується весь цивілізований світ [8]. Творення соціального простору в цифровому світі ще має пройти аналогічний шлях і напрацювати аналогічні правила. В контексті освітньої діяльності досить поширена ситуація, коли лектор не бачить своїх слухачів і змушений розповідати «чорним квадратикам» або дивним заставкам, що спричиняє йому неабиякий стрес, до якого додаються проблеми технічного характеру (включення декількох мікрофонів одночасно, нестабільна робота техніки або мережі тощо). Такі речі ускладнюють, навіть часто унеможлиблюють інтерактивну роботу з аудиторією, створюють труднощі для живого спілкування студентів під час командних робіт над завданнями тощо. Ще одним з аспектів цифрової комунікації є намагання зменшити кількість знаків для написання повідомлень як –от за допомогою «економії» на пунктуації та/або вираження почуттів чи думок через спеціальні позначки на кшталт «емоджі», що, загалом відповідає шпенглерівському передбаченню [5, с. 150]. Спілкування через екран, за даними закордонних дослідників, а також за свідченням

петербурзького психіатра А. Курпатова, зменшує формування нейронних зв'язків у тих долях головного мозку, які відповідають за соціальну взаємодію, тобто, привносить в молоді організми негативні зміни на фізіологічному рівні. Окрім цього, сприйняття світу через площину екрану робить процес абстрактного мислення не об'ємно-просторовим, а пласким, що несе загрози як когнітивним функціям індивіда, так і його майбутньому розвитку та здобуткам у процесі життєдіяльності [9]. З наведеного випливає, що, попри усі складнощі, перехід до дистанційної форми навчання сприяє розвитку викладацького складу, спонукає педагогів до розширення поля власних можливостей, набуття нових компетенцій та знань, при цьому зменшується певна внутрішня відповідальність за непередану частину культурного «повідомлення». Натомість учні, студенти, словом, ті, хто навчаються втратили більше, аніж це видається на перший погляд, і в історичній перспективі та за великим рахунком, ця втрата може нести загрози самому існуванню нашої української держави.

### Література

1. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 р. № 2145-VIII : станом на 02.10.2021 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 19.11.2021).

2. Василенко В. Технологічні устрої у контексті прагнення економічних систем до ідеальності [Електронний ресурс] / В. Василенко // Соціально-економічні проблеми і держава. — 2013. — Вип. 1 (8). — С. 65-72. — Режим доступу до журн. : <https://sepd.tntu.edu.ua/images/stories/pdf/2013/13vvoski.pdf>.

3. Харитоновна В. А. Образование: стратегия развития и синергетика [Електронний ресурс] / В. А. Харитоновна, О. В. Санникова, И. В. Меньшиков – Режим доступу до ресурсу: <http://spkurdyumov.ru/education/obrazovanie-strategiya-razvitiya-i-sinergetika/>.

4. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Лев Семенович Выготский. – Москва: Педагогика-Пресс, 1996. – 534 с.

5. Шпенглер О. Закат Европы / Освальд Шпенглер. – Москва: Мысль, 1998. – 606 с. – (2).

6. Веллер М. И. Социальный инстинкт [Електронний ресурс] / Михаил Иосифович Веллер – Режим доступу до ресурсу: [http://rulibs.com/ru\\_zar/prose\\_contemporary/veller/b/j95.html](http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/veller/b/j95.html).

7. Тойнби А. Д. Пережитое. Мои встречи / Арнольд Дж Тойнби. – Москва: Айрис-пресс, 2003. – 672 с.

8. Еліас Н. ПРОЦЕС ЦИВІЛІЗАЦІЇ. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження / Норберт Еліас. – Київ: Альтернатива, 2003. – 672 с.

9. Курпатов А. В. Цифровая Гигиена. БОЛЬШОЕ интервью: психотерапия, мозг, игромания и гаджеты. [Електронний ресурс] / Андрей Владимирович Курпатов – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=WtsL12nlyAA>.

## ТВОРЧИСТЬ МИХАЙЛА МИХАЛЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ КАРПАТСЬКОЇ УКРАЇНИ

Інтерес до представників театральньо-декораційного мистецтва Закарпаття останнім часом викликаний тим, що в науковій літературі почали з'являтися матеріали про представників театрального мистецтва, які у різні роки жили та працювали на території краю. Одним з таких театральних митців був український художник-графік, іконописець та декоратор державного театру Карпатської України «Нова сцена» – Михайло Михалевич.

Ім'я М. Михалевича – патріота України, на сьогоднішній день залишається білою плямою в історії культури України. Про життя та творчість художника написано дуже мало. Завдяки спогадам В.Гренджа-Донського [2], О.Теліги[6] ми зможемо простежити творчий та життєвий шлях митця під час його роботи в столиці Карпатської України місті Хуст.

Завдяки автобіографічній книзі митця «Круті віражі до волі» можемо прослідити його життєвий та творчий шлях. Народився М. Михалевич в селі Березнегувате Херсонської губернії у липні 1906 року. У 1916 році їде до міста Єлисаветград, де поступає до приватної гімназії Мелетія Крижанівського. Після навчання у гімназії вступає до комерційного училище у м. Кривий Ріг, згодом стає слухачем курсів при Київському художньому інституті. У 1928 році за перехід державного кордону був арештований. 1931 рік у житті художника стане переломним: після вдалої спроби перетину державного кордону (Румунія) М. Михалевич їде до Праги і поступає на навчання в Український Вільний університет. Пізніше закінчує Вищу художньо-промислову школу та Академію мистецтв (курс Франтішка Шимона). Під час навчання у Празі художник Михалевич стає активним членом українського національного руху. У 1938 році художник отримує політичне завдання стати керівником малярської майстерні головної команди Карпатської Січі (Хуст) художник згадував: «...восени 1938 року, якогось дня, коли я повернувся додому з Академії, на мене чекав Олег Ольжич. На питання треба було відповісти відразу: чи мав би я можливість перервати навчання й вирушити до Хуста, щоб там організувати мистецьку обслугу Командування Організації народної оборони Карпатської Січі. Видань, імпрез, оформлення маніфестацій, урочистостей, здвигів і національних та державних свят» [4, с. 90]

Одразу по приїзду до Хуста художнику доручають зробити оформлення у агітаційному театрі-студії «Летюча естрада» до вистави «13-тий кілометр» (керівник Анатоль Довгопільський). Драматург М. Чирський згадував: «Репертуар цього театру був комбінований так, щоб



по-перше познайомити найширші верстви населення із здобутком української літератури, по-друге піднести національний дух цих мас... і нарешті театр був для пропаганди самої ідеї «Театру малої форми», театру, який живе і відповідає на усі питання сьогодення» [1]. Вистава «13-тий кілометр» – Миколи Чирського була побудована не на величних драматичних лицедійствах, в основі сюжету життя людей на землях Підкарпатської Русі. Головними дійовими особами були молоді дівчата та хлопці січовики. Про роботу над цією виставою художник писав: «...Січова малярська майстерня мусила най швидко змайструвати порталні куліси, щоб з ними можна було Січовій летючій естраді виступати в залах будь-якого розміру, або і просто в приміщеннях, які можна було отримати для вистав. «Кілометровий стовп» з «тринадцяткою» на ньому – у нас був рівночасно суфлерською будкою і головною кулісою, навколо якої розгорталась дія і гостросюжетні діалоги героїв про ворожнечі диверсії на кордоні Карпатської України» [4, с. 92, 93].

Політична агітація за Карпатську Україну стає головною роботою художника, пізніше художник згадував: «Оскільки з втратою Ужгорода і Мукачева Карпатська Україна залишилася без технічної бази – для хустської преси і для потреб Головної Команди ОНОКС (організація народної оборони Карпатської Січі) власноручно виготовлялося в дереві, або лінолеумі кліше, від розміру малих ілюстрацій до великих плакатів то були заклики вступу до Карпатської Січі» [4, с. 93,94]. Плакат – витвір мистецтва, різновид тиражованої графіки. Лаконічне, помітне, найчастіше кольорове зображення з коротким текстом, виконане, як правило на великому аркуші паперу, виготовляється з рекламною, інформаційною, навчальною метою[5]. На сьогоднішній день в фондах державного архіву Закарпатської області зберігаються декілька графічних агітаційних плакатів художника: «Жіноча січ» (1939), «Україна-українцям», «У своїй хаті своя правда» (1938). Про мистецтво агітаційних плакатів Михалевича згадував учасник історичних подій В. Гренджа-Донський: «На стінах Хуста з'явилися плакати маестро Михалевича. Особливо один паде в вічі, виконаний прекрасно – просто говорить. Молодий, відважний гуцул стоїть з мечем, перед ним величезна гадюка-давун, розрізана на дві половини. Гадюка символізує спільний польсько-мадярський кордон, який хоробрий гуцул мечем перетяв. Два вовки, один з польським орлом, а другий із знаком мадярських терористів, проливають сльози над трупом перерізаного давуна...»[2, с.97]. Кандидат мистецтвознавства Л.Поліха у своєму дослідженні писала: «Вдале поєднання графічної грамотності й національного настрою спостерігаємо в його роботах «Хай живе Українська Закарпатська держава», «Слава Україні!». Емоційне навантаження в політичних плакатах Михалевича досягнуто з допомогою створення відповідних образів та сюжетів, із використанням національної символіки»[5].

Отже, знову повернемося до театру. Навесні 1939 року художник М. Михалевич робить оформлення до вистави-казки «Над Дніпром» О.Олеся (режисер В. Лібовицький) на сцені державного театру Карпатської України «Нова сцена» (керівник Ю.-А. Шерегій). Цю виставу театр поставив до

ювілею Олександра Олеся, який особисто прибув до Хуста на прем'єру. Казкова феєрія «Над Дніпром» дещо подібна до «Лісової пісні» Л. Українки. За свідченням В. Гренджа-Донського: «Фантазія режисера Лібовицького витворила зі своїми вкладками балету, пісень та ультрамодерного удекорування таку прегарну цілість, що я ще раз перечитав поему, і тільки тепер почав цінити режисерів. На сцену виведено звичайну, нездраматизовану поему, даючи вільну руку режисерові, щоб мав змогу показати своє мистецтво» [2, с.115]. У цьому ж році художник поновлює оперету «Місяць і Зоря» лібрето М. Чирського, музика М. Аркаса. Розглядаючи світлини вистави з архіву композитора Євгена Шерегія бачимо, що художник використовував художні акценти в оформленні: на задньому плані з паперу та тканини були зроблені хмарки на небі, які в подальших сценах виглядали, як промінці на воді. В костюмах чітко був присутній закарпатський колорит, адже художник використовував справжні народні костюми. У рецензії до вистави преса писала: «...кілька хвилин і в залі потемніло. Рефлектор освітлював сцену, що її чудово удержував мистець М. Михалевич...» [2].

Після подій на Червоному полі біля Хуста (березень 1939 р.) художника М.Михалевича арештовують і доправляють до збірного накопичувального табору Вор'юлопош (Угорщина). У серпні (1939 р.) художника звільняють з табору і він разом з українськими січовиками повертається до Праги.

Повернення до мистецтва театральної декорації у митця відбудеться на початку 1941 року. На запрошення Української драматичної студії (керівник Ю.-А. Шерегій) він робить оформлення до двох вистав: «Наталка-Полтавка» І.Котляревського (режисер О.Приходько) та феєричну виставу «Місяць і Зоря» (лібрето М. Чирського, музика М. Аркаса) [3, с.144].

Восени 1941 року художник разом із дружиною Ніною Ліндфорс-Михалевич іде до Києва, де починає працювати начальником відділу пропаганди Київської міської управи ОУН. Згодом він керівник образотворчих курсів при Крайовому інституті народної творчості (Львів). У літку 1944 року родина Михалевичів іде до Німеччині у місто Мюнхена. Щоб прогодувати родину Михайло працює викладачем малювання та виконує замовлення (графічні карикатури) до сатирично-гумористичного видання «Їжак». У червні 1949 року на військовому кораблі «Марина Джампер» емігрує до США. По приїзду до Америки художник одразу влаштовується у будівельну компанію муляром. Під час роботи у компанії продовжує працювати у мистецтві графіки малює рекламу для товарів та продовжує працювати у жанрі книжкової графіки (журналу «Комар» (Канада–США) та «Веселка» (Україна). Помер художник 9 лютого 1984 року, Філадельфія (США).

Аналізуючи роботи М.Михалевича у жанрі агітаційної графіки та творів театральньо-декораційного мистецтва бачимо, що на протязі 1938–1939 роках митець активно брав участь у боротьбі за Карпатську Україну. Його агітаційні плакати допомагали у боротьбі за Україну, а театральні вистави

носили національний дух того часу. Переглядаючи його графічні, акварельні роботи, які сьогодні прикрашають фонди приватних та державних музеїв України, Чехії, Німеччини та США ми спостерігаємо те, що кожна невеличка робота митця зроблена як завершений твір мистецтва. Його агітаційні плакати вже багато років є гаслом – «Слава Україні». Саме графічні роботи майстра допомогли у розвитку мистецтву оформлення вистав державного театру Карпатської України «Нова сцена». Завдяки вмінню митця малими засобами створювати потрібну атмосферу на сцені, народжувалось справжнє велике театральне дійство. Ім'я Михайла Михалевича назавжди залишиться в історії культури України та закарпатського професійного театру.

### **Література**

1. Білецький Л. Микола Чирський, як драматург // Берлін:Український вісник.1943. 18 квітня.
2. Гренджа-Донський В. Щастя і горе Карпатської України:спогади. Вашингтон: вид. Карпатського Союзу.1987. 488 с.
3. Зайцев О. Декоратори театрів Підкарпатської Русі (1919–1938): нариси. Ужгород: Аутдор-Шарк.2019. 194 с.
4. Михалевич М. Круті віражі до волі. Нью-Йорк. Київ.Торонто:вид. О.Телігі. 1997. 160 с.
5. Поліха Л. Куди прямує машина часу?: Історія мовою плакатів періоду Карпатської України // Новини Закарпаття. 2014. 22 березня.
6. Теліга О. Листи. Спогади. Київ: вид. О.Телігі. 2003. 398 с.

УДК 792.077-053.2

*Кабанова І. Г.*  
/ м. Сєвєродонецьк /

## **ЩОДО ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРОТВОРЧОГО СЕРЕДОВИЩА В ДИТЯЧІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ СТУДІЇ ТА ДИТЯЧІЙ ГЛЯДАЦЬКІЙ АУДИТОРІЇ**

За словами І.В. Власової, театр виступає специфічним методом дослідження і транслявання життєвого досвіду, причому, процес (само)пізнання особистості театр здійснює не тільки в умовах особливих життєвих подій, але і в контексті повсякденності [1]. Наша основна теза полягає в тому, що справді культуротворчими є зусилля не тільки творців вистави (що очевидно: постановка п'єси – результат роботи всього колективу театральної студії, культурний продукт), а й глядачів, які приходять подивитися спектакль, і пов'язано це зі створенням в ході театральної діяльності особливого гуманітарно-освітнього середовища, в якому по можливості максимально враховано повноту людської реальності. Подібне середовище сприяє розвитку самосвідомості особистості, стимулює умови для усвідомлення людиною особистісної свободи, а також сприяє набуттю

готовності перетворювати свій внутрішній світ і, як наслідок, світ навколишній. Відтак, особистість набуває навичок самостійного пошуку тематичної специфічної інформації її аналізу, поглиблює розуміння себе як творця власного життя і розвиває здатність приймати відповідальні рішення. Завдання дитячого театру при цьому полягає в створенні сприятливих умов для здійснення особистісної самоідентифікації, самовираження, самовизначення по відношенню до природи, самому собі, культурі, і суспільству в цілому.

Розглянемо особливості дитячого сприйняття театральної дійсності в двох ракурсах: з боку дитини-артиста, члена художнього самодіяльного театального колективу, і з боку дитини-глядача.

Театр – явище синтетичне за своєю природою, здатне вмщати в себе абсолютно всі інші види творчості [2]. Дитина-артист тренує в собі навички природної поведінки в пропонованих обставинах. Прості і цікаві вправи, ігри допомагають в цьому. Можна зробити припущення, що вищезгадані особливості, відповідні елементам системи Станіславського, використовуються дітьми не усвідомлено, бо це є суттю дитячої природи. Звідси випливає висновок, що суть акторської природи – в дитячій наївній безпосередності і безумовній чуйності сприйняття себе і навколишнього світу. Важливим фактором, що підсилює тягу дітей брати участь в театральній самодіяльності, є можливість самореалізації і втілення власних ідей, які спрямовані на створення нового.

Розглядаючи дитину-глядача з точки зору специфіки типової поведінки театальної публіки, варто відзначити щирість переживань, які проявляються під час перегляду вистави. Йдеться про нескінченні приклади підказок героям вистави, не стримуваних криків застереження та радісних вигуків і т.п. Така особливість реагування пов'язана зі щирістю дитячого сприйняття, з безумовною вірою в те, що відбувається.

К.С. Станіславський називав дітей «самим вдячним, чуйним і експансивним глядачем». Збереглися спогади про те, як режисер просив співробітників театру привести своїх дітей на генеральну репетицію п'єси-казки «Синій птах» М. Метерлінка. Діти заповнювали зал, а Станіславський, переходячи від однієї дитини до іншої, уважно спостерігав за реакцією, прислухався до того, що діти говорили з приводу вистави [3].

Не варто зменшувати значення ігрової складової у повсякденній дійсності дитини. Оскільки, до певного віку (в середньому – до 11 років) гра є природним продовженням життя, і дитина-артист, і дитина-глядач може не розрізняти символічне, уявне і реальне. Найчастіше для дитини ігрова складова стає основою розвитку і пізнання життя, а також формування базової системи цінностей. Події, особливо ті, які несуть травматичний досвід, можуть бути програні дитиною в рамках тренінгу і переосмислені, що дозволяє поступово викристалізовувати моральні основи особистості.

Слід відзначити, що прийоми і методи подачі матеріалу в театрі залежать від віку дітей. Це стосується як позиції «дитина-глядач», так і позиції «дитина-артист». Ігрова складова, про яку йшлося вище, безумовно,

присутня завжди, але форма подачі, а також жанрова специфіка змінюється в залежності від запиту аудиторії.

Розглядаючи віковий поділ з точки зору «дитина-глядач», можна виділити наступні категорії: 1 – 3 роки, 4 – 6 років (дошкільнята), 6 – 9 років (молодший шкільний вік), 10 – 12, 12 +. Для перших двох категорій вистави нетривалі за часом (максимум 30 хвилин) і демонструються виключно дорослими артистами. Головна особливість подібних вистав – велика кількість інтерактивного спілкування, де глядачі перебувають у повному контакті і взаємодії з героями. Глядачі молодшого шкільного віку і підлітки готові до сприйняття більш тривалих вистав з меншою кількістю інтерактивних ігор.

Що стосується вікового поділу з позиції «дитина-артист», тут, як правило, вік виконавців обмежений 10 +, за рідкісним винятком, 8 +. Мотивується подібне обмеження виключно особливостями дітей-артистів. Оскільки одним з основних акторських завдань, крім несення ідейно-смыслового навантаження, є утримання глядацької уваги, то його виконання у віці молодше 8 років стикається з певними труднощами в силу відсутності в дітей достатнього для цього різноманітного життєвого досвіду.

Як свідчить досвід, зокрема, власний, оптимальний вік для дитини-артиста – від 13 років, тобто, коли починається активний період самоідентифікації і становлення особистості, а також набувають значення соціально-гострі теми.

Одним з яскравих прикладів діалогу в рамках театру, де і артистами, і глядачами були підлітки, став спектакль за мотивами п'єси І.Б. Шубіної «Плач динозаврів», поставлений дитячою театральною студією «Арлекін» м. Лисичанська у 2006 році. У виставі піднімалася тема наркозалежних, «складних» підлітків, дітей-сиріт. Даний спектакль був показаний близько 50 разів в школах і палацах культури Луганської області в рамках різних соціальних програм, що пропагують здоровий спосіб життя.

Показовим ставало особисте спілкування артистів і глядачів після закінчення вистав, коли глядачі починали відкриватися, довіряти, а головне, переосмислювати дійсність і своє місце в ній.

Таким чином, можна визнати, що дитина-артист і дитина-глядач, занурюючись у казковий світ театру, майже однаково захоплені творчим процесом і отримують масу позитивних вражень та емоцій, що благотворно впливає на особистісний розвиток.

Важко передбачити деталі подальшого розвитку всього можливого розмаїття практик позашкільної театральної освіти у XXI ст., але головним, на наш погляд, залишається не суто навчальний і не власне "дозвіллевий" її аспект, а саме особистісна її складова, до якої залучені діти і підлітки "по обидва боки рампи" - і артисти, і глядачі.

### **Література**

1. Власова И.С. Культуротворческое воспитание младших школьников// Концепт (научно-методический электронный журнал). 2014. № 09 (сентябрь). URL: <http://e-koncept.ru/2014/14252.htm> (дата звернення: 20.10.2021).

2. Донова Д.А. Театр и зритель: стратегические основы взаимоотношений: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01. М., 2007. 1 с.- (дата звернення: 30.10.2021).

3. Южин-Сумбатов А. И. Записи. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1951. С. <http://vsyacultura.net> Искусство. Культура. URL:: <http://vsyacultura.net/12200-a-i-juzhm-sumbatov-zapisi-stati-pisma-a-i-juzhin.html/> (дата звернення: 01.11.2021)

УДК 069.8(477.62-2МАР)

*Капустнікова Н. О.*  
/ м. Маріуполь /

## **ГРАНТОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МАРІУПОЛЬСЬКОГО КРАСЗНАВЧОГО МУЗЕЮ ЯК НЕОБХІДНА ФОРМА РОБОТИ СУЧАСНОЇ МУЗЕЙНОЇ ІНСТИТУЦІЇ ДЛЯ РОЗВИТКУ ГРОМАДИ МІСТА**

На сьогоднішній день в Україні гранти в сфері музейної справи є явищем, потенціал якого використовується ще недостатньо широко, але з часом все більше набирає обертів. Експерти часто погоджуються, що сьогодні перед українськими музеями стоїть завдання мислити на висоті свого часу, відкинувши аргументи на кшталт «так було завжди», починаючи від архаїчної мови, застарілих експозицій, методів роботи, в тому числі з відвідувачами. Це допоможе музеям витримати конкуренцію з індустрією розваг і соціальними мережами й утриматися на культурній карті України. Музеї є своєрідним історичним та культурним архівом, а він має стати доступним і цікавим для потенційних відвідувачів, адже він є стрижнем і двигуном існування всієї спільноти.

Заходи грантової підтримки для вітчизняної музейної справи є відносно новим явищем, існування ледь нараховує десятиліття, в той час як в європейських країнах і США така форма підтримки в сучасному її розумінні існує вже більше ста років, досить міцно вкоренилася у фінансуванні соціальних, наукових, освітніх і культурних проектів, продемонструвала певні переваги в порівнянні з бюджетним фінансуванням.

Що ж таке «грант» та «грантова підтримка»? Гранти – це сукупність фінансових засобів, які безповоротно надаються визначеним некомерційним установам або ж фізичним особам для реалізації соціального проекту, благодійної програми, проведення наукових досліджень, навчання або ж підвищення кваліфікації та інших суспільно корисних цілей з обов'язковим етапом звітування щодо їх використання на визначені цілі. Будь-який фонд або організація, яка надає кошти на реалізацію проектів при оголошенні конкурсу має свої чітко встановлені пріоритети до реалізації, а витрата фінансів потребує вкрай ґрунтовної і детальної звітності від отримувача коштів.

Поступово грант як явище та як засіб реалізації будь-яких амбітних цілей увійшов в життя музеїв. Маріупольський краєзнавчий музей не є винятком, він також все частіше користується фінансовою допомогою різних інституцій для реалізації своїх творчих проєктів та бере участь у грантових програмах. Кожного року музейники беруть участь в одному / двох проєктах.

У 2002 році науковим співробітником Т. Б. Головка було отримано перший грант для здійснення проєкту «Екологія м. Маріуполя. Озирнись навколо! Замислись. Дій!» Цей проєкт став переможцем третього туру конкурсу грантів проєкту «Маріупольська екологічна ініціатива». Проєкт підтримував творчий Центр Каунтерпарт та Агентство Охорони навколишнього середовища США. Завдяки отриманому фінансуванню впродовж двох років музей підготував пересувну виставку на дуже актуальну для міста та регіону в цілому тему [2].

Слід відмітити, що на сьогодні Маріупольським краєзнавчим музеєм перевага надається грантам міського рівня, а саме – програмам «Громадський бюджет» та «Місто нашими руками» Зеленого центру Метінвест. Участь в таких програмах обумовлена тим, що кошти надаються місцевими організаціями, які розуміють специфіку проєкту, задіяних в ньому організацій, установ та користь від його реалізації безпосередньо на місці. Крім того, вони не такі складні за звітністю, як міжнародні.

В 2013 році Маріупольський краєзнавчий музей вперше взяв участь у конкурсі соціальних проєктів «Місто нашими руками». Завідувачка відділом історії сучасної України Т. Б. Головка стала керівником проєкту «Маріуполь – місто професіоналів», метою якого було створення профорієнтаційної зони в експозиції «Маріуполь сучасний». На реалізацію проєкту було виділено 50 тис. грн. [4] Результатом стало створення зони візуальної присутності в експозиції, яка присвячена основному виробництву на металургійних комбінатах Маріуполя – «Азовсталь» та «ММК ім. Ілліча» групи Метінвест. Урочисто відкрита частина експозиції стала елементом професійної орієнтації для майбутніх спеціалістів в сфері металургії та відображає тезу, що «Маріуполь – місто металургів».

В 2015 році Маріупольський краєзнавчий музей вдруге взяв участь в конкурсі «Місто нашими руками» Зеленого центру Метінвест з проєктом реконструкції подвір'я музею народного побуту «Музейне подвір'я» [1]. На розгляд комісії було представлено проєкт встановлення на зеленій території музею народного побуту двох майстерень – кузні та гончарні – для популяризації народних промислів України. Також було встановлено макет млину, возу, вулика. Проєкт було успішно реалізовано, а музей отримав окрім експозиційних площ ще й інтерактивні. Тепер на подвір'ї проводяться різноманітні заходи, екскурсії, де розповідають про народні промисли.

Набравшись досвіду, співробітники музею беруть участь в наступних проєктах «Місто нашими руками» Зеленого центру Метінвест. В 2016 році музей представив до розгляду конкурсної комісії проєкт реекспозиції в 5-му залі відділу історії краю під назвою «Маріуполь на зламі епох». Нові погляди істориків, відкриті архівні документи, нові методичні рекомендації щодо

нової періодизації та, нарешті, нові надходження музейних предметів поставили за необхідне переглянути експозиційний ряд в періоді історії краю з 1914 року (початку I світової війни) до закінчення Української революції у 1921 році. Довготривалий проєкт було успішно реалізовано та експозиція залу була урочисто відкрита в травні 2017 року. На огляд відвідувачів музею тепер представлена нова експозиція, де викладені складні історичні події в краї у 1914–1921 роках, використані нові прийоми – візуальні та за допомогою світла, представлені врятовані та відреставровані оригінальні архітектурні елементи. Враховуючи досягнення історичної краєзнавчої науки останніх десятиліть, в цілому нова експозиція більш об'єктивно відображає історичні події та настрої в місті на той період. Відкриття залу відбулося в травні 2017 року.

В 2019 році музей знову співпрацює з Зеленим центром Метінвест та реалізує вже два проєкти. До 100-річного ювілею музею перед входом у будівлю був встановлений артоб'єкт в стилі модерн – «Музейний вказівник». На замовлення музею його виконав відомий в Маріуполі коваль Володимир Віхренко.

В 2018 році музей навколо себе збирає друзів, серед яких – і молоді ковалі Маріуполя. Філія краєзнавчого музею – Музей народного побуту – стає осередком, де реалізується ідея проведення міського фестивалю ковалів. Маріуполь – місто, у якому слова «метал» та «металургія» поріднені, вони мають особливе значення для багатьох містян. Тому не дуже важко було випрацювати концепцію фестивалю. В місті діють два металургійних заводи, машинобудівні підприємства, підприємства, пов'язані з металоконструкціями, тощо. Тобто в місті сконцентровані спеціалісти, пов'язані з металом – від інженерів, сталеварів, горнових до ковалів. Маріуполь знається на металі. Таким чином, фестиваль ковалів не є чимось дуже екзотичним, він став відображенням творчості сурових маріупольських металургів. Мета фестивалю – об'єднання не тільки місцевих ковалів-любителів, а й всіх любителів цієї стародавньої професії. На фестивалі акцентувалась увага на красі металу як матеріалу для естетичних виробів, так і на прикладній його складовій – виготовленні зброї та предметів побуту в старовину. І якщо перший фестиваль об'єднав тільки маріупольських ковалів, то другий, який відбувся в листопаді 2019 року завдяки проєкту «Місто нашими руками» Зеленого центру Метінвест, став регіональним.

З 2018 року в Маріуполі діє програма «Громадський бюджет», учасники якої беруть участь в конкурсі малих грантів сприяння розвитку культури, спорту, молодіжної політики та туризму. Як сказано в описі до проєкту, «...маріупольський проєкт "Громадський бюджет" створений для того, щоб об'єднати громадськість з метою створення комфортних умов для проживання у Маріуполі, шляхом втілення у життя інноваційних ідей містян» [6]. Завдяки такій формі бюджетного фінансування на сьогодні Маріупольський краєзнавчий музей зміг реалізувати два досить амбітні проєкти. Перший, мова про нього була вище, в 2018 році музейники та ковалі міста провели перший міський фестиваль ковальського мистецтва «Сталева



джерело». Поєднання історії, культури, побуту, архітектурних елементів, а також знайомство відвідувачів зі стародавнім ремеслом українців надало свій результат. Виготовлення побутових речей, знярядь праці, зброя, тобто все, що має прикладне значення; речі з естетичною складовою, метал та вироби з нього – все це стало предметом фестивалю. Відгук про проведений захід в місті був вкрай позитивним, тому організатори фестивалю вирішили наступного року розширити географію учасників.

В 2019 році Маріупольський краєзнавчий музей реалізував проєкт «Слони повертаються з давнини» [5]. Він також став переможцем програми «Громадський бюджет». Завдяки йому в Маріупольському краєзнавчому музеї були виставлені костяки хоботних – і ті, що довгий час зберігалися в музейних фондах, і нові, знайдені у 2016 році. Тепер у маріупольців і гостей міста є можливість побачити копаліни, яким понад три мільйони років. Всі вони знайдені на території сучасного Маріуполя та його околиць. Серед них – кістки мамонтів і динотеріїв, яким близько трьох мільйонів років, і фрагменти зубів мастодонтів, що вимерли близько 10 тисяч років тому. Завдяки реалізації проєкту «Слони повертаються з давнини» жителі та гості міста можуть більше дізнатися про мамонтів і мастодонтів. Виставку зробили цікавою для молоді. Придбали планшети, за допомогою яких можна ознайомитися з історією представлених експонатів і побачити художні замальовки того періоду. Також було придбано електронні мікроскопи для детального вивчення скам'янілих рослин.

2019 року Маріупольський краєзнавчий музей з проєктом «Виклики часу, або яким має бути Маріупольський краєзнавчий музей?» став одним з переможців конкурсу міні-проєктів для музеїв Донецької та Луганської областей в рамках проєкту «Музей відкрито на ремонт, частина 4» за фінансової підтримки проєкту «Зміцнення громадської довіри» (UCBI II), що фінансується Агентством США з міжнародного розвитку (USAID). Розмір фінансової підтримки – до 100 000 грн.

МКМ взяв участь у цьому конкурсі, мета якого – об'єднати та консолідувати громади до яких належать музеї, популяризувати локальні історичні та культурні особливості не лише в громаді, а і за її межами; посилити потенціал власного розвитку музеїв, залучити їх до розробки нового контенту, що відобразатиме унікальні історії місцевого характеру. В результаті конкурсного відбору було визначено шість найкращих музейних міні-проєктів Донецької та Луганської областей, в числі яких було визначено і проєкт Маріупольського краєзнавчого музею.

Яким бачать Маріупольський краєзнавчий музей мешканці міста? У 2020 році музей відзначив 100-річний ювілей. Для музею – це перша пройдена вікова дистанція. За цей період, зі свого заснування музей розвивався за радянські часи, в іншій державі, з іншою ідеологією.

Результати соціологічного опитування, проведеного в рамках проєкту, надали можливість музейникам почути зауваження та побажання маріупольців. Оголошені вони були під час круглого столу.

Саме подальші кроки з розвитку музею стали темою обговорення круглого столу з представниками маріупольської громади, представниками органів місцевого самоврядування та відомими музейними експертами України. Результатом стала поява нових ідей, рекомендацій, зауважень, доповнень до концепції розвитку музею, нових підходів в організації роботи музею, тобто складання «дорожньої карти» подальшого розвитку музею, його місця в суспільстві та в загальній міській структурі. Усвідомлення перетворень стало для ініціативної групи співробітників Маріупольського краєзнавчого музею поштовхом для реалізації перших кроків зі змін музею, його осучаснення. Куратором проекту Маріупольського краєзнавчого музею «Виклики часу, або яким має бути Маріупольський краєзнавчий музей?» стала Марія Задорожна, керівник Українського інституту. Саме вона для ініціативної групи співробітників Маріупольського краєзнавчого музею в рамках реалізації проекту розробила програму відвідування провідних музеїв України (м. Київ), що втілили низку різноманітних сучасних музейних програм [7].

Таким чином, музейникам Маріуполя вдалося привернути увагу спільноти, заручитися підтримкою великого кола друзів, отримати безцінний досвід колег провідних музеїв України та мати приклади, до чого прагнути. Маріупольський краєзнавчий музей за відкритість зі спільнотою стали поважати в місті. Тема потрібності в музейних змінах потрапила до інформаційного простору и вже не виходить з нього. А влада поступово стала проговорювати з музейниками та спільнотою можливість майбутніх змін. Першими кроками є запрошення іноземних спеціалістів до розробки нової концепції Маріупольського музею [3].

У 2021 році Маріупольський краєзнавчий музей та його філії стали учасниками та одночасно місцями проведення одного з перших заходів в рамках програми «Велика культурна столиця України» за підтримки Українського культурного фонду. Захід «Ніч в музеї» охопив чотири маріупольських музеї, три з яких є структурними підрозділами КУ «Маріупольський краєзнавчий музей». Предмети скіфського золота з колекції Інституту археології НАН України, оригінали робіт А.І.Куїнджі з колекцій українських музеїв, роботи українських художників в стилі наївного мистецтва – все це одночасно експонувалось в музеї та його філіях. Зі свого боку музеї, представляли один експонат зі своїх фондів для «культурного діалогу» з привезеними експонатами. Формат такого культурно-музейного заходу викликав жвавий інтерес маріупольців [8]. 15 травня, в перший день проведення, фестиваль відвідало понад 10 тис. чоловік [9]. Такий масштабний культурний захід, який вперше проводився за участю музеїв Маріуполя в такому форматі продемонстрував культурне та музейне розмаїття міста та регіону.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити наступний висновок: завдяки грантовим програмам різного рівня музейникам надається можливість максимально їх використовувати для реалізації самих амбітних творчих планів, вивчення думки суспільства щодо напрямків своєї роботи, а

іноді і для повного перезавантаження музейного простору. Завдяки грантовим проектам музей заявляє про себе на культурних площадках різного рівня, підкреслює значущість історичного та культурного спадку, який зберігає у своїй фондах. Маріупольський краєзнавчий музей максимально використовує цю можливість для свого розвитку. Все це є безумовним внеском в розвиток громади.

### Джерела та література

1. Диплом, що отримав маріупольський краєзнавчий музей як переможець конкурсу проектів «Город – нашими руками» з проектом «Музейный дворик». Маріупольський краєзнавчий музей. Фонди. 6723-Д

2. Матеріали по грантовому соглашению ТЦ «Каунтерпарт». Передвижная выставка «Экология г. Мариуполя. Оглянись вокруг. Задумайся. Действуй!». Науковий архів Маріупольського краєзнавчого музею. 2004 П-4.

3. Працкова А. 100 лет музею: в Мариуполе нашли деньги на поиск идей модернизации. URL: <https://www.0629.com.ua/news/2654774/100-let-muzeu-v-mariupole-nasli-dengi-na-poiski-idej-modernizacii-foto>

4. Сертифікат грантовий на суму 50 тис. грн., отриманий Маріупольським краєзнавчим музеєм на конкурс «Город – нашими руками» за проект «Маріуполь – місто професіоналів». Маріупольський краєзнавчий музей. Фонди. 6643-Д

5. Шакула О. Програма «Громадський бюджет» допомагає зберегти природну спадщину нашого краю. URL: <https://mariupolrada.gov.ua/news/olga-shakula-«programma-«gromadskij-bjudzhet»-dopomagaе-zberegti-prirodnu-spadschinu-nashogo-kraju»>

6. <https://www.facebook.com/groups/611409809203703/>

7. <https://www.facebook.com/Donmuzey/>

8. <http://mariupol-cultural-capital.com/nichmuzeyiv>

9. <https://mariupolrada.gov.ua/ru/media/%C2%ABnich-muzeiv%C2%BB-vidvidali-majzhe-10-tisjach-mariupolciv>

УДК 070:004

*Кардашов В. М.,*

*Литкіна Д. Г.*

/ м. Старобільськ /

## **АКТУАЛЬНІСТЬ ЕЛЕКТРОННИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ ДЛЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ**

**Анотація:** Доповідь розкриває історію виникнення періодичних видань, починаючи з Стародавньої Греції і в Стародавнього Риму, історію розробки засобів для письма і друку, про причини виникнення їх. В даній роботі присутні історичні дані і поява перших періодичних видань в країнах Європи. Проаналізовано літературу про історичні передумови періодичних видань та

сьогоднішня актуальність електронних періодичних видань культурно-мистецького спрямування та художньо-творчого розвитку особистості в умовах постглобалізму.

Професор Ю. С. Сабадаш на минулій конференції слушно зазначила, що нова парадигма планетарної свідомості повинна бути орієнтована на пошук шляхів насичення глобалістської ідеї новим духовним змістом – діалогом культур і цивілізацій. На цій основі можливий коеволюційний розвиток світової спільноти як спільноти взаємопов'язаних, взаємозалежних, відкритих для діалогу цивілізацій. Констатуємо формування нового глобального механізму прийняття рішень, з принципово більш складним потоком інформації, новим складом учасників і абсолютно новим розкладом обов'язків і відповідальності. У цьому полягає сутність процесу мондіалізації, що формує вигляд світоцілостності як соціальної реальності. Виходячи із означеного, нагальним є переосмислення сучасної моделі розвитку культури і в цьому контексті розробка нових стратегічних рішень щодо виходу світового співтовариства з кризи, яка спричинилася в останні десятиліття економічними, політичними, військовими потрясіннями, до яких, на жаль, долучилася і пандемія COVID-19. Глобальна системна криза духовності показала очевидність необхідності зміни світового культурного порядку, виявила недоліки сучасної культурної системи, і необхідність розробки альтернатив світового духовного розвитку. Саме тому обговорення проблем реалізації цілей розвитку культури в умовах постглобалізму є вкрай важливим та актуальним завданням [8, с.3-4].

В нашій доповіді ми хочемо зосередити увагу на проблемі дизайнерського проєкту періодичних видань культурно-мистецького спрямування у художньо-творчому розвитку особистості, що є важливою ланкою освіченості у епоху інформаційного розвитку й культурного гальмування. Такі видання, разом з ілюстраціями та всіма елементами їх художнього оформлення є часткою мистецтва, але з часом постає проблемне питання про їх місце у сучасному світі, еволюційний шлях та подальший розвиток. Важливим є аналізування особливостей їх існування, визначення їх місця у масовій культурі, яка часто протистоїть розвитку естетичних категорій, породжує проблеми їх взаємодії з іншими науками, та впливає на духовне життя всього суспільства. Майбутнє культури залежить від умов творчого зростання людини, тож головною задачею таких видань є створення умов та методів, що сприятимуть розвитку мистецтва. У нашій роботі, яку ми проєктували, розглядається художньо-творча активність особистості як така, що виступає основою виховання духовності, поваги та любові до мистецтва, художньої культури, можливістю повноцінного інтелектуального розвитку та адаптації її до нових умов розвитку суспільства у третьому тисячолітті.

Дослідження показало, що з різким розвитком комп'ютерних технологій та переходом у інший інформаційний формат все частіше виникає необхідність у створенні електронних видань журналів культурно-мистецького напрямку.

Разом з тим особливість нашого часу в тім, що пересічні душі не боячись власної посередності, утверджують своє право на неї і нав'язують її всім і всюди. Правильний, нормальний (термін А. Бакушинського) художньо-творчий розвиток особистості дає змогу обирати шлях розвитку краще, а не слідувати за тим, що нав'язує час [5, с.14-17]. Проблемою в нашому часі є саме те, що головними стають не педагогічна і художня цінність, а – «маємо право на помилку», економічність, невігластво, тому і до редакторської підготовки залучаються випадкові художники-ілюстратори, які не мають належної підготовки. О. І. Альошин зазначає, що особливо страждала дитяча навчальна література, оскільки зараз вона взагалі ніяка. «Жалюгідні повторення того, що було» [2, с. 25-29].

Як в Стародавній Греції, так і в Стародавньому Римі існували усні і письмові засоби поширення інформації. У Стародавній Греції не було газет, але з'явився такий жанр письмовій публіцистики, як памфлет, який виконував ідеологічну та агітаційну ролі [4, с. 13]. Широке поширення письмові форми отримали в Стародавньому Римі. В першу чергу потрібно відзначити використання епістол. У подібному листуванні в основному обговорювалися суспільно-політичні питання [4, с. 14].

Падіння Західної Римської імперії в 476 р. значно вплинуло на розвиток інформаційного процесу. Діапазон публіцистичної діяльності став значно вужче [4, с. 16].

Велику роль у розвитку освіти мали перші університети, які виникли в кінці XII – початку XIII ст. Для навчання в школах і університетах було потрібно більшу кількість книг. Виробництво книги вийшло з-під егіди церкви. У містах з'явилися ремісники, які займалися переписною справою. З'явилися і книгарі, так як книга стала товаром [4, с. 18].

Винахід друкарського верстата, чия заслуга належить Йогану, відкрило можливість широкого поширення друкарства у всьому світі. Перш за все, він винайшов новий спосіб виготовлення шрифту. Це були відлиті з металу в дзеркальному зображенні штампи, які вдавлювалися в мідну пластину, після чого поглиблення заливали сплавом, що містить олово, свинець і сурму. Відливати літери і слова стало під силу в великій кількості [1, с. 12]. Німецький винахідник механізував друкований процес; до нього паперовий лист пристукували або притирали до вкритої фарбою друкованій формі [7, с. 63-64].

У всьому світі, завдяки винаходу друкарського верстата Йоганна Гутенберга, з'явився спосіб розширення друкування книг. Але саме періодичне видання почало свій шлях з листків, які були написані від руки і містили інформацію про торгівлю. Хоч такі новинні видання не можна було назвати періодичними, але саме це стало початковим кроком до створення газет, а потім і журналів.

Зародження і розвиток англійської журналістики і публіцистики. Друкарський верстат з'явився в Англії в 1476 р, першим друкарем був Вільям Кекстон [4, с. 26].

Першим журналом в світі вважається «La Journal des Scavants», який почав щотижня виходити в Парижі з 5 січня 1665 року Через кілька місяців, у тому ж 1665 році, в Лондоні починається виходити «Philosophical Transactions of the Royal Society», де також публікувалася фундаментальна інформація: короткий виклад наукових доповідей і рефератів наукових книг. Видавець англійського журналу – Генрі Олденбург [1, с. 20].

На початку XVIII століття журнал як тип видання став розширювати свої функції шляхом введення нових жанрів і розмаїття внутрішньої структури, а потім і намагався впливати на громадську думку. Протягом XVIII століття журнали в Західній Європі поступово стають ареною літературної, політичної і класової боротьби [1, с. 21].

Другим за значенням, для розвитку друкарства, стало створення скоропечатної машини Фрідріхом Кеніг (1774-1833). Мова йде про відомий «зулевський прес», коли операція нанесення фарби на форму стала механізована [7, с. 64].

На початку XVIII століття журнал як тип видання став розширювати свої функції шляхом введення нових жанрів і розмаїття внутрішньої структури, а потім і намагався впливати на громадську думку. Протягом XVIII століття журнали в Західній Європі поступово стають ареною літературної, політичної і класової боротьби [1, с. 21].

З початку XIX століття стали створюватися журнали з різних галузей науки, техніки, культури, диференціюючи не тільки по тематиці, але і за цільовим призначенням – на масові, наукові і професійні. Відповідно розвитку журналів формувалися погляди на журнал як тип видання, висловлювані різними представниками науки і культури, політичними і державними діячами, які займаються виданням журналів або мають якийсь стосунок до цієї справи [1, с. 22-23].

Публіцистика посідає особливе місце в духовному житті України. Першою іншомовною газетою у Львові, а також в Україні, був часопис «Gazette de Leopold» (1776 рік), а першою українською – «Зоря Галицька» (1848 рік). Ю. Телячий у своїй книзі «Українська літературно-мистецька інтелігенція в національному відродженні (1917–1921 рр.)», простежив внесок української творчої еліти у підготовку та видання літературно-мистецьких періодичних видань. За словами дослідника перспективним було те, що у літературно-мистецькій пресі можна було розмістити матеріали з різноманітної тематики представника. Періодика стала трибуною офіційних виступів громадських діячів, літераторів, художників, місцем публічних дискусій та оприлюднення як результатів власної творчості, так і рецензій на неї [6, с. 117, 120].

У другій половині XIX століття з'являються такі видання як газета «Учитель», часопис «Дзвінок» та інші. Дитяча періодика була спрямована на всебічний розвиток світогляду дітей та молоді, зокрема релігійно-моральне виховання, історію, географію, словесність та красномовство, природознавство, ремесла та промисли. Вчена Ю. Стадницька зробила

висновок про те, що дитяча періодика стала особливим носієм інформації [6, с. 121].

Перше століття існування журналу стаття носила компілятивний характер, містила переказ інших книг і журналів. Сплав оригінального і компілятивного текстів був природним явищем. Посилання на першоджерела не були прийняті, статті, як правило, не підписувалися або підписувалися ініціалами, внаслідок чого встановити авторство досі важко. З розвитком підприємництва виникла необхідність в закріпленні пріоритету на первинну науково-технічну інформацію. [1, с. 24].

Сьогодні існує безліч програм підготовки тексту, графічних програм, інтерактивних і пакетних програм для створення сторінок з текстом і графікою одночасно. Розроблено десятки моделей лазерних принтерів для роботи з мовами типу PostScript [7, с. 64].

Протягом останніх десятиліть ХХ століття характеризуються швидким удосконаленням і розвитком електроніки та комп'ютерних інформаційних технологій. Саме в цей період практично всі видавництва перейшли на комп'ютерний набір і верстку газет, журналів та книг. Повністю зверстане і підготовлене до друку видання, збережене в пам'яті комп'ютера (на жорсткому магнітному диску) або в спеціальному пристрої зберігання даних тривалого типу можна назвати «електронним виданням» [3].

Періодичні електронні видання стали поширюватися переважно по мережах, зокрема, по глобальній мережі Інтернет [3].

В останні кілька років з'явилися мережеві електронні видання. В даний час в мережі Інтернет існує значна кількість сайтів, що представляють собою, по суті, електронні видання, тобто, аналоги книг або брошур, але тільки в електронному мережевому поданні [3].

Через темп розвитку цифрових технологій, виникає потреба у швидкому способі отримання інформації. Електронне видання містить в собі текстову інформацію і графічну, може бути переглянуте на таких носіях як комп'ютер і мобільні телефони. Разом з цим підкреслимо вирішення проблеми лежить через необхідний рівень впливу таких видань, повинно бути інструментально оснащеними, здатними забезпечити зворотній зв'язок і діяльність направлену на розвиток периферійного рівня художньо-творчої обдарованості особистості (за умови достатньої «підготовки» внутрішніх рівнів цієї обдарованості), де творчі роботи читачів будуть вказані відігравати значиму роль. Творче переживання мистецтва, у тому числі добре продуманого дизайну журналу жити художньо-творчу активність кожного, наскільки дозволяє його індивідуальний рівень розвитку особистості. У неї повинна формуватися не просто графічна культура, як це спостерігається під час навчання традиційними засобами, а культура духовно-творча.

Педагогічна модель розвитку художньо-творчої активності у процесі сприймання мистецтва, на наш погляд, здатна забезпечити навички естетичного сприймання, може протистояти домінантній навичці вербального контакту зі світом і служити провідником при переході від дитячої гармонії

світосприйняття до розвиненої гармонії, без якої неможлива творча діяльність у жодній сфері людського буття.

Процес сприймання мистецтва, який перманентно переходить у практичний творчий акт, відповідає емоційно-суб'єктивному характеру образотворчої діяльності.

Художник-ілюстратор, дизайнер є посередником між письменником та читачем, тож на нього теж покладається відповідальність за освіту та виховання, наряду с самим автором, він впливає на формування естетичних та моральних якостей особистості. У зв'язку з цим моделювання журналу з ілюстраціями, репродукціями має бути цілісною системою, яка не лише репрезентує вербальну інформацію, а й вступає з читачем ним у творчу взаємодію. навчання.

У висновках підкреслимо значення цієї роботи словами видавця «Московського телеграфу» Миколи Польового: «Журнал не приймає на себе обов'язки оповіщати про денні події, він виключно присвячується тому, що має залишити по собі міцні сліди» [1, с. 23]. Тому необхідний якісний рівень електронних періодичних видань культурно-мистецького спрямування впливає на діяльність і розвиток художньо-творчої обдарованості особистості і може відіграти значиму роль в цій царині. Творче переживання мистецтва, у тому числі добре продуманого дизайну журналу – здатне жити художньо-творчу активність особистості, наскільки дозволяє його індивідуальний рівень розвитку, який дозволить прищеплювати формувати не просто графічну культуру, як це спостерігається під час навчання традиційними засобами, а культуру духовно-творчу.

### Література

1. Акопов А. И. Общий курс издательского дела. Учебное пособие для студентов-журналистов. Под ред. проф. В. В. Тулупова. – Факультет журналистики ВГУ. – Воронеж: ВГУ, 2004. – 218 с.

2. Алешин А. О. Тільки традиції. Дитяча література, 1994, н. 1, С. 25-29.

3. Вуль В. А. Электронные издания: Учебник. – М.; СПб.: Изд-во «Петербургский институт печати», 2001. – 308 с. URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook119/01/about.htm> (дата звернення: 23.09.2021).

4. История зарубежной журналистики: учеб. пособие для иностранных студентов-бакалавров I курса. – М: Фак. журн. МГУ, 2018. – 94 с.

5. Кардашов В. М. Художньо-творчий розвиток особистості: теоретичний та методичний виміри: Монографія-3-тє вид., допов. / В. М. Кардашов – Мелітополь, 2011. — 291 с.

6. Семергей Н. В. Новітня історіографія про зародження української періодики та її місце в національно-культурних процесах другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Історичні науки. 2020. Том 31 (70) №1. С. 116–123.

7. Тулупов В. В. Дизайн периодических изданий. Учебник. – СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2008. – 224 с.



8. Феномен культури постглобалізму : зб. мат. I Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т; гол. ред. Ю. С. Сабадаш; упоряд. С. Янковський; техн. ред. О.В. Дейниченко. – Маріуполь : МДУ, 2020. – Ч. I. – 312 с.

УДК 316.61:929

*Kipourpoulou E.*  
/ Kozani, Greece /

## **DISCUSSING IDENTITIES AND IMMIGRATION BIOGRAPHIES IN MODERN SOCIETY**

Population movements have been a reality since the creation of human societies and, therefore, the phenomenon of migration is as old as human history. Immigration is undoubtedly a complex phenomenon with many dimensions, which has been, and is constantly being, investigated. But in the reality of migration and the diaspora, the protagonists are the migrating populations themselves, people who, during both their movements and their settlement in new environments, form, manage, redefine and negotiate their identities.

The processes for the formation of identity go through the following stages: a) assimilation of the individual in the social group, b) harmonization of the individuality with the features of the social group, creating a sense of continuity in time and space and c) evaluation aimed at cultivating a sense of personal and social value of the individual in the context of social interactions.

Positive self-evaluation is considered important. Positive self-evaluation leads to the immediate and successful adoption of roles and to the acceptance of the beliefs and values of the social groups. The threat to a group's identity - and consequently its negative self-esteem - stems from the "inferiority" attributed to it, as a result of comparison with members of other social groups. The internalization of negative social identity results from the internalization of negative stereotypes about self-image and from the adoption of derogatory assessments, as is the case with members of minority groups [4].

One form of collective identity is national identity. National identity is a multidimensional social construction that is formed through the representations of a group for itself and the various "national others". National Identity for Robyn Holmes [7] is used to demonstrate an individual's ability to integrate himself/herself into a national group as he or she adopts feelings and attitudes that reflect the values and history that group members share and recognize as common.

National identity is a symbolic construction that shapes the perception of a national group about the social world. An important means in this construction is "national memory" through national discourses, which are characterized by the expression of a common origin in order to legitimize the formation of the nation-state as an independent political entity [10, 8].

National identity is a category of collective identity, according to which an observer classifies a subject and which refers to content shared by the members of a nation, expressing qualities found in the literature as cultural identity, with which is declared the content of national identity [4]. Billig [2] advocates that national identity is "a brief description of the ways in which we talk about ourselves and the community" and which are related to lifestyles, and he suggests that in the study of national identity the appropriate research question is not "What is national identity?" but "What does it mean when we claim to have a national identity?".

The concept of nation and ethnic group is definitely involved in the formation of national identity by the subject. The understanding of the use of the term "ethnic group" is due to the studies of the Scandinavian anthropologist Fredrik Barth [1], according to whom the phenomenon of nationalism divides the social space in two sides, the "Us" and "Them". Ethnic identity is a consequence of the social relations of groups and not of the primary social characteristics of a population group. Ethnic groups do not have a permanent and timeless nature but change depending on the circumstances.

In the field of post-colonial studies, theories that saw the nation as an "autonomous structure of a sovereign subject" were criticized. Instead of creating an imaginary community, there was the creation of a heterogeneous community that is either shaped as a reflection of Western colonial politics or based on its Orientalist imagination. This critique views nation either as a diasporic phenomenon which contributed to the formation of the nation, or as the nation from the part of the immigrants, who are not taken into account in the academic theories of the formation of nations [9].

What we observe today is not the dissolution of nations but the rearrangement of the relations that constituted the nation-state [9]. The nation today is transformed from a political community into a cultural one, where cultural characteristics prevail. Globalization has contributed to this change with the deterioration of political processes, but also the fact that national ideology is not only reproduced by the state but also by market mechanisms.

Added to this is the change in the nation's relations and its transformation into an "online community". Nations become more "popular nations" but not more democratic, and less tangible. The nation-territory relationship also becomes problematic due to immigrant communities, which are nations within other nations. These are nations that diffuse outside their national territory, but also many nations that meet in the same territory. The notion of nation, therefore, is liquidated and fragmented.

In modern times, as Hobsbawm claims [6], internationally the growing population movements and the socio-economic change they bring about intensify the defensive response of groups against imaginary threats and lead to expressions of xenophobia and intolerance. The mobilization of national identity is a means to identify those "others" responsible for the uncertainties and modern social disorientation and to act as scapegoats.

The existence of "foreigners" undermines the "exclusive belief that we belong to our people and our country" [6]. Today, with the development of

technology, the expansion of economies and international financial centers, and the creation of associations or federations of nation-states, the nation and nationalism tend to lose the basic functions they once exercised.

The nation that is considered as independent from the "nation-state" seems rather unstable and vague. This does not mean that nations and nationalism will not have much weight in the field of education and culture, but they are not sufficient conditions to describe political entities or the identity of groups [6].

Members of minority groups must, like all social subjects, constantly interpret everyday circumstances in the new social context in which they live in order to communicate.

However, the interpretation of everyday situations is particularly problematic for the group of immigrants as, on the one hand, they do not have access to the various forms of oral and mainly written speech and, on the other, they usually experience the conflict of identities since a necessary condition for the development of identity is the smooth social conditions and circumstances under which the development of the language and personality of the individual takes place. The identity of these "imaginary communities of diaspora" is constructed daily through the involvement of different and possibly conflicting discourses in the social environment [3].

In the modern ever-changing globalized space, it is considered to be an important issue to study the dimensions of peoples' immigrant biography that shape their subjectivity in the construction of both the educational and social policy's state programs.

### References

- [1] Aggelopoulos G. (1997). "Ethnic groups and identities: Conditions and the involvement of their content". *Modern Issues*, 63, 18-25.
- [2] Billig, Michael (1995). *Banal Nationalism*. London: Sage.
- [3] Brah, Avtar (1996). *Cartographies of diaspora*. London: Routledge.
- [4] Dragona, Th. (1997). "A threatened national identity in Fragoudaki A.&Dragona Th.ed.. "What is our country?" *Ethnocentrism in Education*. Athens: Alexandria, pp. 72-105.
- [5] Gotovos, E. A.(2002). *Education and Otherness*. Athens: Metehmio.
- [6] Hobsbawm, Eric (2004). «Mass production of tradition: Europe, 1870- 1914» in Hobsbawm, E.& Ranger, T. eds in *The Invention of Tradition/transl.Athanasidou Th*. Athens: Themelio, pp. 298-345.
- [7] Holmes, M. Robyn (1995). *How young children perceive race*. London: Sage Publications
- [8] Konstantinodou E. (2000). *National Identity and Education for Peace: the case of the greek school books of History (unpublished doctoral thesis)*. Thessaloniki: AUTH.
- [9] Liakos A.Λιάκος (2005). *How did those who wanted to change the world cogitate the nation?* Athens: Polis.
- [10] Fragoudaki A. & Dragona Th. (1997.) "What is our country?" *Ethnocentrism in Education*. Athens: Alexandria.

## **ВОЄННА ПРОЗА ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

У різні часи феномен війни розглядався соціологами та філософами як природний стан, протизвага спокоєві для нормального розвитку суспільства. У праці Карла Клаузевіца «Про природу війни» зазначено, що війна – суспільне явище, яке апріорно закладено в розвиткові суспільства. Проте будь-які бойові дії завдають значної шкоди не лише економічному стану країни, а й індивідуальній психології її громадян. Тому закономірно, що в суспільстві чергуються воєнний і мирний стан. У науковій розвідці Іванни Стеф'юк «Перша світова війна як суспільна аномалія (філософський та літературознавчий аспекти)» [6] розглянуто різні підходи до розуміння природи війни. Зокрема Кеннет Уолц причиною зародження конфлікту вважає державу, тобто війна має суто політичний характер. На протизвагу йому Джон Кіган вважає, що за допомогою війни суспільство вирішує релігійні та культурні питання.

У ХХ столітті проблема війни та міждержавних конфліктів постала досить гостро, адже людство пережило дві світові війни. Головними категоріями, якими оперувало тогочасне суспільство, стали війна та мир. У цей час активно поширюється ідея представників пацифізму щодо засудження будь-яких форм війни як інструменту зовнішньої політики. Теоретик Римського клубу Ауреліо Печчеї висуває думку, що причина ворожості до інших націй і країн криється в недоліках психології та моралі індивіда, таких його якостей характеру, як егоїзм, жадібність, насильство. Про політичні наслідки та економічні втрати країн-учасниць військових конфліктів ми можемо дізнатися з історичних джерел, натомість художня література покликана передати зміни в психології та світогляді людей, які опинилися у вирі війни.

Війна на сході України стала однією з провідних тем сучасної літератури. Протягом останніх років побачило світ чимало різноманітних видань про російсько-українську війну. Однією з перших дослідниць творів цієї тематики стала Ганна Скоріна, яка склала список книжок про АТО, куди входили як паперові, так і електронні видання, а також онлайн-щоденники [1]. Список нараховував понад 400 найменувань. Але, на її думку, цього не вистачає для формування «повноцінного літературного пласта». Проте ми можемо стверджувати, що кількість авторів і художніх творів останнім часом значно збільшилася і воєнна проза посідає чільне місце в сучасному літературному процесі.

Літературознавиця Іванна Стеф'юк проаналізувала розуміння війни різними народами, зокрема українцями та росіянами. Так для наших співвітчизників ворогом виступає той, хто вбиває, хто примушує вбивати, а

отже, війна – це алогізм, примус. Російський фольклор і художня література війну описують як логічний процес, де на перший план виходить воєнно-стратегічний фактор, а не людський, адже ворог позбавлений будь-яких індивідуальних рис. Таким чином, за допомогою художніх творів у читача формується власне бачення природи й причин війни.

На сьогодні авторами, які зображують події на сході країни, є цивільні особи та безпосередні учасники АТО. За дослідженнями Олександра Мимрука, книжки цивільних авторів, до когорти яких належать письменники, журналісти та волонтери, розподіляються на дві категорії: «книжки масової літератури та книжки “високої полиці”» [4]. Масова література про події російсько-української війни жанрово різноманітна: кіноповість, бойовик, мелодрами, нон-фікшн та ін.

Письменників-АТОвців також можна умовно поділити на дві категорії. Перша охоплює мобілізованих авторів і письменників-добровольців, друга – бійців, у яких під час війни виявився талант до літературної творчості. Митці звертаються до таких жанрів, як новела, есе, повість, щоденник, спогад. Беззаперечною перевагою цих творів є те, що будні військових показано правдиво, вони звичайні люди, яких зраджують, залишають без підмоги й використовують як живі мішені. Героям притаманні такі почуття, як страх, радість, спокій, задоволення. Вони не ідеалізовані, як це часто буває в художній літературі. З огляду на це літературознавці як один із різновидів «воєнної прози» виділяють комбатантську. Це як художні, так і документальні твори. Основна увага в них зосереджена на особистому досвіді, який отримали митці на війні. За часом написання доробок авторів різний. Так дослідники виділяють два жанри комбатантської прози: щоденники, які велися безпосередньо під час війни, спогади й нариси, написані після повернення зі сходу України.

Із появою комбатантської прози в сучасному українському літературному процесі все частіше можна простежити згадування поняття «лейтенантська проза». Для своїх книжкових оглядів його використовують критики та блогери. Проте ми підтримуємо твердження Марини Рябченко, яка вважає, що порівняння творів радянської літератури й сучасної «воєнної прози» є неправомірним. Дослідниця виділяє такі подібні риси: «оповідь від першої особи; максимальна чесність, достовірність та реалістичність – окопна правда; уникання пафосу та героїзації; зображення бійців як окремих індивідів; відсутність письменницького досвіду в довоєнному житті» [5, с. 64]. Дійсно, спільних рис дуже багато. Проте головну увагу слід акцентувати на відмінностях: не всі сучасні автори мають офіцерське звання, більшість узагалі не мала відношення до армії. Щодо основної функції, яка покладалася на твори «лейтенантської прози», то це формування людини з правильними поглядами й переконаннями. Сучасна комбатантська проза стилістично й лексично різноманітна, у кожного автора простежується індивідуальний стиль, а мова головних героїв досить часто зовсім не літературна, із вкрапленнями суржику. Отже, тексти – «носії глибинних

авторських переживань, осмислюють новий досвід та зумовлені ним психологічні зміни...» [5, с. 64].

Говорячи про воєнну прозу ми не можемо оминати такий її жанр, як антивоєнний роман. У літературознавчому словнику дефініція на позначення цього явища відсутня. Антивоєнний роман межує з воєнним, фашистським, батальним, міліарною літературою. Складність визначення, на думку літературознавиці Катерини Гурдуз, полягає в розходженнях прийомів подачі війни та її художньої інтерпретації. В українській літературі антивоєнний роман не асоціюється з творами письменників «втраченого покоління». Відтак, на відображення воєнних буднів впливає національна традиція. «Ключовим жанровим маркером АР є потужний гуманістичний пафос, спрямований на засудження війни, викриття її злочинницької протиприродної суті» [3, с. 133]. До основних концептів антивоєнного роману належить війна. Ми можемо зазначити, що це характерне і для сучасної української літератури. Відповідно головне призначення митців – це правдиве її відображення, розвінчування міфів, пов'язаних із міждержавними конфліктами. Спільними є і художні прийоми, такі як інтроспекція, ретроспекція та антиципація, які дозволяють швидко змінювати хронотоп і відтворювати в уяві читача переживання людини на тлі воєнного та мирного часу. Митці часто вдаються до натуралістичних описів і підвищеного ліризму. Звичайно, ми не можемо повністю ототожнювати антивоєнний роман і сучасну воєнну прозу, проте єднає ці два явища правдиве відображення війни та її наслідків, засудження будь-яких збройних конфліктів між державами.

На нашу думку, ще одним важливим аспектом у дослідженні творів про російсько-українську війну на Сході є жіноча проза. Письменниці подали власне бачення подій, увівши в обіг поняття «майданно-воєнна проза». «Історію з жіночим обличчям» подає у своїй науковій розвідці Ніна Герасименко [2], зазначаючи, що твори письменниць мають на меті не естетизувати дійсність, а дати читачу можливість сформулювати власну думку щодо воєнних подій на сході нашої країни. Жанрово доробок мисткинь також різноманітний. Якщо для чоловічої прози характерне створення щоденників, мемуарів, нарисів, то жіноча проза здебільшого представлена чистими мелодрамами або має потужний мелодраматичний струмінь. Таким чином, використовуючи традиційний літературний сюжет, «письменниці зуміли художньо узагальнити факти та реальні життєві історії, що втілюють гуманістичний пафос та національну ідею» [2, с. 89]. Книжки на майданно-воєнну тематику викликають сильні емоції, такі як біль і розчулення. Проте ми можемо виокремити й спільну рису чоловічої та жіночої воєнної прози – документування, адже автори були свідками описаних подій. Публіцист Андрій Бондар завдання сучасних авторів убачає в іншому: «Здається, цінним було би зафіксувати стан справ з точки зору репортерської роботи, автентичних вражень і подій. Будь-яка травматична річ потребує прискіпливого збору документальних свідчень. Коли ця картина буде достатньою, письменники зі справжнім епічним диханням матимуть матеріал

для роботи» [7]. Дійсно, на сьогодні серед творів воєнної тематики переважає література нон-фікшн.

Отже, воєнна проза жанрово різноманітна. Вона охоплює кіноповісті, бойовики, новели, щоденники, мемуари, романи, мелодрами. До її творення долучаються як знані письменники, так і журналісти. Значний пласт становлять книги, написані учасниками АТО, так звана комбатантська проза, що дозволяє правдиво відтворити події російсько-української війни. Своєрідною є і проза жінок-авторів, де чітко простежується емоційний струмінь. Прикметним і спільним для всіх творів є відкритий фінал, адже війна на Донбасі триває.

### Література

1. #Книги про війну: сучасний феномен української літератури. URL: <https://www.armyfm.com.ua/knigi-pro-vijnu-suchasnij-fenomen-ukrainskoi-literaturi/> ; <https://detector.media/community/article/111254/2015-09-17-avtor-romanu-ilovaisk-evgen-polozhii-naigirshe-naidramatichnishe-naitragicchnishe-shcho-velika-kilkist-lyudei-gine-zadurno/>

2. Герасименко Н. Історія з жіночим обличчям (огляд романів українських письменниць про події Революції Гідності та війну на Сході України) // *Проблеми сучасного літературознавства*. 2019. Вип. 29. С. 79-93.

3. Гурдуз К.О. Жанрові маркери антивоєнного роману // *Молодий вчений*. 2015. № 4, Ч. 1. С. 132-134.

4. Мимрук О. Від окопів до мелодрами: якою буває українська воєнна проза. URL: <https://chytomo.com/vid-okopiv-do-melodramy-iakoju-buvaie-ukrainska-voienna-proza/>

5. Рябченко М. Комбатантська проза в сучасній українській літературі: жанрові та художні особливості // *Слово і Час*. 2019. № 6. С. 62-73.

6. Стеф'юк І. Перша світова війна як суспільна норма та суспільна аномалія (філософський та літературознавчий аспекти) // *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. 2013. Вип. 665-666. С. 120-124.

7. Чи є в Україні свій Хемінгуей? Нові книжки про війну. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/gromadska-hvylya-efir-za-3-kvitnya/chy-ye-v-ukrayini-sviy-heminguey-novi-knyzhky-pro-viynu>

УДК 766

*Кобиляцька Т. О.*  
/ м. Старобільськ /

## КОМПОЗИЦІЯ ЯК ДІЄВИЙ СПОСІБ СТИЛІЗАЦІЇ ГАРМОНІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ В ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ

Становлення графічного дизайну перебуває в зоні динамічного розвитку. Нинішня мультимедійна культура з її можливістю проектувати та поширювати комунікацію ефективніше, ніж будь-коли, має колосальний потенціал спілкування з великою кількістю людей, впливаючи на їхню

свідомість, формуючи їхні смаки й думки. Для кожного з нас візуальне оточення має велике значення. Воно суттєво формує нашу свідомість, емоційний стан і настрій, впливає на здоров'я. Людство тисячоліттями, упродовж усього розвитку культурної цивілізації спостерігало, вивчало та структурувало знання про те, як цілеспрямовано створювати гармонійні витвори мистецтва й побуту. Ключовий та дієвий спосіб створення гармонійних зв'язків – композиція, знання закономірностей і практичне опанування якої веде до появи проєктів будь-якої складності – від одиничних і до комплексних систем.

Композиція в графічному дизайні – це побудова дизайнерського проєкту за допомогою гармонійної організації й співпідпорядкування різних частин у єдиному цілому відповідно до ідеї дизайнера. Наразі це головний практичний інструмент, робоча дисципліна, засіб виразності та метод гармонізації в графічному дизайні, без якого не можна створити якісний гармонійно впорядкований інформаційно-художній продукт, що конструє живі враження глядачів. [1, с. 43]. Процес композиційної діяльності складається з низки послідовних етапів: емоційно-образного сприйняття світу – задуму – творчих пошуків – добору виражальних засобів, технічних прийомів діяльності, що сприяє матеріалізації проєктного задуму.

Закони композиції, що складаються в процесі художньої практики, естетичного пізнання дійсності, і є в тій чи іншій мірі відбиттям і узагальненням об'єктивних закономірностей і взаємозв'язків, явищ реального світу. Ці закономірності і взаємозв'язки виступають в художньо перетвореному вигляді, до того ступінь і характер їх перетворення і узагальнення пов'язані з видом мистецтва, ідеєю й матеріалом твору. Характерними ознаками композиції в дизайні є асоціативність, образність і стилізованість, що досягається у спосіб узагальнення, спрощення другорядних якостей і властивостей об'єкта та виявлення його головних особливостей, тобто сконцентрованого вираження зовнішньої схожості.

При створенні дизайн-продукту важлива візуальна організація образного вираження, при якому виявляються найбільш характерні риси предмета і відкидаються непотрібні деталі. За це відповідає композиційний прийом – стилізація. Це прийом композиції, який в основному пов'язаний з декоративним мистецтвом, де дуже важлива ритмічна організація цілого. Стилiзація – узагальнення і спрощення зображуваних фігур по малюнку і кольору, організація фігур в зручну для орнаменту форму. Стилiзація застосовується як засіб дизайну, монументального мистецтва та в декоративному мистецтві для посилення декоративності.

У ході розвитку графічного дизайну стилізація як творчий метод була відома ще з давніх часів. Особливої досконалості стилізація досягла в давньогрецьких і давньоримських орнаментах, в яких переважали стилізовані зображення рослинного і тваринного світу поряд з геометрією і візерунками.

Теоретично місце і роль стилізації в системі художньо-проєктної діяльності дизайнера обґрунтовується такими положеннями:



– заняття з композиції є провідним чинником, що сприяє розвитку творчих здібностей, уяви, фантазії, асоціативно-образного та проєктного мислення;

– опанування методами і прийомами композиції передбачає сформованість відповідних знань, умінь і навичок, що є універсальними для всіх видів дизайн-діяльності;

– навчання композиції – це шлях до вирішення проблеми формування композиційної грамоти і високого рівня творчості майбутнього дизайнера.

Як стверджують В. Михайленко та С. Прищенко сучасні прийоми стилізації досить різноманітні: від декорування, тобто часткового спрощення реальної предметної форми із збереженням об'єму та предметних кольорів, до формалізації – граничного абстрагування на основі геометричних фігур або криволінійних плям [2, с. 125]. Науковці виокремлюють такі прийоми стилізації:

– пошук аналогій – редагування зовнішнього контуру зображення, де зберігається основний силует конструктивним або пластичним засобом; зміна силуету загальної форми чи окремих деталей;

– трансформування перетворення об'ємної форми на площинну; свідомо зміна пропорцій, деформація, надання гротескних рис;

– пошук асоціацій – створення графічних і колористичних вирішень, що нагадують природний зразок-аналог;

– комбінування – використання прийомів комбінаторики; часткове включення до дизайн-розробки елементів біоформи;

– формалізація – відтворення природних форм на основі геометричних фігур або абстрактних плям; інверсійні альтернативні композиційні вирішення; використання замість реалістичних складних відтінків кольору площинних одноколірних або умовних (теплих, холодних, ахроматичних, контрастних тощо) [2, с. 126].

Одним із прикладів стилізації може бути процес створення знакових зображень в графічному дизайні. Відмінні риси знака – узагальненість і умовність в зображенні предметних форм, що позначають будь-яку фігуру або явище навколишнього світу. Знак докорінно відрізняється від конкретно-предметного зображення, він тільки вказує або позначає зовнішні ознаки будь-якого об'єкта. Знак можна назвати абстрактним символом.

Роль стилізації як художнього методу останнім часом зросла, так як збільшилася потреба людей в створенні стилістично цілісної, естетично значущою навколишнього середовища. З розвитком графічного дизайну виникла необхідність створення дизайн-продуктів, які без стилізації не відповідатимуть сучасним естетичним вимогам.

Для опрацювання об'єкта стилізації необхідно його вивчити і виявити характерні особливості. Процес стилізації повинен здійснюватися не тільки на основі зовні сприйнятої ознаки, але і по внутрішніх властивостях, які можуть навіть не спостерігатися візуально. Основною метою стилізації вважається досягнення виразності з частковою або повною відмовою від достовірності зображення.

Основними рисами стилізації є: геометричність, простота форм, узагальненість, символічність. Відмова від несуттєвих деталей зображуваного об'єкта дозволяє створювати абстрактні стилізації. Часто з деяких характерних ознак об'єкта вибирається найбільш головний, який в подальшому розглядається і опрацьовується більш детально, всі інші деталі пом'якшуються або відкидаються.

Перший прийом стилізації – спрощення колірних відносин. Всі спостережувані в реальній формі відтінки, як правило, зводяться до кількох кольорів. Можлива і повна відмова від реального кольору, спрощення тональних і колірних відносин та ін.

Наступний прийом стилізації – це ритмічна організація цілого, яка має на увазі приведення форми або конструкції зображуваного предмета до певної геометричної, орнаментальної або пластичної конфігурації. У символічних зображеннях лінії і плями можуть переходити в більш складні комбінації. При стилізації природних форм використовуються різні засоби художньої виразності такі як: пляма, лінія, трансформація геометризациєю і заповнення форми орнаментом. Художник-дизайнер повинен мати розвинену зорову пам'ять, знати конструктивну побудову обраного природного об'єкта, основні пропорції, характерні особливості його деталей.

Слід зазначити, що аналогічні прийоми стилізації доцільно експлікувати на завдання з композиції декоративного натюрморту, пейзажу, портрету тощо. При цьому необхідно глибоко усвідомити, що метод стилізації за своїм формотворчим потенціалом застосовується для узагальнення, системної супідрядності різноманітних ознак, характеристик і властивостей самого предмету. Ця особливість указує на те, що сам процес стилізації є творчим актом образотворення. Тому у своєму професійному розвитку дизайнер має бути творцем справжньої стильової єдності при розробленні, наприклад, фірмового стилю, дизайну одягу, інтер'єру, промислової продукції та інших видів предметного середовища.

Художній метод стилізації в композиції посідає одне з ключових місць, оскільки завдяки ньому найвиразніше виявляються принципи цілісної організації образотворчого матеріалу за законами домірності, ритмічності й гармонії. Досягнення вершин майстерності в художній стилізації предметного середовища є запорукою творчого розвитку дизайнера.

### **Література**

1. Синєпупова Н. Композиція: тотальний контроль. / з російської переклала Роза Туманова. Київ : 2019. 240 с.

2. Михайленко В. Є. Стилiзацiя природних форм у графiчному дизайнi та рекламi: формотворчi аспекти . *Технiчна естетика i дизайн*. 2012. Вип. 11. С. 121–129.

## **БІЛОСАРАЙСЬКИЙ МАЯК (ДО 185-Ї РІЧНИЦІ ЗАСНУВАННЯ)**

Перші мореплавці, залишаючи сушу, орієнтувалися по контурах берегів, за формою хмар і хвиль і, звичайно, за зірками. Але з розвитком мореплавства цих природних орієнтирів ставало недостатньо. І тоді, на берегах річок та морів з'явилися рукотворні дороговкази – маяки.

Найстаріший маяк Азовського моря розташований на Білосарайській косі. Його встановлено на південно-західному боці Білосарайської піщаної коси, що простягнулася у море на південний захід від порту Маріуполь. Виявляється, Азовське море – лідер не тільки за кількістю, але й за довжиною намивних кіс, що сягають декількох кілометрів завдовжки. Ці вузькі піщані півострови далеко вдаються в море і становлять загрозу судноплавству.

Перші маяки в Азовському морі споруджували ще на початку XVIII століття. Вони будувалися поспіхом і серед будівельного матеріалу віддавали перевагу дереву, камінню, глині та піску. На маякових баштах заввишки до 10 м встановлювали металеві гранчасті чаші, в яких вночі розпалювали багаття із спеціально заготовлених дров. В ті часи маяки використовували не кожної ночі, лише тоді, коли була ймовірність, що цим небезпечним фарватером рухатиметься судно. Становленню маячної справи найбільше сприяли військові морські походи, бо ці експедиції були найбільш регулярними.

Розвиток морської торгівлі Маріуполя, Таганрогу та Ростова-на-Дону на початку XIX століття змусив владу потурбуватися про безпеку мореплавства у Таганрозькій затоці.

Доповідь міністра внутрішніх справ Російської імперії О. Б. Куракіна 9 червня 1808 р. про заснування в м. Маріуполі портового управління та карантинної застави підтверджує інформацію про небезпеку і високу аварійність поблизу Білосарайської коси, особливо «иностранных судов неочищенных» [4, с. 297]. Тож, указ імператора Олександра I від 12 червня 1808 р. визначав обов'язки керівника портового правління м. Маріуполя. До сфери його повноважень входило управління маяком, що буде зведений на Білосарайській косі за 3 роки. Передбачалася навіть закупівля катеру для поліпшення транспортного зв'язку Маріуполя і Білосарайської коси» [3, с. 320-321].

На високому місці поблизу Білосарайської коси (сучасний другий спуск с. Мелекіно) у 1811 р. було збудовано дерев'яний маяк заввишки 18,5 м, що утримувався за рахунок Таганрозького купецтва, зацікавленого у безпечному судноплавстві. У якості освітлювального засобу у маячних світільних лампах використовували льняне масло [1, с.361]. Згодом дерев'яна конструкція

застаріла і влада прийняла рішення про будівництво кам'яного маяка безпосередньо на Білосарайській косі. Після закінчення будівництва дерев'яний маяк був зламаний.

Будівництво білокам'яного Білосарайського маяка розпочалося 16 квітня 1835 р., а вже у 25 серпня 1836 р. на маяку запалили перше світло. Новий маяк став одним із найкращих зразків маякової архітектури ХІХ століття.

Його було збудовано зі знанням справи. В якості будівельного матеріалу використовувався керченський білий камінь. Вартість об'єкту становила 50 тис. рублів. Фундаментом для нього стали палі, забиті на велику глибину. Башта мала 5 поверхів, з'єднаних сходами. На останньому поверсі було встановлено ліхтар з катоптричним освітлювальним апаратом (14 ламп і рефлекторів). Маяк світив білим постійним вогнем, забезпечуючи дальність видимості до 9,8 миль [5, с. 77]. Щовечора доглядач маяка піднімався сходами нагору, щоб запалити лампи, а вранці – їх погасити.

Маяк являв собою двадцяти трьох метрову восьмигранну вежу із прибудованими до неї житловими приміщеннями, в яких розміщувалися доглядач і матроси, що обслуговували та охороняли маяк. Двір маяка був огорожений суцільним високим кам'яним парканом. У дворі знаходилися кухня, де харчувався персонал маяка, і магазин (склад). Був виритий і колодязь із прісною водою.

Про добротність будівлі свідчить той факт, що навіть через 40 років (1875 р.) в акті перевірки маяку зазначалося, що «... башта у відмінному стані і може ще довго послужити мореплавцям, потрібно лише замінити освітлювальний апарат на сучасніший та перебудувати житлові й службові приміщення, які стали непридатними» [6].

У 1878, 1890 та 1902 рр. обладнання маяка оновлювалося. Як свідчить «Люція Чорного та Азовського морів», видана у 1903 р., на Білосарайський маяк був встановлений апарат з лампою розжарювання, що працювала на гасі. Так, на маяку з'явилася власна електростанція, що значно підсилила яскравість світла. Поруч встановили паровий свисток, що за несприятливих погодних умов (туман) видавав протягом кожної хвилини три послідовні короткі звуки тривалістю 3 секунди. Звук свистка було чути на відстані 3,5 милі. Взимку такі ж сигнали попереджали рибалок про іншу небезпеку – крихкість льоду. У 1890 р. відкрили рятувальну станцію, забезпечену санними човнами та іншим рятувальним обладнанням.

Протягом ХХ століття обладнання маяка неодноразово оновлювалося. Маяк благополучно пережив Першу світову і громадянську війни, а ось під час Другої світової був значно пошкоджений. Проте, у 1955 р. йому було повернуто колишній вигляд, а застарілий навігаційний апарат замінено.

Трохи пізніше, у 1973 р., на маяку встановили наутофон і автоматизований дизель-генератор, у 1979 р. – автоматизований навігаційний радіомаяк АНРМ-50. Маяк оснастили також групою пасивних радіолокаційних відбивачів і радіолокаційним маяком-відповідачем (1986 р.).

До сьогоднішнього дня на маяку збереглися старовинні круті сходи, маленькі залізні двері заввишки трохи більше півметра з клеймом на французькій мові, що свідчать про те, що вони були виготовлені фірмою Ейфеля у Парижі (1882 р.). Це дозволяє зробити припущення – маяк модернізували за проектом всесвітньовідомого французького інженера Г. Ейфеля. Навряд чи замовлення для маяка обмежувалося лише невеликими дверцятами.

У 2011 р. французькі кінематографісти Ф. Кусо та Б. Юк, що знімали документальний фільм про Маріуполь, запропонували керівництву зареєструвати його як надбання ЮНЕСКО, адже він дійсно є надбанням культурної спадщини людства.

Відома фінська письменниця Т. Янссон влучно зазначила: «Якщо на світі і є щось стале та надійне, то це світло маяка» [7]. Сучасні мореплавці мають у своєму розпорядженні надійні космічні та радіонавігаційні засоби орієнтування, але маяки продовжують ревно нести свою службу. Нині маяк Білосарайський світить білим вогнем, що затемнюється. Вночі башта підсвічується прожектором. Вже 185 років вогонь Білосарайського маяка вказує мореплавцям заповітний шлях до берега.

### Література

1. Волониць В.С. Перші маяки на Азовському морі / В.С. Волониць // Актуальні проблеми науки та освіти: зб. матеріалів XVIII підсумкової науково-практичної конференції викладачів / За заг. ред. К. В. Балабанова. – Маріуполь: МДУ, 2016. – С. 361 – 362.

2. Маяки и знаки Средиземного моря с кратким описанием главных аппаратов, употребляемых ныне для освещения маяков вообще – Николаев: Черномор. Гидрографическое депо, 1854. – 98 с.

3. Об обязанностях управляющего Мариупольской пристанью [Електронний ресурс] // Полное собрание законов Российской империи. – №22086. – Т. 30. – С. 320 – 321. – Режим доступа: [http://nlr.ru/eres/law\\_r/search.php](http://nlr.ru/eres/law_r/search.php)

4. Об учреждении при городе Мариуполе Портового правления и карантинной заставы: Доклад министра Внутренних дел [Електронний ресурс] // Полное собрание законов Российской империи. – №23075. – Т. 30. – С. 297 – 299. – Режим доступа: [http://nlr.ru/eres/law\\_r/search.php?regim=4&page=297&part=140](http://nlr.ru/eres/law_r/search.php?regim=4&page=297&part=140)

5. Описание маяков и знаков Черного и Азовского морей. – Николаев: Черномор. Гидрографическое депо, 1851. – 89 с.

6. ФДУ «Керченський район держгідрографії». Білосарайський маяк. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: [https://hydro.gov.ua/?page\\_id=278](https://hydro.gov.ua/?page_id=278)

7. Янссон Т. Тато і море [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=4445&page=3>

## **РОЗВИТОК КАРТОГРАФІЇ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ**

Термін картографія має грецьке походження та означає «написання карт». Картографія – це сфера діяльності, що допомагає людству орієнтуватися на будь-якій території, наочно передає вигляд певної території, місцерозташування та просторові характеристики об'єктів, поширення природних та соціальних явищ.

Картографічні документи відіграють вагомую роль у житті кожної людини. Кожен у своєму житті хоча б раз користувався географічними картами, атласами або іншими картографічними документами. Картографування місцевості виникло раніше за писемність, що свідчить про надзвичайну важливість картографічних документів та необхідність їх створення.

Точне зображення земної поверхні на площині у певній картографічній проекції за допомогою умовних знаків називають географічною картою. Карта є джерелом знань для представників будь-яких професій. Карту використовують у будівництві мостів, електростанцій, каналів та інших інженерних споруд; карти потрібні в освоєнні нових земель, складанні планів економічного розвитку окремих територій і всієї країни; за картами можна проаналізувати особливості природи і господарства, проектувати підприємства і заклади обслуговування населення, зони відпочинку тощо. Карта потрібна льотчикові, капітану та штурманові судна.

Карту як засіб пізнання навколишнього світу використовували здавна. Але була вона не завжди такою, якою ми бачимо її тепер. Карта пройшла тривалий і складний шлях від примітивних зображень наївних уявлень про Землю до сучасного точного креслення на математичній основі. З XVIII століття картографія вперше виділилася як самостійна наука. Розвиток комп'ютеризації значно розширив уявлення про картографію. Нині картографія не тільки створює електронні карти, але і формує бази цифрової картографічної інформації. Основним методом дослідження стала зйомка. Отже, документація сучасного світу все частіше зберігається не на папері, а цифрових носіях.

Історію розвитку картографії можна простежити на протязі двох тисячоліть. Перші відомі картографічні зображення відносяться ще до часів Давнього Єгипту, Вавилону, Ассирії. На єгипетській карті (1400 р. до н. е.) зображено шляхи до копалень золота, басейн для промивання руди, будівлі, гори. Найдавніша в світі гірнича карта – так званий Туринський папірус – план золотодобувної копальні в Ваді-Хаммамат, що в Східній пустелі, одна з небагатьох папірусних карт, що збереглася до наших часів. Вона була складена в епоху Нового царства. Карта містить опис маршруту експедиції,

на ній вказані колодязі, шляхи, споруди, а також райони, де часто зустрічалися кочовики.

А от наукове обґрунтування картографія отримала у Давній Греції. Тут були розроблені перші проекції, введено поняття широти та довготи та почалося їх застосування на картах, були розроблені настанови по складанню карт, як наприклад «Керівництво по географії Клавдія Птолемея». В античний час найпростішими прийомами вже визначали за картою відстані, підраховували площі. Давньогрецькі вчені заклали основи наукових уявлень про форму й розміри Землі, накопичували знання про Ойкумену.

Ученем Фалеса – Анаксимандром бл.610 – 546 рр. до н. е. була створена карта світу з використанням масштабу, в центрі якої розміщувалася Греція. Її оточували відомі на той час частини Європи та Азії. Карта мала форму круга, по краям якого розташовувався океан. У Гомера в „Іліаді” (IX ст. до н. е.) знаходимо цікаві відомості про картографічний малюнок на щиті Ахілла: дві річки, два міста з садами, полями і луками із сценами воєнного та мирського життя були виконані з кольорових металів богом Гефестом.

Давньогрецький учений Птолемей (90 –160 рр. н. е.) систематизував усі відомі на той час географічні знання. На їх основі він створив знамениту географічну працю – «Посібник з географії» і склав 26 карт окремих ділянок земної поверхні й одну зведену карту світу. Птолемей визнавав кулястість Землі, однак помилково вважав її розміри значно меншими, ніж насправді. У південній частині планети він розмістив невідомий материк, припускаючи: якщо в північній частині планети багато суходолу, то і в південній має існувати великий суходіл – Південний материк – Південна Невідома Земля. Цю легендарну землю мореплавці марно шукали протягом багатьох століть. Порівнявши Середземне море на сучасних картах з картою Птолемея, виявляється, що воно розтягнуте з заходу на схід більше як на 20°. Але не зважаючи на недоліки, праця Птолемея була феноменальною для свого часу. Її детальність та систематичність вражали. Вона визначила розвиток світової картографії аж до епохи Відродження.

Римська картографія на відміну від давньогрецької була спрямована на вирішення практичних задач – економічного, військового, адміністративного та іншого характеру. Продовжувалося вдосконалення дорожніх карт. Про це яскраво свідчить карта другої половини IV ст. н. е., копія з якої вціліла і була відкрита в Аугсбурзі істориком Пейтінгером в 1507 році. В літературі ця карта, яка зберігається в Відні, описана як «Таблиця Пейтінгера», її автором вважають космографа Касторія. Вона цікава у всіх відношеннях. Перш за все незвичні її формат і розмір. Вона представляє портативний пергаментний сувій з 11 склеєних разом листів шириною 34 см, а довжиною 6,8 м. На такій вузькій і довгій смузі зображена вся імперія, витягнута з північного-заходу на південний-схід, від Британських островів до гирла Гангу включно. На ній показані міста, укріплення, стоянки римських легіонів, дороги, річки, озера, гори і ліси [2].

Із занепадом Давньогрецької, а потім Давньоримської культури відбувається занепад і картографії. Довгі часи картографи займаються лише практичними питаннями складання, а частіше перемалювання карт.

Бурхливий розвиток картографії пов'язаний з удосконаленням компасу на початку XIV століття. З його допомогою карти ставали детальнішими і точнішими, а мандри – передбачуваними [5, с.57].

Значний вплив на розвиток картографії у XV столітті здійснили винахід друкарства та розвиток мореплавства. Серед основних переваг друкування карт слід зазначити їх низьку вартість, зменшення кількості помилок у процесі копіювання та можливість тиражування. У Великі мореплавці в епоху Великих географічних відкриттів почали освоювати всесвіт. Зі своїх подорожей вони привозять нові відомості про моря та океани, острови та континенти. Все це вимагає нових підходів до складання, оформлення і використання карт. І картографія отримує нове життя в роботах практиків та теоретиків Мартина Бехайма та Мартина Вальдземюллера, Дієго Рібера та Батисти Агнесе, Герхарда Меркатора та Абрагама Ортеліуса [3]. Відкриття нових земель зумовило попит на глобуси, карти світу, морські карти.

Початок повітроплавання стимулював наступний етап картографування. З висоти пташиного польоту місцевість виглядала наочно, а положення об'єктів – точно. Додавши у середині XIX століття фотографію, картографи почали отримувати ще більш детальну інформацію.

Світові війни сприяли розвиткові топографічних карт бо хто краще знав місцевість, той мав перевагу на полі боя. З 1943 р. жодна наступальна операція радянських військ не проводилася без попередньої аерофотозйомки та подальшого дешифрування позицій та об'єктів противника [6, с.227]. Холодна війна збільшила зусилля людей до створення та актуалізації топографічних карт.

Значний вклад у розвиток історичної картографії зробили українські вчені. Першим українським істориком картографії був В. Г. Ляскоровський. Його працю продовжили Я. Ф. Головацький, М. С. Грушевський. Серед сучасних вчених – це А. П. Божок та Р. І. Сосса, Р.Ю. Шевченко.

Нині відомо близько 10 картографічних зображень первісних часів, знайдених на території України. Найвідомішою пам'яткою є так звана «Межиріч-карта». Маловідомим зображенням є різьблення на кістці, яку використовували як бойову сокиру (2 тис. до н. е.). Цей кістяний виріб з рогу північного оленя завдовжки 14,5 см було знайдено в околицях с. Дударки Бориспільського р-ну Київської обл. Зображення має чіткий зооморфний характер, розташування обрисів дерев, тварин, а також орнаментальне зображення води дає змогу трактувати його як схему мисливських угідь [1].

Територію України та її окремих частин відображено на поодиноких пам'ятках стародавньої картографії, що збереглися до наших днів чи стали відомими завдяки пізнішим дослідженням істориків та географів (римська дорожня карта *Tabula Peutingeriana* тощо). У ранньому середньовіччі територія України відображена на так званих монастирських картах — «*Marra Mundi*», в описах і картах арабських географів. Видатною пам'яткою



монастирської картографії є Герфордська карта світу, яка датується приблизно 1300 р. і викреслена на шкурі бика (159x134 см). На карті досить схематично зображені Чорне море та р. Дніпро.

Карти світу 1154, 1192 рр. арабського географа аль-Ідрісі подають не тільки територіальне розміщення України, а й уперше містять назву “Русія (Русь)”. У п’ятому секторі карти аль-Ідрісі під заголовком «Землі Джезунія і деякі міста Русі» відображено частину території Східної Європи та Чорного моря з річками Діаброс (Дніпро) і Дніест (Дністер).

Картографічних зображень території України, які були б створені в Київській Русі, не виявлено. Картографування українських земель з другої половини XV ст. визначається появою й поширенням в європейській картографії (з XIII ст.) птоlemeївських карт (спочатку в рукописному вигляді) і винаходом гравіювання та друку. Книгодрукування розвинулось в Європі у XV ст., і перші друковані карти були ксилографіями. Територія України відображена у численних виданнях «Географії» К. Птолемея на картах Європи та її частин, які постійно вдосконалювались. Дослідження птоlemeївських карт дали змогу встановити, що вперше українські землі були відображені в 1477 р. у болонському виданні “Географії” К. Птолемея на Десятій карті Європейської Сарматії. Карта підготовлена способом мідериту з незначними доопрацюваннями Н. Германа, видавець Ф. Бальдуіно.

Новим етапом розвитку картографії є поява супутників та цифрових пристроїв. Система глобального позиціонування (GPS) стала кульмінацією сучасної картографії. Точність побутового GPS- приймача складає близько 5 метрів, а об’єм пам’яті векторної графіки достатній для відтворення детальних карт всього світу. Значного поширення набули карти й атласи окремих планет, небесного простору. Поштовхом для цього стали польоти космічних апаратів і людини, які дозволили проводити дистанційне зондування окремих об’єктів космосу. Карти – засіб пізнання навколишнього середовища в його просторових станах і змінах. Вивчення історії картографії (фактів, етапів, закономірностей) необхідно аби виявити шляхи подальшого розвитку картографічної науки. Цей процес визначається вимогами суспільства. Саме воно спонукає до складання невідомих раніше географічних карт і т.ч. провокує теорію картографії до пошуку нових проблем. Їх вдала розробка створює необхідні умови для вирішення практичних завдань і подальшого прогресу картографування.

### Література

1. Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=10177](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=10177)

2. Історія розвитку картографії в Стародавні часи. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.geograf.com.ua/geoinfocentre/22-geoinfocentre-kartography/235-istoriya-rozvytky-kartografi><https://>

3. Картографія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F>

4. Картографія: сутність і предмет науки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://um.co.ua/8/8-2/8-222384.html>

5. Ковальчук Т. В. Історія картографії: інформаційний аспект / Т. В. Ковальчук // Проблеми формування інформаційної культури особистості: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., (Маріуполь, 5 листопада 2014 р.) / Маріупольський державний університет. – Маріуполь: МДУ, 2014. – С.56-58.

6. Сосса Р.І. Історія картографування території України: Підручник / Р. І. Сосса . – К., Либідь. 2007. – 336 с.

7. Шевченко Р.Ю. Картографія: електронний підручник / Р. Ю. Шевченко. – К.: ЦНМВ «Кий», 2015. – 230 с.

УДК 930.85(477)"193"

*Ковальчук Т. В.,  
Тесленко Д. Є.  
/ м. Маріуполь /*

### **ВПЛИВ КАРАЛЬНО-РЕСПРЕСИВНОЇ СИСТЕМИ СРСР 30-ХХ РР. ХХ СТОЛІТТЯ НА СУЧАСНУ УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ ТА ОСВІТУ**

Культурне піднесення в Радянській Україні припинилося з 1930 р. У 1929 р., поборовши всю опозицію (в особі Л. Троцького, Л. Каменєва, Г.Зинов'єва), Й. Сталін обіймає головну посаду в СРСР і маючи своє бачення побудови комунізму, починає діяти. Зокрема, в УРСР починаються масові репресії проти так званих «ворогів народу», якими міг стати хто завгодно від селянина, який має свою земельну ділянку до української інтелігенції, зокрема, письменників, науковців, істориків. Як правило, репресії спрямовувалися проти реальних або потенційних ворогів режиму, але могли охопити й цілком лояльних людей з метою залякування всіх інших. Серед форм репресій можна виділити: заслання до концтаборів ГУЛАГу, позбавлення волі терміном на 10-15 років, розстріл, депортація, погрози членам сім'ї тощо [5]. Розпочалася чорна доба «розстріляного відродження», кульмінацією якої став страхотливий голодомор 1932 – 1933 рр.

Розстріляне відродження (також Червоний ренесанс) – літературно-мистецьке покоління 20-х – початку 30-х рр. в Україні, яке дало високохудожні твори у галузі літератури, живопису, музики, театру і яке було знищене тоталітарним сталінським режимом. Література цього періоду відзначається багатством стилів, жанрів, мистецьких надбань. Ця генерація нових митців в УРСР, що були репресовані радянським тоталітарним режимом. Але навіть за умов замовчування й заборони українські митці змогли створити тексти, гідні світового поцінування. Варто згадати лише твори М. Куліша «Мина Мазайло», «Народний Малахій» і «Маклена Граса». Сучасна українська письменниця О. Забужко у статті зазначає: «Те, що я, у

мої формативні письменницькі роки, отримувала від французьких екзистенціалістів, було десь на 20 років спізненим, порівняно з українськими 1920-ми роками». Отже, українці 20-х рр. ХХ століття випереджали своїх європейських колег за темами та їхнім втіленням у конкретних творах [4].

Можна виділити кілька публічно-показових репресій в УРСР: 1) «Шахтинська справа» (1928 р.), яка була сфабрикована та націлена на боротьбу зі «старою інтелігенцією». Цей сфабрикований процес проводився над 53 особами (у результаті: 11 – розстріляли, більшість відбувала покарання строком від 4 до 10 років). 2) справа «Спілки визволення України» (СВУ), яка проходила у 1929 – 1930-ті рр. проти української інтелігенції, до якої було залучено 474 особи (у результаті: 15 – розстріляли, 192 – заслано до концтаборів, 87 – депортовано, 3 – засуджені умовно, 124 – звільнили від покарання). 3) справа «Український національний центр» (1932 р.). Ця справа поставила крапу у питанні згортання українізації. За цією справою було притягнуто до судового процесу більш ніж 50 осіб, серед них були історик М. Яворський та академік М. Грушевський [2].

На фоні згортання українізації розпочалася боротьба із так званим «націонал-ухильництвом»: 1) Микола Хвильовий, що виступав представником творчої інтелігенції; 2) Микола Скрипник, який представляв стару партійну еліту; 3) Олександр Шумський, представник партійного та державного апарату; 4) Михайло Волобуєв, представник наукової інтелігенції. Всі адепти «націонал-ухильництва» були репресовані. М. Скрипник та М. Хвильовий покінчили життя самогубством.

Початком масового нищення української інтелігенції можна вважати травень 1933 р., коли відбувся арешт М. Ялового та самогубство М. Хвильового. Кульмінацією дій радянського репресивного режиму стало 3 листопада 1937 р.. Тоді, «на честь 20-ї річниці Великого Жовтня» у Соловецькому таборі особливого призначення були розстріляні Лесь Курбас, Микола Куліш, Матвій Яворський, Володимир Чеховський, Валер'ян Підмогильний, Павло Филипovich, Валер'ян Поліщук, Григорій Епик, Мирослав Ірчан (А. Баб'юк), Марко Вороний, Михайло Козоріс, Олекса Слісаренко (Снісар), Михайло Яловий та інші. В один день, за рішенням несудових органів, було страчено понад 100 представників української інтелігенції – цвіту української нації [1].

Радянська влада проводила антирелігійну політику. Багато храмів було закрито, а священників репресували або змушували співпрацювати з владою. Зокрема, у справі «Спілки визволення України» було звунувачено митрополита УАПЦ М. Борецького. УАПЦ змушена була само розпуститися, а десятки єпископів та сотні священників незабаром заслали до таборів.

Під час сталінщини було репресовано близько 500 найбільш талановитих письменників і поетів, які до того плідно працювали в Україні (за деякими даними у 30-ті рр. з літературного процесу було виключено 4/5 усіх українських літераторів). Це стосується й діячів інших культурних галузей. Згодом, культурні процеси у 30-х рр в СРСР уніфікувалися за допомогою всеосяжного методу «соціалістичного реалізму», який передбачав,

перш за все, оспівування досягнень соціалізму. Деякі діячі «розстріляного відродження», виживши у концтаборах, співпрацювали з владою або емігрували (І. Багрянний, Б. Антоненко-Давидович, О. Вишня, Ю. Клен, М. Галич та інші).

Отже, сталінський тоталітарний режим та його репресії, зокрема, проти українського народу значно вплинули на свідомість української інтелігенції та на розвиток української культури. Наслідками репресій став занепад української національної культури, інтелектуального потенціалу української нації; деформація морально-етичних відносин (насадження атмосфери страху та абсолютної покори, заохочення доносів, соціальна незахищеність населення, формування тоталітарної свідомості); зменшення численності українців та запровадження русифікації освітніх процесів та й усіх сфер життя. Дехто казав, що українська мова – це мова села, а російська – міста. Але ці роки залишили українській і світовій культурі твори багатьох, без перебільшення, геніїв, що прокладали в культурі революційні, абсолютно новаторські шляхи. Цих особистостей було знищено на піку їх творчості. Вони б ще багато сказали Україні і світові.

### Література

1. Білас І. Репресивно-каральна система в Україні 1917-1953 рр.: суспільно-політичний та історико-правовий аналіз / І. Білас. – Кн. 2. – К., 1994. – 686 с.
2. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР (1917-1941 рр.): Джерелознавче дослідження. / С. Білокінь. – К., 1999. – 448 с.
3. Два погляди на епістолярій Оксани Забужко та Юрія Шевельова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/02/18/dva-pohljady-na-epistoljarij-oksany-zabuzhko-i-jurija-shevelova/>
4. Забужко О. Французькі екзистенціалісти спізнали на 20 літ, порівняно з українцями 1920-х рр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://texty.org.ua/fragments/64901/Zabuzhko\\_Francuzki\\_jezkzystalisty\\_spiznylysa\\_na\\_20\\_lit-64901/](https://texty.org.ua/fragments/64901/Zabuzhko_Francuzki_jezkzystalisty_spiznylysa_na_20_lit-64901/)
5. Рубльов О.С. Розстріляне відродження. Енциклопедія історії України [Електр. ресурс]. – Режим доступу: [http://www.history.org.ua/?termin=Rozstriliane\\_vidrodzhennia](http://www.history.org.ua/?termin=Rozstriliane_vidrodzhennia)

УДК 81'25

*Korosidou E.,  
Griva E.  
/ Kozani, Greece /*

## **TRANSLANGUAGING IN THE MULTILINGUAL DIGITAL STORYTELLING PROCESS FOR THE DEVELOPMENT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION COMPETENCE**

### **Introduction**

Translanguaging pedagogy promotes the treating of language as a series of performances within cultural and social contexts, in which elements from multiple

and complex, yet single linguistic repertoires are utilized [1; 2]. The ability of multilingual speakers to move between languages is emphasized through translanguaging, while ‘they are coping with different languages, which actually constitute their linguistic repertoire, as an integrated system’ [3, p. 401].

Furthermore, the integration of Information and Communication Technologies (ICTs) in education offers additional opportunities for effective communication in a multilingual framework. More specifically, in the process of creating a digital story, storytellers have the ability to compose and tell their stories in an interactive way, utilizing the semiotic sources offered by digital media. Sharing stories in digital environments means transcending the boundaries of the class or the local community, also allowing bilingual creators to easily communicate in a variety of linguistic environments by using subtitles or employing voice over techniques [4].

### **Overview of intercultural competence**

In our modern socio-cultural communities there is an urgent need not only understand the cultural context of the target language, but to develop intercultural competence and awareness as well [5]. Intercultural competence is one of the eight core skills in lifelong learning proposed by the European Commission [6] including: a) communication in the mother tongue, b) communication in foreign languages, c) mathematical competence and basic competences in science and technology, d) digital competence (using ICTs in a critical way), e) learning to learn, f) social and civic competences, g) a sense of entrepreneurship and initiative, and h) cultural awareness and expression [7].

Therefore, it is nowadays vital to understand the correlation that may or may not exist between two or more different cultures [8]. At greater length, Byram [9] defines intercultural competence as a set of skills, knowledge and attitudes integrated in a five-dimensional framework, including: a) knowledge, b) interpreting/ relating skills, c) discovery/ interaction skills, d) attitudes, and d) critical awareness. Critical cultural awareness is considered to be the central component of intercultural competence and is suggested to be a priority in the educational process.

### **A framework for multilingual digital storytelling**

The possibilities that arise in the process of digital storytelling (DS) applied in multicultural and multilingual learning environments with bilingual learners offer opportunities to cultivate students' creativity and their ability to think critically in a multiliteracies context [10], where all language repertoires are utilized. Successful learning outcomes can be attained especially when DS is established in the central axes of curriculum, as it allows for the integration of a number of interrelated and interactive activities accomplished in a digital environment to strengthen young learner's 21st century skills [11].

Aiming to outline a framework for the implementation of multilingual DS programs [12], emphasis should be put on the following: a) language learning realized within learners' multilingual repertoires and the integration of their "identity" in the learning processes, b) composition of stories in a multimodal environment, where a variety of semiotic sources are utilized, c) collaborative

learning inside and outside the classroom walls, d) citizenship and the promotion of elements related to culture, e) encouragement of creative thinking and expression, f) implementation of differentiated strategies to ensure the progress of all students, g) emphasis on active learning, learner autonomy and critical thinking in a supportive environment., h) parental involvement, by creating (online) ‘learning centers’ both at school and at home [see also 13], i) development of critical thinking, j) engagement in problem-solving processes to create digital stories in a variety of ways, and finally k) presentation of the final learning products to a wider audience.

### **Concluding remarks**

Students’ engagement in the multilingual DS process is observed to facilitate the promotion of multiple skills. In further detail, digital literacy development in a context where culture is valued, story creators as well as their audience pay attention to cultural stimuli contained in the stories, synthesizing or evaluating information relevant to culture, also encouraging self-expression and reflection [14, 15]. Moreover, empathy is observed to be encouraged when students are immersed in a multilingual DS process. Both in the light of the ability of ‘putting oneself in the mind of the other’ [16, p.100] and that of ‘seeing one’s own culture from the perspective of outsiders’ [17, p.72], opportunities are offered for the improvement of communication skills and the enhancement of intercultural competence. Students’ intercultural experiences are linked to their language repertoires and their language learning, as the concept of ‘identity’ emerges through the repertoires they possess, the opportunities offered to them to express themselves through them, to construct, reconstruct or even invest in their existing identities. Collaboration in a digital environment also enhances the development of students’ intercultural competence, as learners listen to their peers, exchange views and ideas, gain autonomy in their learning and become acquainted with critical thinking, both in terms of developing critical language awareness and their intercultural competence through the concept of ‘identity’.

### **References**

1. García, O., & Li Wei (2015). Translanguaging, Bilingualism, and Bilingual Education. In: Wright, W. E., & Boun, S. *The handbook of bilingual and multilingual education* (pp. 223-240). John Wiley & Sons.
2. Vogel, S., & García, O. (2017). Translanguaging. In Noblit, G. (Ed.), *Oxford Research Encyclopedia of Education*. Oxford: Oxford University Press.
3. Canagarajah, S. (2011). Translanguaging in the classroom: Emerging issues for research and pedagogy. *Applied linguistics review*, 2(1), 1-28.
4. Anderson, J., & Macleroy, V. (2017): Connecting worlds: interculturality, identity and multilingual digital stories in the making. *Language and Intercultural Communication*. <https://doi.org/10.1080/14708477.2017.1375592>.
5. Byram, M. (2008). *From foreign language education to education for intercultural citizenship*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
6. European Commission (2018). *Council Recommendation on Key Competences for Lifelong Learning*. Retrieved 26 January 2020 from <https://eur-lex.europa.eu/legalcontent/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52018SC0014>.

7. Griva, E., & Chostelidou, D. (2017). CLIL in Primary Education: promoting multicultural citizenship awareness in a foreign language classroom. In E. Griva & A. Deligianni (Eds.), *RPLT Special Issue on CLIL*, 8(2), 9-24. HOU.
8. Fenner, A. (2008). Cultural Awareness in the Foreign Language Classroom. In Cenoz, J. and Hornberger, N. (Eds.), *Encyclopedia of Language and Education*, 6, 273-285.
9. Byram, M. (2009). Intercultural competence in foreign languages. The intercultural speaker and the pedagogy of foreign language education. In D. Deardorff (Ed.), *The SAGE handbook of intercultural competence* (pp. 321–332). California: SAGE.
10. Oskoz, A., & Elola, I. (2014). Integrating Digital Stories in the Writing Class: Towards a 21st Century Literacy. In J. P. Guikema, & L. Williams (Eds.) *Digital Literacies in Foreign and Second Language Education: Research, Perspectives, and Best Practices*, 179–200. CALICO Monograph Series, 12 vols. San Marcos, TX: CALICO. <https://calico.org/bookfiles/pdfs/DigitalLiteracies.pdf>.
11. Korosidou, E., Bratitsis, T., & Griva, E. (2021). A Framework Proposal for Interdisciplinary Early Childhood Education integrating ICT and Foreign Language. In Mikropoulos, A. (Ed.) *Research on E-Learning and ICT in Education, Technological, Pedagogical and Instructional Perspectives*. Springer.
12. Anderson, J., Chung, Y.C., & Macleroy, V. (2018): Creative and critical approaches to language learning and digital technology: findings from a multilingual digital storytelling project, *Language and Education*, <https://doi.org/10.1080/09500782.2018.1430151>.
13. Korosidou, E., Griva, E., & Pavlenko, O. (2021). Parental Involvement in a Program for Preschoolers Learning a Foreign Language. *International Journal of Research in Education and Sciences (IJRES)*, 7(1), 112-124. <https://doi.org/10.46328/ijres>. 1219.
14. Korosidou, E., & Griva, E. (2020). Digital Storytelling in foreign language classroom: Exploring opportunities for developing multiliteracies in preschool settings. *International Perspectives on Creativity in the Foreign Language Classrooms*. NY: Nova Science press.
15. Botturi, L., Bramani, C. & Corbino, S. (2012). Finding your voice through digital storytelling. *TechTrends*, 56(3): 10-11.
16. Mercer, S. (2016). Seeing the World Through Your Eyes: Empathy in Language Learning and Teaching. IN D. MacIntyre, T. Gregersen, & S. Mercer (Eds.), *Positive Psychology in SLA*, 91–111. Bristol: Multilingual Matters.
17. McAlinden, M. (2014). Can teachers know learners' minds? Teacher empathy and learner bodylanguage in English language teaching. In K. Dunworth, & G. Zhang (Eds.), *Critical perspectives on language education: Australia and the Asia pacific* (pp. 71–100). Cham: Springer.

## ТРЕНДИ В DIGITAL-ДИЗАЙНІ

Розробка візуального контенту в Digital-дизайні припускає презентацію або дизайн, створений й відображений на цифровій платформі, а саме: рисунок макетів або відео-контентів для сайтів різної спрямованості (корпоративні сайти, новинні сайти, інтернет-магазини, промо-сайти та ін.); створення дизайну окремих елементів: банери, слайдери та ін., розроблення дизайну інтерфейсів (у тому числі адміністративних); лендингів та прелендингів, адаптивних сайтів та мобільних версій; іконок та графічних елементів навігації, e-mail розсилок та інших матеріалів.

Проектування на папері стало вже традицією, й сьогодні як сучасну альтернативу дизайнери використовують різноманітні цифрові джерела для створення та розробки візуального контенту в Digital-дизайні та його презентацій. Ці конструкції можуть бути будь-якого формату й виготовлятися на будь-якій платформі за допомогою технології та цифрового джерела. Найбільш перспективними є мультимедійні презентації, вивіски, 3D-моделі, анімації, веб-сайти, веб-реклама, електронні листи, тощо.

Завдяки програмному забезпеченню для проектування в Digital-дизайні – CorelDraw, Adobe Illustrator, Adobe InDesign, Lightworks, Maya, Max, Flash, Blender, Microsoft PowerPoint та ін. та наявності уяви, необхідного судження, спостереження та аналітичного мислення можливо створення візуальних контентів та здійснення їх просування за допомогою брендингу та реклами.

Необхідною складовою діяльності фахівця в Digital-дизайні крім теоретичних навичок основ мобільного дизайну, принципів взаємодії за допомогою інтерфейсу (GUI/UX); розуміння ітерацій, метрик, конверсії, лійок, KPI, Roadmap, MVP і т.д.; розуміння usability та прототипування Web-інтерфейсів є знання принципів психології сприйняття візуальної інформації, функціонування медійних каналів розповсюдження комунікації та обізнаність у сучасних тенденціях Digital-дизайну.

Експерти виділяють наступні актуальні тренди Digital-дизайну у 2022 році [1]:

– пріоритет відео-контенту;

Однією з найпомітніших тенденцій у Digital-дизайні стає поступове зміщення акценту з текстового контенту на відео-контент. Найбільш поширена теорія про тенденцію «повороту до відео» полягає в тому, що це реакція на зміну звичок масового споживання медіа. Теорія полягає в тому, що все більше людей відмовляються від читання написаних слів на користь перегляду більшої кількості відео-контенту, щоб споглядати за рухомою дією. Аналітики пропонують кілька прикладів відео-контенту, який буде актуальний: навчальні відео у вигляді покрокових відеороликів; інтерв'ю та відеорепортажі з лідерами думок у відповідній галузі; покадрове відео, що не



потребує наявність звука; рекламні матеріали; прямі трансляції потокового відео в реальному часі та ін. Але основною стратегією впровадження є включення транскрипції відео або автономний текстовий супровід.

– тренд на «чесність та щирість бренду»;

Затребувані природні контенти, стиль візуалізації яких створений з реальних локацій, з реальними споживачами. Для споживачів стає важлива оригінальність при ухваленні рішення, які бренди підтримувати. Найкраще оригінальний контент можна визначити як контент, який навчає, інформує та збільшує цінність для споживача, не маніпулюючи продажом. Тут, наприклад, можна навести лонгріди, чек-листи, інструкції та іншу корисну інформацію, якою бренди діляться на своїх сторінках у соціальних мережах. У візуальному контенті важливою тенденцією стали реальні, живі емоції. Реальне життя без спеціальної «обробки» – те, на що багато користувачів чекають зараз у соцмережах. Коли вони бачать природний візуальний образ, відразу виникає почуття приналежності. Пресети та однакові колірні схеми, а також безліч накладених фільтрів втрачають популярність. Сьогоднішні користувачі стають все більш вимогливими до реального візуалу, замість ідеальних й вивірених зображень, вони очікують на якісний й природний контент.

– тренд на «доповнену реальність»;

Доповнена реальність дозволяє змінити якість обслуговування клієнтів – зробити споживання по-справжньому інтерактивним. Одними з першопрохідників цього тренду стали косметичні бренди. Створювалися спеціальні маски та фільтри, які дозволяли користувачам «приміряти» різні типи засобів для макіяжу, навіть не заходячи до магазину. Все, що потрібно споживачу було зробити, це завантажити фотографію свого обличчя. Крім косметичних брендів, маски та різні ефекти стали створювати компанії, що продукують цифрову моду. Під цифровою модою розуміється візуалізація модними брендами віртуальної одягу, взуття, аксесуарів на живій моделі. Технологія віртуальної примірювальної враховує аналіз рис обличчя, зріст, особливості тілобудови споживача. Зацікавлені цифровою модою люди з fashion та креативних індустрій (дизайнери, стилісти, моделі, блогери, актори, музиканти, публічні особи); люди, які виступають за захист планети, й продукують відмову від надлишку непотрібного одягу, усвідомлене його споживання; ті, хто активно цікавиться технологічними новинками та стежить за трендами в Digital-дизайні.

– тренд на химерні персонажі та комікси.

Триває тренд химерних персонажів на віртуальних інструментах. Чим більше індивідуальності втілюють ці персонажі, тим більш вони стають такими, що запам'ятовуються. Концептуальна ілюстрація є основою цього тренду, пропонуючи як пози персонажів, так й індивідуальність намальованих від руки ілюстрацій. Такі стилі ілюстрації можуть змінюватись від штрихування навхрест до спрощених форм, ліній та розмальовки у кольорі сучасних мультфільмів. Самі по собі концепції (тварини в костюмах або людиноподібні) сигналізують про довгоочікуване повернення гумору та

дива у найближчий період часу. У трендах відроджуються зернисті малюнки, насичені чорнилами та сюжети вінтажних коміксів. Оскільки комікси були народжені в епоху примітивних технологій друку, дизайнери часто використовували півтони або спрощене фарбування для передачі кольору. За рахунок зернистої текстури та глибини такий підхід може вдихнути нове життя у сучасні мінімалістські тенденції, наприклад, плоский дизайн.

Таким чином, у розробці візуального контенту обізнаність в сучасних тенденціях є необхідною складовою діяльності фахівця Digital-дизайну. Тренди можуть відроджуватися, осучаснюватися або бути актуальними впродовж декілька сезонів. Головним критерієм розвитку трендів стає орієнтація на суспільні процеси та адаптація до запитів потенційного споживача.

### Література

1. Тренды в SMM 2022: мнение экспертов. *SMM DAY по эффективному просуванню в соціальних мережах* : онлайн-конференція, 28 жовт. 2021 р. URL: <https://www.youtube.com/watchv=Yqnwubun-Hs> (дата звернення: 28.10.2021).

УДК 005.9(477)"193"

*Кудлай В. О.,  
Музика О. М.*  
/ м. Маріуполь /

## **КУЛЬТУРА ДІЛОВОДСТВА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ ЗМІЦНЕННЯ АДМІНІСТРАТИВНОГО УПРАВЛІННЯ В 1930-Х РОКАХ**

Актуалізація студіювань феномену культури діловодства спостерігається у наукових публікаціях вітчизняних документознавців та культурологів з кінця ХХ століття. Власне визначення поняття «культура діловодства» зустрічаємо в роботах Ю.І. Палехи, який підсумовує, що культура діловодства визначається інформаційними технологіями збору вихідних даних, їх накопичення, зберігання, обробки і передання за допомогою найновітніших технічних засобів [1, с.40]. Маємо відзначити, що вплив на культуру діловодства безперечно мають практики використання технологій, оргатехніки в процесах документування, проте не меншого значення мають нормативно-правові акти, методичні розробки, що регламентують діловодство в той чи інший час.

З середини 1930-х років в діловодстві спостерігається зміцнення партійно-адміністративних методів управління. Укріплення партійного контролю над роботою державного апарату, номенклатурний принцип розподілу та призначення кадрів робили органи державної влади фактично обмеженими у виробленні рішень щодо керування документаційними процесами. Партійним органам суворо заборонялось робити копії та витяги з

протоколів партійних директив. На загал проголошувалось, що керуючись цими директивами радянські органи приймають свої відповідні постанови та інші правові акти, в більшості випадків вони дослівно відтворювали рішення партійних інстанцій. Директивні листи партії мали статус обов'язкових для виконання будь-якою установою, до якої ці документи надходили. Керівна роль партії виражалась також у вимогах подання значної кількості різного роду звітів в партійні інстанції, які далеко не завжди сприяли підвищенню виконавчої дисципліни. Практика партійно-радянського діловодства не тільки повністю залежала від системи управління, а й сама формувала цю систему [2, с. 72]. Посилення тоталітарної системи обмежувало права республік, з іншого – спроби створити союзний орган управління архівною справою та діловодством зустрічали опір. Партійно-урядові органи на місцях почали організовувати кампанії «чисток», в яких вітчизняні науковці-архівісти зазнавали нищівної критики на сторінках архівознавчих видань «Радянський архів» та «Архіви Радянської України». Досвідчених фахівців звільняли з роботи, деяких з них арештовували. В цей період ліквідовано низку наукових установ, зокрема, у 1934 р. призупинив свою діяльність Інститут раціоналізації управління.

Повноваження щодо діяльності в сфері раціоналізації управління та діловодства делеговано відомствам, які готували й розсилали підвідомчим установам галузеві нормативні та методичні матеріали (вказівки, правила, інструкції, циркуляри). Деякі успіхи відомствами були досягнуті в раціоналізації кадрової документації, робились спроби вдосконалити роботу зі зверненнями громадян. В цей же час розроблялися певні теоретичні засади експертизи цінності документів, передусім раціональні способи розв'язання проблем відбору документів. Були визначені основні критерії експертизи цінності документів, їх категорій, що підлягають постійному, тривалому та тимчасовому зберіганню. Підготовлені й впроваджені перші методичні посібники з визначення цінності документів, встановлені переліки документів, які призначалися для зберігання, з встановленням строків зберігання, у тому числі з метою відбору для постійного зберігання в архівах. Зазначені переліки також використовувались як класифікатори службової документації, що сприяло вдосконаленню організації діловодства в установах і зумовило якісний склад документів державних архівів.

У 1938 р. Центральне архівне управління з мережею архівних установ передано Наркомату Внутрішніх Справ, а в березні 1939 р. архіви перейшли до НКВС СРСР, й довгий час знаходились у підпорядкуванні цього наймогутнішого виконавчо-адміністративного відомства уряду. Встановилася нова структура архівних установ й жорстка система повноважень у виданні організаційно-розпорядчої документації [3, с.55].

Зміни в підпорядкуванні архівної справи в СРСР спричинили перегляд організації управління архівною справою та діловодством в УРСР. З березня 1939 р. ЦАУ було перетворене на архівний відділ, а з червня 1941 р. – в архівне управління НКВС УРСР. Наслідком включення архівів до системи НКВС стала чітка централізація і секретність. Засекреченими виявилися не

тільки документи, які становили державну або військову таємницю, а й відомості про роботу самих архівів. Прикладом тому стало створення секретних архівних путівників з грифом «для службового користування».

Потреби у реорганізації наукових сил в галузі діловодства були спричинені відсутністю єдиного методологічного центру, який мав би координувати роботу установ в галузі управління діловодством, неузгодженістю в діяльності окремих відомств. У 1941 р. відбулася перша міжгалузева нарада, в проєкті рішення якої зафіксовані питання розробки нормативної бази діловодства, проведення уніфікації управлінської документації, організації системи підготовки і перепідготовки діловодів. У спеціальних публікаціях тих часів починають порушуватись питання відновлення системи діловодства попереднього періоду й удосконалення вимог до документування управлінської інформації.

В ході окупації територій німецько-фашистською армією першочерговим завданням для держави стала евакуація документів на підконтрольні території. Невідкладному і обов'язковому вивезенню підлягали таємничі і надтаємничі фонди, які мали оперативне значення для НКВС. Оперативні і наукові завдання документознавців в евакуації полягали в розробці документів для виявлення контрреволюційних елементів, упорядкуванні довідників для органів державної безпеки, підготовці інформації про ворожі політичні сили в Україні тощо.

Отже, з початку 1930-х років спостерігався поступовий відхід від використання української мови у діловодстві. Виданням навчальних посібників з діловодства, розробленням архівістами принципів експертизи цінностей документів і здійснення її безпосередньо в установах відбувалося під контролем представників архіву. Підвищенню рівня культури роботи з документами, розробленню теоретичних засад виконання діловодних процесів мала сприяти діяльність Всеукраїнського інституту раціоналізації управління. З середини 1930-х років роботу щодо раціоналізації діловодних процесів було передано галузевим відомствам, які розробляли інструкції та правила роботи з документацією для установ. Відсутність централізованого керування діловодством, порушення зв'язків діловодства та архівної справи, припинення розвідок з розроблення раціональних способів організації діловодства призвели до зниження культури праці у цій сфері практичної діяльності. У спеціальних публікаціях тих часів починають порушуватися питання щодо посилення ролі архівів у нормативному та методичному забезпеченні організації діловодства.

### Література

1. Палеха Ю.І. Визначення і структура культури діловодства / Ю.І. Палеха // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. – 2004. – №4. – С. 40-44.
2. Булюліна Е.В. Из истории документирования деятельности местного партийно-государственного аппарата в 1930-е гг. / Е.В. Булюліна // Делопроизводство. – 2005. – № 1. – С.72-75.

3. Палеха Ю.І. Організація сучасного діловодства: навч. пос. / Ю.І. Палеха. – К.: Кондор, 2007. – С.54-57.

УДК 793(477)"2014/..."

*Кузьменко Т. Г.*  
/ м. Київ /

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СВЯТКОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ПІД ВПЛИВОМ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ**

В сучасних умовах розвитку національної культури, можна чітко зазначити, що «Революція гідності» внесла свої корективи у переосмислення нашої історії і культури. Саме події кінця 2013 року – початку 2014 року дали початок тим політичним і соціокультурним змінам які ми спостерігаємо і донині. Відбулася серйозні трансформаційні процеси, що вплинули на формування національної свідомості та ідентичності несучи якісні зміни і в культурному просторі. Так на думку учасників тих подій то: «Революція Гідності – відбиток у серцях українців, слід на сторінках історії та скорбота й жаль у душах народу. Це переворот, зміна ментальності, політичної ідентичності» [7, С. 192].

Під впливом Революції Гідності набув популярності новий підхід до розуміння нашої історії і культури, отже з'явилася потреба у переосмисленні важливості змін які відбуваються у святковій культурі українців. Адже події Революції Гідності змінили відношення до традиційних свят, вплинули на появу нових, залучили молоде покоління з сучасними технологіями до піднесення національної ідеї за допомогою святкової культури. Відбулося переосмислення цілого народу, що спричинило появу нових культурних цінностей. Святкова культура є одним із важливих чинників у формуванні культурної ідентичності. Адже вона відображає усі важливі історичні події нашого народу його культурну еволюцію. Багатогранність та історичний розвиток святкової культури дають нам можливість проаналізувати якісні зміни, що відбулися у житті народу та спричиняють активізацію культурно-мистецького життя сьогодення

Характеристика свят залежать від їх особливостей, вони відображають культурні потреби різних соціальних груп етносу, важливі історичні події з минулого, звичаєву обрядовість, також ми їх можемо класифікувати за такими ознаками: суспільно-політичні, виробничо-трудова, сімейно-побутові, календарно-побутові, релігійні, свята мистецтв, спортивні свята, дитячі свята, загальнодержавні, традиційно-сезонні, регіональні, релігійні та ін. [5, С.2]. Під впливом Революції Гідності істотних змін зазнали державні свята, змінилось їх переосмислення, відбулося наповнення їх новим ідейним змістом.

Події Революції Гідності і війна на Сході спричинили нове культурне осмислення, ми почали орієнтуватися на новий український контент. Ті події

були тим механізмом, що спричинили зміни по всій країні й розпочали українізацію нового часу [6, С. 48]. З 2014 року кожне свято містить у собі головні елементи – національну символіку й атрибутику країни. Популярність української державної символіки почала стрімко зростати після Євромайдану, тоді прапор став для кожного чимось дуже сокровеним, відбулося переосмислення державних цінностей [3, С. 2 – 4]. Українське суспільство вклало новий імпульс у розвиток й популяризацію святкової культури. Революція Гідності внесла свої корективи у календар свят і видозмінила звичну для нас святкову українську культуру. Після Революції Гідності нового ідейного смислу і звучання набули такі свята: День прапора, День захисника України, День українського козацтва (Покрова Пресвятої Богородиці), День Вишиванки, Міжнародний день рідної мови, День української писемності та мови та ін..

Можна чітко сказати, що Революція Гідності і наступні історичні події вплинули на появу нових українських свят, так до календаря було долучено свята військового характеру, професійних свят різних військових підрозділів та служб, пам'ятних дат Наприклад: День зовнішньої розвідки України, День Національної гвардії України, День піхоти, День пам'яті та примирення в Україні, День визволення Маріуполя від російських окупантів, День Національної поліції України, День звільнення міст Краматорська та Слов'янська від проросійських терористів, День спеціальних операцій ЗСУ, День Гідності та Свободи.

Наприклад з 2017 року 14 березня почали відзначати День українського добровольця. Цього дня у 2014 році перші 500 добровольців Самооборони Майдану прибули на полігон Нові Петрівці, вони сформували батальйон оперативного призначення Національної гвардії України ім. Кульчицького. Звичайні громадяни самостійно йшли захищати кордони, не чекаючи повісток. Загалом близько 40 добровольчих батальйонів брали участь у конфлікті й війні на Сході. [1, С.2].

Завдяки їхній мужності, відданості і щирому патріотизму ми досі можемо вільно пересуватися й жити в Україні. Ще одне новостворене свято – День спротиву окупації АР Крим та міста Севастополя 26 лютого. 2014 року у Сімферополі відбувся великий мітинг на підтримку цілісності та єдності України. Взяли участь близько 12 тис. кримських татар, також були представники різних національностей. Метою було відстоювання територіальної цілісності України й протест проти втручання Росії на території Криму. Пам'ятною датою є й 5 липня – День звільнення Слов'янська та Краматорська від проросійських терористів. Цей день закарбувався у душах українського народу, адже у 2014 році на території цих міст точилася запекла боротьба. Нашим військовим вдалося витіснити сепаратистів та російських терористів зі Слов'янська та Краматорська й підняли прапор України. Тепер цей день відзначається кожного року, Місцеві жителі проводять святкову ходу у вишиванках й організують музичні концерти на знак подяки.

Виходячи з вище сказаного ми можемо спостерігати якісні зміни у святковій культурі українців. Так в усіх урочистих святах використовують національну державну символіку, український традиційний одяг, та інші невід'ємні складові української культури. Таким чином перед українцями відкриваються яскраві сторінки історичного минулого та розвивається повага до прав і свобод інших людей, шанобливе ставлення до культури та державних символів. [4, С. 26 – 28]. Відбувається розуміння власної гідності та патріотизму. Зараз українська символіка зустрічається у транспортних засобах, на стовпах та світлофорах, на стінах будівель, в одязі, у дизайні українських закладів, кафе та ресторанах. Патріотизм став популярним, а святкова культура збільшила цікавість до усього українського, привила любов до батьківщини. Через російське збройне вторгнення на території України суспільство почало схилитися до національних ознак та ідентичності й відмовлятися від усього радянського. Тож відмова від радянських свят, символів, назв, спричинена формуванням нової національно-патріотичної свідомості в українського населення [2, С. 41–49].

Крізь призму державних свят, почався величезний прояв патріотизму, вшанування героїв, повага до історії та її складових, ідея й мета у всіх стала спільна, увесь народ почав рухатися в одному напрямі. Революція Гідності ще й досі впливає на Україну та українців, а наслідки будуть проявлятися ще багато років. Однак трансформація святкової культури під впливом Революції Гідності відбувається на наших очах. З прийняттям Закону України “Про державні та інші свята, пам'ятні дати і скорботні дні” упорядкували й встановили нові державні свята України. Їх почали святкувати по особливому, державні свята набули широкого визнання й популяризувалися за кордоном.

З подіями 2013-2014 років, збільшився інтерес до України по всьому світу, тож визначено специфіку впливу Революції Гідності 2014 року на культурні процеси в Україні. Це переворот, зміна ментальності, політичної ідентичності. Події вплинули на політичну, соціальну та культурну сфери життя. Ці зміни призвели до переосмислення людської приналежності, значущості народу, до трансформації святкової культури й культурних процесів, до піднесення національно-патріотичної свідомості. Під впливом Революції Гідності українська культура зазнала патріотичного розвитку у всіх проявах.

Святкова культура зазнала найбільшого злету, додавши до календаря, велику кількість нових свят та пам'ятних дат. Після Революції Гідності нового значення набули свята військової тематики. Народилося багато професійних військових свят, різних підрозділів та служб. Адаже на захисників держави, народу, кордонів, територій, кібербезпеки та інших покладається оборона України, захист її суверенітету, територіальної цілісності

Українська святкова культура зазнала величезного перевороту під впливом Революції Гідності. Видозмінилися звичні для нас свята, державні свята набули нового значення, до календарю додалося багато нових свят,

переважно військового характеру чи пов'язаних з подіями 2014 року, відбулася декомунізація святкової культури, усе старе модифікувалося й оновилося. Тепер патріотизм проявляється ще більше крізь призму святкової культури. Зміна ментальності населення, переосмислення цінностей, піднесення національно-патріотичної свідомості зумовили масштабну трансформацію святкової культури українців.

### Література

1. Постанова Верховної Ради України Про встановлення Дня українського добровольця 17 січня № 1822-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1822-VIII#Text> (дата звернення: 25.03.2021).
2. Гранчак Т. Декомунізація свят – чи на часі? // Україна: події, факти, коментарі. 2017. № 3. С. 41–49.
3. Бурлакова В. Життя після Майдану // Український тиждень. 2014. № 23 (343). С. 26–28
4. Донскіс Л. Ретроспективний погляд із 2014-го в 1989-й. // Український тиждень. 2015. № 52 (372). С. 48.
5. Кучер В. Г. Види свят, їх класифікація, категорії. URL: <http://kafedra.com.ua/vidi-svyat-yih-klasifikatsiya-kategoriyi/> (дата звернення: 14.10.2021).
6. Морозова Л. Слухайте музику революції // Критика. 2014. Число 1-2. С. 2–4.
7. Сізова К.Л. Герої згадують... (2014-2018) : збірка спогадів добровольців і волонтерів Кременчука: монографія. Кременчук: ПП Щербатих О.В., 2018. 192 с.

УДК 793:004]:616-036.21

*Léontiev I. A.*  
/ Paris, France /

## **INTERACTION DE L'INFORMATION DANS LA CONSOMMATION DE PRODUITS CULTURELS DANS LA CONVENTION DE LA PANDÉMIE COVID-19**

Avec de nombreuses autres industries, les secteurs culturels et créatifs sont parmi les plus touchés par la crise actuelle du coronavirus (Covid-19). La crise a montré que l'activité professionnelle de ces représentants de l'industrie devient une structure multifonctionnelle et en développement dynamique, nécessitant, en règle générale, l'utilisation généralisée des technologies de l'information modernes. La question de la prestation des services culturels est devenue critique car de nombreux établissements culturels ont été fermés en raison du verrouillage Mondial [2].

Les secteurs culturels et créatifs comprennent tous les secteurs dont les activités sont fondées sur des valeurs culturelles ou d'autres expressions créatives artistiques individuelles ou collectives, à savoir l'architecture,



l'audiovisuel, le livre et l'édition, la musique et autres [1]. Ces secteurs d'activités ont également leurs produits, tels que les arts du spectacle, les médias interactifs, les livres, les journaux, etc [2].

Les secteurs culturels et créatifs continuent de perdre des revenus car les rassemblements de masse sont interdits dans la plupart des pays sans horizon défini «retour à la normale». Ainsi, non seulement les créateurs eux-mêmes, mais tout un écosystème de soutien est sur le bord de la route et cherche à maintenir l'activité de toutes les manières possibles. Avec le début du verrouillage mondial, de nombreuses institutions culturelles ont fourni du contenu en ligne et gratuit pour poursuivre la collaboration en ligne et ainsi maintenir l'activité et le développement culturel des consommateurs de contenu final.

De même, les organisations mondiales comme l'UNESCO ont créé un catalogue en ligne unique qui unifie toutes les initiatives culturelles mondiales, représentées par de plus grandes institutions culturelles.

Alors que les médias sociaux sont restés le flux de génération de leads le plus important, les outils de collaboration ont aidé les représentants individuels et les institutions culturelles indépendantes sur leur chemin vers la survie en établissant une connexion sécurisée et directe avec le client final tout en étant physiquement distants.

Étant donné que les consommateurs de contenu final sont à la fois des adultes et des enfants, la protection des données a été le plus grand défi sur la manière de fournir un tel contenu. Les principaux canaux de diffusion de contenu étaient:

- Diffusion en direct publique via des plateformes de streaming (YouTube, Twitch, TV classique, etc.);
- Streaming privé via des plateformes propriétaires (Netflix, média 1+1, MEGOGO etc.)
- Sessions privées via les réseaux sociaux (Facebook Messenger, WhatsApp, Viber etc.);
- Sessions privées via des plateformes de collaboration (Zoom, Skype, Teams, Google Meet, plateformes LMS des institutions).

Chacun des canaux faisait évidemment le choix du type de contenu (pièce de théâtre, concert, cours, etc.), du type de distribution (gratuit / payant par abonnement/ payant à l'unité de contenu) et de la disponibilité de la plateforme pour le public cible. Dans cette thèse, nous nous concentrerons sur la livraison de contenu personnel et comparerons les médias sociaux à la plateforme de collaboration. Pour lister les avantages des médias sociaux, nous pourrions mentionner la simplicité d'utilisation (aucune configuration préalable nécessaire), la gratuité et la facilité d'accès pour la vaste population.

Dans le même temps, une telle accessibilité crée certains risques, tels que:

- Manque de moyens de protection des droits de propriété intellectuelle;
- L'ingénierie sociale pour compromettre le profil personnel est un problème répandu;
- Des fuites massives de données provenant du facteur humain en raison d'un intérêt élevé pour une mauvaise utilisation.

Les plateformes de collaboration, de l'autre côté, permettent de configurer un environnement fermé et non modéré avec un accès limité aux utilisateurs ciblés. Le propriétaire ou le modérateur de la plateforme est capable de contrôler complètement le compte des utilisateurs et une session de partage de contenu. Ces plateformes permettent également d'automatiser le provisionnement des sessions en créant des environnements à l'avance pour plusieurs événements.

Pourtant, ces plateformes sont sujettes à plusieurs problèmes, pour ne citer que:

– Un besoin de mise en place de comptes et de plateforme nécessite des compétences spécifiques;

– Si la plateforme est personnalisable, le système nécessite une maintenance;

– L'utilisation de telles plateformes est généralement freemium (entraînant ainsi des coûts pour un certain nombre d'utilisateurs).

Passons en revue le processus d'un événement individuel sur l'exemple de la pièce de théâtre immersive via Microsoft Teams. Premièrement, l'utilisateur doit créer son propre profil sur Microsoft Teams, en ce qui concerne Covid-19 Microsoft a annoncé que Teams est disponible pour tout le monde gratuitement [3].

Deuxièmement, l'utilisateur doit planifier directement dans l'interface Teams le futur événement et ensuite inviter tout le monde (en utilisant le courrier électronique ou via le lien d'invitation). Troisièmement, l'utilisateur doit se connecter le jour de l'événement et commencer la diffusion.

Cela étant dit, nous pouvons conclure que même si de nombreux moyens de diffusion de contenu personnel peuvent être les mêmes que la variété de contenu elle-même, les plateformes de collaboration sont le moyen le plus sécurisé et le plus pratique de réaliser des événements et des sessions éducatives ponctuelles.

### Sources

1. Cultural and creative sectors - <https://ec.europa.eu/culture/sectors/culturaland-creative-sectors>

2. UNESCO's Framework for Cultural Statistics - <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digitallibrary/What%20Do%20We%20Mean%20by%20CCI.PDF>

3. Our commitment to customers during COVID-19 - <https://www.microsoft.com/en-us/microsoft-365/blog/2020/03/05/our-commitmentto-customers-during-covid-19/>

УДК 7.017.9

*Макаренко Л. В.*  
/ м. Маріуполь /

## ОПАНУВАННЯ ТЕОРІЇ ПЕРСПЕКТИВИ ЯК УМОВА ЯКІСНОГО ВІДТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ СВІТУ

Сучасний тип мислення не випадково визначають візуальним, оскільки саме зорові враження є вельми важливими для відтворення та сприйняття

інформації. Створення візуальних художніх образів сприяє формуванню цілісного сприйняття оточуючого світу. Реальний світ, в якому ми живемо, тривимірний, і сприйняття людиною цього світу теж тривимірне. Проекція ж навколишнього світу на сітківку ока людини двовимірна, площинна. Саме тому розуміння істинної специфіки сприйняття площинного зображення об'ємних тіл допомагає усвідомити основні закони побудови перцептивного образу. І сприйняття таких зображень є когнітивно зрозумілим, якщо розглядати процес створення художнього образу як цілеспрямовану перцептивну діяльність.

Перцептивний образ закономірно проходить всі етапи своєї трансформації – від розгорнутої матеріальної дії до його ідеального і скороченого відтворення. Образ є продуктом взаємодії з об'єктами, які потім представлені у змісті образу; нове бачення зображень є результатом перенесення матеріальних дій у план сприйняття. Здебільшого ці зображення представляють аксометричні проекції, неможливість сприйняття яких пояснюється двома обставинами: із боку об'єкта – графічною неповнотою його зображення, і з боку суб'єкта – недоліками вміння відтворювати такого роду зображення. Дії відновлення справжньої просторової форми об'єкта, картини світу зображеного на площині, спирається на суспільно вироблені системи відліку (світоглядні, релігійні, філософські).

Сприйняття, усвідомлення і зображення навколишнього світу є дуже важливим не тільки для художників, втім теорія перспективи як методу відтворення в площинному форматі тривимірності зображень, сформована саме в галузі образотворчого мистецтва. Перспектива (від латинського *perspicuita*- ясність, очевидність) є вченням про методи зображень на площині об'ємно-просторових характеристик об'єктів у такому вигляді, в якому ці об'єкти відповідають зоровому сприйняттю.

Графічні зображення – «мова», якою спілкуються всі народи світу в різні часові зрізи епох. Усі види зображень мають різноманітне призначення. Зображення викор.истовуються практично у всіх галузях людської діяльності: у фізиці, анатомії, техніці, поліграфії, навігації, мистецтві, при організації навчання. Одні застосовуються як ілюстрації навчального та наукового матеріалу, інші – у вигляді інженерно-будівельних креслень, треті – як твори образотворчого мистецтва, що відображають епоху, уявлення про навколишній світ і про себе. Будь-яке креслення, малюнок, картина є поєднанням на площині крапок, ліній і колірних плям, згрупованих так, що при розгляді вони формують уявлення про ті чи інші просторові форми.

Проблема побудов тривимірного простору на двомірній площині аркуша завжди стояла перед художниками та вченими. Єгипетські малюнки, давньоруські ікони відмінні від картин, що передають перспективу і виникли лише в епоху Відродження, однак і ті й інші давали можливість людині побачити реальні об'єкти. За часів Античності та Середньовіччя її вирішували інтуїтивно, дотримуючись переважно зорових вражень, здорового глузду та традиції. Епоха Відродження створила математично вивірене вчення про способи передачі простору, назвавши його перспективою.

В основі перспективи лежить принцип проєкцій, який відповідає принципу отримання зображення на сітківці ока людини, пов'язаному з зоровим сприйняттям просторових форм. Вивчення у ХХ столітті закономірностей зорового сприйняття та участі у цьому мозку людини багато в чому розширило і збагатило наші уявлення про перспективні зображення і дозволило по-іншому подивитись історію образотворчого мистецтва.

На початок ХХІ століття було накопичено величезний практичний досвід, втілений багатьма поколіннями художників у різних витворах мистецтв; перспектива як наука визначила свої закономірності, правила та винятки. На сьогодні теорія перспективи базується на історичному досвіді і розглядає перспективу у різноманітних різновидах, використання яких відповідає конкретним завданням у кожному випадку.

Так, лінійна перспектива (фронтальна, кутова та трикрапкова) використовується для створення художніх тривимірних образів, оскільки дозволяє зображати об'єкти і предмети в площині листа (полотна) так, як вони сприймаються людським оком в природі. Лінії і напрямки, спрямовані від глядача вглиб картини, задають скорочення форм, паралельні один одному напрямку (наприклад, дві сторони дороги, рейки) прагнуть в точку сходу на лінії горизонту в глибині картини. Використання кутової перспективи використовується тоді, коли зображуваний об'єкт знаходиться під кутом до спостерігача. Трикрапкова застосовується при необхідності показати будівлю знизу або зверху, а не прямо. В цьому випадку потрібно поставити не тільки дві горизонтальні крапки сходження з двох сторін, але й знайти крапку сходження попереду на обрії, що дозволяє досягти максимальної об'ємності зображення

Зворотня перспектива, що сформувалася в культовому мистецтві, передбачає, що центр сходження ліній знаходиться не на горизонті, а всередині самого глядача, немає традиційних скорочень форм і точок сходу, а об'єкти виглядають так, начебто розглядаються з кількох сторін одночасно. Така перспектива характерна для іконопису, що будується та зображується не відповідно до видимих характеристик предметів та об'єктів, а ґрунтуючись на духовно-філософському, іноді чуттєвому обґрунтуванні сюжетів. За однією з версій, зображення, побудоване таким чином, показує світ не очима людини, а очима Бога, що його створив, звідси виверненість картинної площини та дзеркальний розподіл погляду та точок сходу щодо неї. За іншою версією, предмети та об'єкти зображуються так, демонструючи різноманітність сприйняття їх різними людьми та показуючи тим самим багатогранність буття.

В технічних малюнках використовується пряма аксонометрична проєкція, що дозволяє створити точний рисунок предмета, тривимірне креслення, здебільшого цей тип перспективи застосовується в дизайні та кресленнях. Наочного зображення просторових форм на площині проєкцій методом паралельного проєкціювання поділяється на три види:

1. ізометрію (вимір по всіх трьох координатних осях однаковий);

2. діаметрію(вимір по двом координатним осях однакове, а за третьою - інше);

3. триметрію (вимір по всіх трьох осях різне).

Для монументального панорамного живопису та у кінематографі для посилення відчуття присутності глядача у центрі подій використовується панорамна перспектива. Всі елементи зображення розташовуються на як би внутрішній поверхні кільця, розташованого навколо глядача. Таким чином, при повороті голови вправо – вліво і при розвороті на 180 градусів, зображення продовжує розвиватися в просторі без візуального спотворення.

Особливим засобом організації образотворчого простору на площині картини або розпису стіни, склепіння, купола, який полягає в ілюзорному поглибленні зорового центру, що збігається з геометричним центром композиції, і розташуванні інших елементів в уявному сферичному просторі є сферична перспектива. Ймовірно, цей тип перспективи сягає найдавніших вірувань про центр світу, що знаходиться в серцевині землі. При такому зображенні, точка зору знаходиться як би в центрі кулі, а всі об'єкти та предмети, які спостерігають глядач, розподіляються по поверхні цієї кулі або сфери. Подібне зображення виглядає як відображення в новорічній ялинковій кулі: лінія горизонту та основна вертикальна лінія – прямі, а інші напрямні – дугоподібні. Причому, чим далі від погляду розташована напрямна, тим сильніше вона вигнута.

Частково нагадує сферичну плафонна перспектива, яка застосовується для розпису склепін і стель, посилюючи відчуття простору, що розподіляється від глядача до межі будівлі. Вигляд ширококутного зображення розкриття видимого простору, що дозволяє розкрити кут зору в картинній площині до 179,999 градусів дає еліптична перспектива. При еліптичній перспективі думка зафіксована. Це дозволяє помістити реального глядача серед придуманих персонажів максимально точно і природньо. Подібний вид перспективи застосовується в ігровій промисловості, в графічній криптографії.

Метод радіальної перспективи із застосуванням у ньому точок сходу отримав назву архітектурна перспектива.

Зображення глибини простору за допомогою різних форм рельєфу дозволяє рельєфна перспектива.

Під час оформлення театральних декорацій використовується театральна перспектива. Вона поєднує в собі лінійну, рельєфну, а в деяких випадках і плафонну перспективу. Оформляють декорацію так, щоб у глядача на обмеженій сцені створити ілюзію великої глибини простору.

Створити ілюзію глибини простору, плановість у картині за допомогою різного ступеня прописки об'єктів та предметів на різних просторових планах дозволяє повітряна перспектива, що характеризується зникненням чіткості і ясності обрисів предметів у міру їхнього видалення від очей спостерігача. Передні об'єкти та предмети художник малює чітко, докладно, контрастно, а в міру видалення знижує всі ці показники – частини далекого плану зображуються ніби розмитими, змащеними. Силует об'єктів у міру

віддалення від першого плану в глибину стає не точним, менш деталізованим, втрачається обсяг і форма предметів у міру видалення і т.д.

Тональна перспектива характеризується зміною тону об'єктів по мірі віддалення від першого плану в глибину картини – висвітлення або затемнення відтінків і тонів. Найбільш добре видно в академічних та реалістичних творах живопису та графіки.

Двосторонність, якість дзеркальної симетрії, при якій вісь (площина) симетрії ділить форму на дві рівні частини отримала назву білатеральної перспективи. Засіб зображення об'ємних форм на площині, при якому лінії бічних поверхонь не мають звичайної точки сходу на горизонті і йдуть у глибину паралельно, через що площини, ними обмежені, виглядають однаковими, симетричними, або білатеральними. Інші назви такої перспективи – паралельна чи китайська, оскільки вона характерна для традиційного мистецтва Китаю та Японії. Паралельну перспективу можна спостерігати у середньовічному китайському живописі та японській гравюрі на дереві школи укіе-е: у зображенні архітектури, своєрідних східних інтер'єрів та меблів.

В основі перцептивної перспективи білокулярність; що поєднує лінійну, зворотну та пряму перспективи одночасно -різну в кожному з планів однієї картини. Це поєднання аксонометрії (предмети і об'єкти першого плану) і лінійної перспективи (середній план) в одному творі. Щоб уникнути невдалого скорочення і спотворення форм біля країв зображення, художники вдаються до поєднання різних видів і підходів до перспективних скорочень. Нерідко лінія горизонту теж зміщується по висоті в різних частинах картини для посилення ефекту природного для людського ока сприйняття реальності. Особливо це важливо при зображенні складної архітектури і багаторівневих пейзажів.

Різноманітність видів перспективи, що використовуються у всіх видах діяльності, збагачує та розширює можливості у вирішенні численних творчих завдань. Знання теорії перспективи може збагатити художні образи і дозволити досягти найбільш переконливого результату у досягненні тривимірності зображення простору.

Дійсно можна погодитися з О.М.Леонтьєвим, що «становлення образу світу в людини є його перехід межі безпосередньо чуттєвої картини. Образ не картинка!»

УДК 930.85(477.7)

*Манякіна О. С.*  
/ м. Маріуполь /

## **ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА НАСЕЛЕННЯ ПІВНІЧНОГО ПРИАЗОВ'Я**

Релігійне життя України сьогодні - складна система взаємин, взаємодії та взаємовпливів канонічно й організаційно структурованих суб'єктів,

об'єднаних за світоглядно - віровизнавчими ознаками. Ця система не є ізольованою і самодостатньою [1]. Тому природним є дослідити історичний досвід релігійного співіснування населення на прикладі окремого регіону. Кожен народ віками формував своє бачення та розуміння світу, витoki якого сягає у давнину, коли духовно-релігійний світогляд людини був гармонійно пов'язаний з природою. Світогляд того чи іншого народу був багат шаровим, він поєднував у собі як цінності офіційних релігій, так і язичницькі уявлення, містико-магічні символи і ритуали. А релігія, як відомо, відіграє визначальну роль у формуванні певної духовно-світоглядної культури кожного народу. Саме визначення загального та відмінного в розвитку духовної культури народів, що проживають у Північному Приазов'ї, допоможе зрозуміти взаємне співіснування цих культур. Хоча офіційною релігією українців, як і іншого населення Північного Приазов'я, було християнство, в той же час протягом століть у свідомості народів відмічаємо поєднання язичницьких та християнських світоглядних елементів. Християнство уживалося з різними повір'ями, які своїм корінням сягали у дохристиянські релігійні уявлення. Саме звичаї та обряди були своєрідним стилем життя кожного народу. Так, звичаї народів, які проживають у Приазов'ї, мають багато спільного і в той же час суттєво відрізняються.

Територія Північного Приазов'я є різноманітною за своїм етнічним складом. Її населяють не тільки українці і росіяни, а й греки, болгар, німці, євреї та представники інших етнічних груп. Релігійно-духовне життя більшості населення Північного Приазов'я сягає своїм корінням християнства, яке впродовж віків зверталося до людини, виражало загальнолюдські ідеали, критерії, норми, а тому його можна назвати плідною культурною традицією.

У публікації зроблена спроба проаналізувати традиційну культуру населення, а саме іноземних колоністів даного регіону.

Після того як греки переселилися з Криму до Північного Приазов'я, вони почали відновлювати православну єпархію на чолі з митрополитом Ігнатієм. У Маріуполі та грецьких селах почалося будівництво церков в ім'я тих святих, яких шанували греки в Криму. Церкви були для них національно-культурними осередками, саме сюди люди приходили у дні свят, тут здійснювалися обряди хрещення новонароджених, вінчання, панихиди за померлими.

Грецьке населення і на новому місці зберегло багато своїх національно-культурних особливостей. Історичний взаємозв'язок греків з татарами в Криму позначився на своєрідній обрядовості цього народу. Мова, звичаї, обряди, музика, їжа - все це несло на собі сліди далекої і близької кримської історії. Один із основних грецьких свят, який не поступався за значущістю Пасці і Різду, був Панаїр який має багато спільного з християнськими храмовими святами, обов'язковими для українців та болгар. Це свято пов'язане з вшануванням християнських святих. Окрім святого Георгія, особливо вшанованими є святі Федір, Трифон, Харлампій, Стратилат, Костянтин, Пантелеймон, які слов'янам маловідомі, хоча ці свята не пов'язані

з християнською церквою, вони мають давньогрецький стрижень і в далекому минулому називалися “еорте”, а у мовленні маріупольських греків – “юрти” або “йорти”. Вони отримали свою назву в Давній Елладі і були посвячені особливо шановним божествам. Але “йорти” обов'язково святкується з “панаїром” - престольним храмовим святом, яке в наш час поєднує елементи язичества і християнства. До складу свята входять обов'язкові елементи: обітниця, жертвоприношення, колективна трапеза, молебень та спортивні змагання [2]. До народних свят відноситься й свято Сичанджик, яке відбувалося на 25 день після Великодня і мало землеробський характер. У цей день з гори кидали хліб який мав форму миші, діти що знаходилися внизу старалися зловити його. В цей же час катали круглий калач із запеченою в середині крашанкою, по положенню калача ворожили яким буде вражай, якщо калач занепаде обличчям вгору, це означало вражай, а зворотне положення неврожай [3].

На південному заході Маріупольського повіту поряд з грецькими селами існували болгарські, засновані в основному у ХІХ ст. Усього до Приазов'я з Буджаку переселилося до 30 тисяч болгар, якими тут було засновано 38 поселень [4]. В духовному житті болгар релігія відігравала важливу роль. Чисельні народні свята здебільшого носили релігійний характер. Оскільки, болгарам Північного Приазов'я не вдалося самоізолюватися, можна помітити деякі зміни, що пояснюються як впливом сусідніх народів, так і еволюцією самих болгарських звичаїв і злиттям обрядів різних етнографічних груп болгар. Цікавий матеріал для цього дають народні свята, пов'язані з сільськогосподарським календарем, які займали важливе місце в суспільному та духовному житті селян. Наведемо декілька прикладів: це шанований, в основному жінками, день Святого Гната (20 грудня), в якому уявлення, пов'язані з християнською релігією (початок передродових мук Богородиці), поєдналися з язичницькою магією, яка діє на домашніх тварин (особливо на курей); Іванів день (7 січня), коли примусово купали молодих чоловіків. До цього ж дня приурочували обряд побратимства. Це ходіння лазарок - весняне дівоче свято. Слід визначити, що ці звичаї не увібрали в себе сторонніх впливів і не схожі на звичаї оточуючого населення. Але більшість календарних свят увібрала в себе нові елементи.

Різдвяні звичаї зберегли традиційну обрядність. Схожість підкреслюється рядом однакових пісень-колядок. Але вже давно забулися такі характерні моменти, як різдвяна трапеза на соломі, розстеленій на підлозі, як обкурювання домочадців і тварин димом горілого тмину, горіння “бидніка” і пов'язані з ним обряди і повір'я. У святкуванні Нового року простежується досить помітне змішування етнічно різнорідних обрядів, які виникали ще в ХІХ столітті. Вночі хлопці ходили з молдавськими колядками, вранці діти колядували по-болгарськи з вербовими гілочками.

Болгарська “сирна неділя” з часом стала називатися “масляною”, як і в східних слов'ян. В ці дні прийнято ходити по рідних за прощенням. Зберігся і магічний обряд очищення від нечистої сили - запалювання вогню і стрибання через нього.



Зі звичаїв, відомих сусіднім народам, але які зберегли риси болгарської обрядовості - день Святого Григорія (23 квітня). Болгари зустрічають його жертвним ягням зі свічкою на голові, випіканням обрядового хліба [5].

Паралельно з народними святами що мали релігійний характер було поширене таке явище, як паломництво. Підтвердження цьому факту знаходимо в праці А.М. Клауса. Особи, які здійснювали паломництво, одержували почесне звання “хаджія” і користувалися пошаною односельців. Традиційними місцями поклоніння були Київ та Єрусалим [6]. Предметам, які привозилися із святих місць, приписувалася магічна сила, і вони зберігалися як реліквія.

Оцінюючи духовну культуру німецькомовного населення Північного Приазов'я, слід відзначити, що протягом усього періоду вона знаходилася під впливом власних релігійних вчень та відповідних інституцій. Згідно з останніми переселенці будували власну життєву філософію, за допомогою якої зберігали самотність на новій батьківщині. Утім, життя іноземних християн у регіоні, так само як і у Російській імперії у цілому, відчувало певний тиск з боку держави, що намагалася, особливо з кінця ХІХ ст., підкорити власному впливу життя усіх церков. Ці процеси, хоча і призводили до поступової секуляризації церкви у житті колоній, однак так і не спромоглися зруйнувати тісний взаємозв'язок між колоністською сільською та церковною громадою.

Найстійкіше зберігалися етноконфесійні ознаки у нормах моралі, звичаях і традиціях, способі життя. Общини були влаштовані так, що все особисте, економічне і культурне життя членів було підпорядковане авторитету менонітських вірувань і традицій.

Меноніти, крім недільних днів, святкували лише дванадцять днів на рік (Різдво - три дні, Новий рік - один день, Великдень - чотири дні, Вознесіння Господнє - один день, Трійця - три дні). Цікавим є той факт що у менонітів танці, музика суворо заборонялись [7].

До початку ХХ ст. у менонітських колоніях склалася традиція святкування релігійних свят і Нового Року. На Різдво всі готували один одному листівки з різдвяними побажаннями, особливо задіяні були діти шкільного віку.

Новий Рік був також великою подією. За день до свята жінки готували пісочне печиво з родзинками. Свято починалось зі служби в молитовному домі. Вдома для кожної дитини на свято була підготовлена ваза з цукерками, але їх було менше, ніж на Різдво, і подарунки були скромнішими, для їх отримання діти читали новорічні вірші. Іноді невеликі групи українських робітників приходили на свято в кожний дім з новорічними побажаннями, піснями, розкидаючи зерно, вони звичайно приносили маленькі подарунки або продукти.

Великдень, Страсна П'ятниця, Вознесіння Господнє, П'ятидесятниця були важливими релігійними святами. За винятком необхідних, ніякі роботи в ці дні не виконувались. Ці свята включали службу в молитовному домі і передбачали візити до друзів і родичів, особливо на Великдень.

Великдень продовжувався три-чотири дні. Жінки пекли паски, варили і фарбували яйця, готували вершковий суп, чоловіки – окороки. Батьки ховали пофарбовані яйця у дворі, діти знаходили їх вранці на Великдень [8].

Паралельно з представниками православних, католицьких церков співіснували і євреї-іудеї. Перші поселення євреїв в Північному Приазов'ї з'являються лише 1820 р. [9]. Характерним для єврейської громади було збереження релігійних традицій та приписів, спроби організувати національну освіту, аматорські мистецькі центри, будівництво культових споруд тощо [10]. Оскільки єврейська община була малочисельна, вона не змогла одразу побудувати собі синагогу. Віруючі євреї молилися у приміщенні, яке знімали у Фоми Ніколаєва, на Італійській вулиці. У 1864 р. з ініціативи ремісника Абрама Фреймана була відкрита синагога на Харлампієвській вулиці м. Маріуполя, а в 1882 р. – ще одна синагога - на вулиці Георгієвській. Їх загальна кількість становила три. Визначимо, що євреї опікувалися грецьким самоврядуванням та судом і взаємовідносини між ними були дружніми [11]. Релігійно-обрядові традиції єврейського народу формувались під впливом іудейського світогляду. Іудаїзм - це одна з найстаріших релігій, яка збереглася до наших днів. Її особливості - визнання єдиного бога Ягве, догмат про богообраність євреїв, віра в прихід месії - спасителя, який прийде для здійснення праведного суду і оновлення світу, віра у безсмертя душі та існування потойбічного царства. Основним богословським джерелом вважається Біблія (книга Старого завіту) і Талмуд - збірник наказів кримінального і громадського характеру, моральних норм, тлумачення догматичних і канонічних правил, практичні поради для сімейного і особистого життя.

До іудейського культу входить велика кількість різноманітних обрядів, молитов, постів, розпоряджень, обмежень, заборон і свят. Віруючий повинен пам'ятати всі заборони і розпорядження Талмуду, які регламентують його життя.

Релігійні свята євреїв давнього походження, а їх зміст і характер відповідають економічним умовам життя народу сьогодення. Як і у християн, ці свята мали прямий стосунок до природи. У далекому минулому святкували вдале полювання, багатий урожай, приплід худоби. З появою богів-покровителів скотарства, землеробства свята влаштовувалися на їхню честь. А з установами централізованого культу свята почали пов'язуватись з іменем бога Ягве.

Перше місце серед іудейських свят посідає Паска (Песах) - весняне свято в пам'ять виходу з Єгипту та визволення з рабства. Паска вважається сьогодні святом свободи, а біблійний Мойсей - визволителем народу. Також це свято пов'язують з тим часом, коли основним заняттям євреїв було скотарство. Щоб зберегти стадо, збільшити кількість приплоду і нормальний його ріст, потрібно було задобрити духів-губителів пасовищ. Тому їм приносили жертву (жертвну тварину) [2]. .

16 -17 вересня євреї зустрічають Новий рік (свято Рош га-Шана), що в єврейській традиції пов'язано зі створенням світу (точніше із шостим днем

творіння коли було створено першу людину), і з судом, який відбувається цього дня на небесах. У Рош га-Шана всі люди отримують свій вирок, який записується в «Книгу життя». В ці дні забороняється будь-яка робота, а святкування супроводжуються виконанням численних обрядів: по-перше прийнято їсти солодке (наприклад, яблука з медом), щоб наступний рік був солодким; по-друге виконувався обряд Ташліх – всі ідуть до річки, читають молитви покаяння та вивертають кишені назовні, щоб звільнити їх від крихт. Таким чином відрікаються від всіх поганих справ та вчинків, що заподіяли в минулому року [2; 12].

Отже, релігійно-світоглядні уявлення іноземних колоністів Північного Приазов'я були пов'язані насамперед із різноманітною господарською діяльністю і ґрунтувалися на спостереженнях над природою і навколишнім середовищем.

Однак, аналіз релігійних взаємовідношень та світоглядних уявлень етнічних груп Північного Приазов'я демонструє що їм не вдалося самоізолюватися, оскільки державна політика, соціально-економічні відносини та умови регіону сприяли поступовій ліквідації побутової ізоляції, що посилило процес міжкультурного та міжрелігійного обміну (толерантного співіснування, а іноді й асиміляції населення). Тривалі етнокультурні зв'язки народів Північного Приазов'я з українцями спричинили численні взаємні запозичення, та появу спільних рис культури цього поліетнічного регіону. Проте, незаперечним є і той факт, що етнічним групам цього регіону вдалося зберегти багато яскравих самотутніх обрядів і звичаїв.

### Література

1. Козловський І.А. Про деякі аспекти духовного відродження українського суспільства// Межэтнические культурные связи в Донбассе: история, этнография, культура / Отв. ред. Ерхов Г.П.- Донецк, 2000.- С.6.

2. Тухватулліна О. С. Духовно-релігійний розвиток етнічних громад Північного Приазов'я наприкінці XVIII - початку ХХ ст.: дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Тухватулліна (Манякіна) О. С.; Донец. нац. ун-т. - Донецьк, 2012. – 245 с.

3. Мариуполь и его окрестности./ Изд. почет. попечителя Д.А.Хараджаева.- Мариуполь: Тип. А.А.Франтова, 1892.– С. 410 - 412.

4. Наулко В. Формування сучасного етнічного складу населення України // Етнонаціональні процеси в Україні: історія та сучасність. - К.: Головна спеціалізована редакція літератури мовами національних меншин України, 2001. - С. 23.

5. Пачев С.І. Болгарські колонії Північного Приазов'я (1861 - 1917): комплексне дослідження. – Дисер. кан. іст. наук. – Запоріжжя, 1996. – С. 131-132.

6. Клаус А.М. Наши колонии. Опыт и материалы по истории иностранной колонизации в России. – Вып. 1. – СПб, 1869. – С. 365-366.

7. ДАОО-Ф.6.- Спр. 379. Про заборону танців і музики в питних закладах у колоніях іноземних поселенців 1867 р. – 12 арк.

8. Ипатов А.Н. Меннониты. – М., 1978. - С. 27-35.; Немцы в России и странах СНГ. 1763-1993 гг.// Совет по культуре российских немцев. Землячество российских немцев. - М., 1994 - С. 53-54.

9. Мариуполь и его окрестности. – С. 151-153.

10. Альтер М. Полтора века спустя в содружестве народов Донетчины. Страницы истории евреев в регионе // Межэтнические культурные связи в Донбассе: история, этнография, культура. - Донецк, 2000. - С. 41-42.

11. Мариуполь и его окрестности. – С. 151–154.

12. Нариси з історії та культури євреїв України./ Упоряд. Л. Фінберг, В. Любченко.- К.,2005. - С. 275- 284.

УДК 7.011.3

*Массальська Л. О.,  
Немировський Д. С.  
/ м. Мариуполь /*

## **КУЛЬТУРА СПІВПРАЦІ МІЖ МИТЦЕМ І ВЛАДОЮ, ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ**

Одним із важливих структурних елементів взаємовідносин художника, влади і глядача є поняття цензури.

В сучасній Україні на законодавчому рівні відсутня цензура, відповідно до статті 15 Конституції України в якій сказано: «Цензура заборонена» [1] і статті 309 «Цивільного кодексу України» в якій ідеться мова про наступне: «Цензура процесу творчості і результатів творчої діяльності не допускається» [2]. Водночас існують приклади цензурування художніх творів з боку окремих представників влади, в окремих державних інституціях в Україні вже після оголошення її незалежною державою, вільною від ідеологічного тиску на громадянина однопартійної системи виборів із домінантною роллю керівників комуністичної партії в радянський період історії.

Унеможливлення частих і систематичних випадків цензури з боку влади стало, не в останню чергу, і тому, що держава ліквідувала національну комісію з питань захисту суспільної моралі у 2015 році, яка існувала з 2003 року. Однією із функцій даної комісії було продукування ініціатив заборони культурного продукту під гаслом дотримання норм «захисту духовного здоров'я нації». Комісія не мала безпосереднього впливу на законотворення і не мала права займатися фактичними обмеженнями, а створювала експертні висновки і консультувала органи влади разом із поданням до виконавчих інститутів рекомендацій щодо доречності того чи іншого культурного продукту та контролю за притягненням автора твору чи організаторів до кримінальної або адміністративної відповідальності в разі не дотримання норми.

Протягом певного часу комісію очолювали такі люди, як Дмитро Табачник, Ольга Сумська та інші, а до складу комісії входили актори та різні

діячі культури. Спрямованість погляду учасників комісії була розпорошена, а рівень матеріалу, що забороняється був не рівноцінний – так одному із харківських видавництв заборонили видати книгу Адольфа Гітлера «Моя боротьба», а лідеру музичного гурту «Скрябін» Кузьмі Скрябіну заборонили співати пісню «Мумітроль» [3].

Набір цінностей, якими оперували члени комісії залежав від індивідуальних ідеалів і виховання окремого члена комісії і водночас був досить універсальним, так, зазвичай, в експертних висновках були такі поняття як совість, справедливість, добро. Такі універсальні цінності розмивають критерії оцінювання твору, та навіть більше – профанують роботу комісії. Інколи члени комісії замість того, щоб боротися із проявами сексизму, об'єктивації і гомофобії у власних висновках транслиювали свої гомофобні думки та культурну обмеженість.

Художники і активісти провокували владу та комісію з питань захисту суспільної моралі і врешті решт домоглися закриття даної комісії, так її функції нині перерозподілені між різними міністерствами та відомствами. Помітним випадком такої боротьби та спротиву стала ситуація у 2009 році перед стінами Верховної ради коли Володарський Олександр Вікторович, активіст, автор і художник акціоніст разом із партнеркою імітував статевий акт поруч із промовою про відносність моральних норм та неможливості однозначного трактування поняття мораль.

Існують також випадки цензури під час актів яких знищуються художні твори. Так у 2013 році, Наталією Заболотною, на той час генеральною директоркою Державного підприємства «Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький арсенал», на ввіреній їй території, під час підготовки до виставки «Велике і Величне» було введено цензуру у радикальній формі, зокрема – знищено твір художника, учасника даної виставки, Володимира Кузнєцова «Коліївщина: Страшний суд», а саме настінний розпис який зафарбували чорним кольором без відома художника. Суди ініційовані художником Володимиром Кузнєцовим з приводу признання знищення роботи актом цензури та порушенням авторських прав тривають у різних інстанціях і досі [4].

Традиція цензурування творів на теренах України не нова. Якщо згадати історію, а саме 1932 рік – створення спілки письменників СРСР, ми побачимо, що разом із реорганізацією та ліквідацією різних мистецьких угруповань на користь єдиної організації прийшов єдиний метод зображення дійсності – метод соціалістичного реалізму. Далі за принципом спілки письменників було створено спілку композиторів СРСР, спілку художників СРСР та інші спілки, зокрема і на території окремих республік відкривалися місцеві спілки, такі як Спілка радянських художників України (1938) та інші.

У створенні спілок нічого кримінального не було, водночас формулювання статуту організації не дозволяло її учасникам, відмінні точки зору окрім як такої: «об'єднання радянських працівників образотворчого мистецтва для активної участі у соціалістичному будівництві, у сприянні зміцненню Радянського Союзу та комуністичному вихованні трудящих мас».

Важливо, що у даної організації не було альтернативи, а у художників лишили вибору. Майже одразу твори митців Каземира Малевича, Володимира Татліна, Михайла Бойчука, що не підпадали під доктрину соціалістичного реалізму, було вилучено із експозицій музеїв та виставкових залів і відправлено до спеціальних сховищ.

В рамках державної компанії боротьби із формалізмом був зачинений Вищий художньо-технічний інститут у Москві (1930), ще раніше був ліквідований Інститут художньої культури у Ленінграді (1926 р.). В Києві художній інститут у 1930 році разом із зміною переважної більшості викладацького складу та відходу від посади ректора Івана Врони змінив назву на Інститут пролетарської культури, з 1934 до 1939 називався Всеукраїнським художнім інститутом, а з 1939 до 1992 року мав назву Київський художній інститут. Не тільки зміна назви, але і фізичні репресії, зокрема сфабриковані кримінальні провадження проти художників тримали в острасі мистецьке середовище.

Так після ліквідації театру Меєрхольда та розгромних компаній у пресі Всеволод Меєрхольд був безпідставно звинувачений у антирадянській роботі, заарештований та після тортур страчений, схожа доля спіткала і іншого театрального діяча Леся Курбаса.

Нині можна стверджувати, той факт що така політика викорінення та унормування мистецтва йде поруч із репресіями та цензурою. Зокрема, після арешту Михайла Бойчука, було заарештовано та вбито учнів та со-авторів майстерні, художників Василя Седляра, Івана Падалку, Софію Налепінську-Бойчук та інших. Цензурою можна вважати знищення творів майстерні під егідою боротьби із доробком авторів, праці яких не вкладалися в унормований канон соціалістичного реалізму, зокрема монументальні роботи бойчукістів майже всі повністю знищені радянською владою [5].

Період знищення владою та керуючими органами робіт художників в радянській Україні не обмежувався 30-ми роками, випадком такої цензури, що нормувався різними законами і толерувався частиною громади був процес знищення монументальної роботи Ади Рибачук та Володимира Мельниченко «Стіна пам'яті», об'ємного горельєфу, який за дорученням Міністерства культури УРСР та участю фіктивної експертної ради був залитий бетоном у 1982 році [6].

Політика антисемітизму, гомофобії, схвалення радикальних рухів, що пропагують нерівність та ненависть на різних типах ґрунтів, політка утисків, подвійних стандартів не може створити умови для позитивної співпраці митця із владою. Цензурою є обмеження певної інформації, зокрема у вигляді втручання у мистецький твір із ідеологічною метою держави. Цензура може мати як раціональні так і невинуваті причини.

В 2014 році українська влада створила Український інститут національної пам'яті.

В 2015 році Верховна Рада України ухвалила закон про «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки».

Після ухвалення цього закону розпочався демонтаж пам'ятників, монументальних об'єктів пов'язаних із комуністичним режимом.

Водночас у Львові було створено інституцію під назвою «Територія терору», на території якої нині зберігаються в тому числі і об'єкти культури та витвори мистецтва, наприклад рештки демонтованого монументу радянських збройних сил тощо [7]. Але більшість творів монументального мистецтва на об'єктах в тому числі і державної власності та у громадському просторі – втрачаються, яскравим прикладом є пам'ятник бійцям Першої кінної армії на пагорбі між автодорогою Київ-Чоп, що повністю демонтований у 2017 році. Пам'ятник був цінним прикладом роботи скульпторів і конструкторів із ландшафтом, зокрема визначною роботою скульптора Валентина Борисенко.

За прямою мовою голови Інституту національної пам'яті закон про демонтаж дозволяє, навпаки, зберегти, а не знищити тоталітарні пам'ятки мистецтва. Щоправда, так звані «території терору» на місцях є не в кожній області, а технічні складності під час демонтажу не дозволяють транспортувати певні об'єкти до місць їх потенційного зберігання [8].

Відповідно до цього робимо висновок – цезура змінюється із політичною кон'юнктурою та подекуди набуває форм державної політики. Цензура може бути як прямою, так і негласною. Під час актів цензури може страждати не тільки твір але і художник. Протидія цензурі – невпинний процес, що полегшується у більш демократичних суспільствах та ускладнюється у тоталітарних спільнотах.

### Література

1. Конституція України [Електронний ресурс] / Стаття 15 - Режим доступу. - <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>

2. Цивільний кодекс України [Електронний ресурс] /Стаття 309 - Режим доступу. - <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/435-15#Text>

3. Комісія, яку ми заслужили [Електронний ресурс] /Катерина Сергацкова,– Електрон. дані. –Заборона: 20 лютого 2018 р – Режим доступу. - <https://zaborona.com/komisiia-iaku-my-zasluzhyly/> – Назва з екрана.

4. Судовий позов у справі щодо знищення твору "Коліївщина: Страшний Суд". Цензура [Електронний ресурс] /Володимир Кузнецов,– Електрон. дані. –Українська правда життя: 27 вересня 2017 р – Режим доступу. - <https://life.pravda.com.ua/columns/2017/09/27/226667/> – Назва з екрана.

5. Олімп мистецької освіти: з відстані сторіччя [Електронний ресурс] /Історія НАОМА,– Електрон. дані. – сайт Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури р – Режим доступу.- <https://naoma.edu.ua/akademiya/istoriya-naoma/> – Назва з екрана.

6. Стена памяти: Как уничтожили шедевр [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко – Електрон. дані. – Bird in flight: 28 березня 2019 – Режим доступу. [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20190328-stena-pamyati.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20190328-stena-pamyati.html) – Назва з екрана.

7. У Львові розпочали демонтаж Монументу Слави. Фото [Електронний ресурс] /Христина Гоголь, фото Ольги Гончар – Електрон. дані. –ТВОЄ МІСТО: 21 квітня 2021 р – Режим доступу.- [https://tvoemisto.tv/news/u\\_lvovi\\_rozpochaly\\_demontazh\\_monumentu\\_slavy\\_119\\_266.html](https://tvoemisto.tv/news/u_lvovi_rozpochaly_demontazh_monumentu_slavy_119_266.html) – Назва з екрана.

8. Закон дозволяє не знищити, а навпаки, зберегти тоталітарні пам'ятки мистецтва – В'ятрович [Електронний ресурс] /Михайло Штекель – Електрон. дані. –Радіо Свобода: 28 жовтня 2015 р – Режим доступу. – <https://www.radiosvoboda.org/a/27294357.html> – Назва з екрана.

УДК 792(477)

*Матвєєва К. В.*

/ м. Дніпро /

## **ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ НА СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ: ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ І ДРАМИ**

У безпосередній залежності від змін у суспільно-політичному, економічному і головне – культурному житті відбувалось становлення національної театральної культури. Йдеться не тільки про певні театральні системи, принципи і методику акторської гри, а й про сценографію, художнє та музичнє оформлення тощо.

Предметом нашої розмови є розгляд унікального феномену – національної традиції злиття драматичного дійства і музики, що «живе» на сцені українського театру й сьогодні. Більше того, саме це органічне поєднання живить сучаснє театральнє життє нашої країни.

Як відомо, в українській класичній драматургії переважно відбувається чергування драматичних частин з пісенними партіями, котрі автори або режисери вистав запозичували з фольклору, або стилізували їх. Також музичнє наповнення сценічної дії складали оригінальні музичні композиції. Все це надавало виставі особливого художньо-естетичного забарвлення і жанрового визначення, що зрештою й сприяло виникненню українського музично-драматичного театру. Ще в першій постановці музично-драматичного твору І.Котляревського «Наталка-Полтавка», в Полтавському вільному театрі під керівництвом автора цієї української опери, використовувались фольклор, національні традиції існуючих звичаїв задля підкреслення особливостей характеру персонажів. Протягом сценічного життя цієї української опери різними композиторами створювались аранжування музичного супроводу. Однак, саме видатний український композитор М.Лисенко узагальнив досвід своїх попередників, здійснив власну неперевершену редакцію і високопрофесійну обробку української народної пісні, завдяки чому досяг максимального розкриття сюжету і глибокого розкриття характерів персонажів. Вистава не сходила з театральної сцени, і «була в репертуарі майже всіх театральних труп кінця ХІХ —



початку ХХ століття, які зазнали позитивних змін щодо організаційних і художньо-творчих засад (труппа Г. Деркача, театр Товариства «Руська бесіда», очолюваний Т. Романович, «Перше літературнодраматичне товариство імені Г.Квітки-Основ'яненки» у Коломиї під керівництвом І. Трембицького, труппа О. Суходольського, труппа «Тернопільські театральні вечори» під орудою Леся Курбаса» [4, с.15].

Славетний режисер і реформатор українського театру Лесь Курбас (як Котляревський) також вважав музичне наповнення важливим інструментом для адекватного прочитання вистави й, більш того, стверджував, що «сучасний театр — це театр режисера і композитора» [2, с.606].

Відтак, традиційний український театр прийнято вважати «музично-драматичним», адже ще наприкінці ХІХ століття оркестр і хор були невід'ємною складовою театральних труп і постійними учасниками сценічної дії, «де основна роль належала драматичним акторам, які одночасно володіли музично-вокальною культурою співу й мистецтвом танцю [1, с.64]. Таку практику, яка з часом перетворилась на стійку національну театральну традицію, увів драматург М.Старицький (1870-1880 рр.), у створеній ним першій українській професійній трупі, як зазначає у своїй праці мистецтвознавиця О.Білас. В «театрі корифеїв» — першому українському професійному театрі — вистави також збагачувались народними піснями, танцями, обрядами. Обов'язковим учасником вистави був оркестр, до складу якого входили музиканти, що грали на флейті, кларнеті, трубі, валторні, тромбоні, різноманітних струнних інструментах тощо.

Варто відзначити, що репертуар театрів ХІХ століття, складали вистави різних жанрів: мелодрами, водевілі, сатиричні п'єси тощо. Хоча через цензуру, перевага надавалась, так званій, «легкій» опері, постановкам з музичними номерами — виконанням народних пісень і романсів, які були відомі й популярні в суспільстві.

Отже, від самого зародження і до сьогодні характерною рисою і усталеною традицією українського драматичного театру є різнобарвність оформлення «живою» музикою театральних вистав.

В 2005 році було здійснено нове музичне прочитання української опери «Наталка-Полтавка» в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка під керівництвом феноменального актора, генія українського театру Богдана Ступки. Театр співпрацював з композитором, шоуменом, лідером популярного українського гурту ВВ — Олегом Скрипкою, який адаптував відомі мелодії М.Лисенка з метою наблизити «образну мову вистави до сучасного глядача» [3], і зіграв роль сільського виборного Макогоненка. На театральній премії «Київська пектораль» 2006 року вистава відзначена в номінації «Найкраще музичне оформлення вистави».

В Київському академічному драматичному театрі на Подолі режисер, засновник і художній керівник театру Віталій Малахов (19.07.1954 — 04.11.2021 рр. життя) відтворив на театральній сцені п'єсу «Мина Мазайло» за М.Кулішем, змінивши назву п'єси на «Передчуття Мيني Мазайли». Також

була змінена і розв'язка конфлікту п'єси. Роль головного героя виконав талановитий актор Сергій Бойко (А.Пархоменко — в іншому складі), роль «Ліни», дружини Мيني, втілила актриса Тамара Плашенко. І головне — сценічна дія насичена музикою у кращих традиціях особливого ставлення українських режисерів до музичної мови театральної вистави, надання особливої значущості музиці як важливій складовій театрального видовища. надання Володимир Борисов — автор музичного оформлення, Іван Небесний створив оригінальні музичні композиції для вистави. В театральній постановці один з персонажів - дядько Тарас (Федір Ольховський, Сергій Сипливий) грає на бандурі, звучать мелодії фокстроту, композиція «Chinese Street Serenade» Marek Weber Orchestra. Прем'єра вистави відбулась у 2006 році і стала Лауреатом театральної премії «Київська пектораль».

Українські класичні музично-драматичні твори не сходять зі сцени театрів і сьогодні, у 2021 році. Так, у репертуарі Національного академічного українського драматичного театру імені М.Заньковецької зараз кілька музично-сценічних творів, серед яких — «Наталка-Полтавка» (режисер-постановник Федір Стригун). До цієї вистави здійснено оригінальне авторське аранжування та оркестровка класичних оперних номерів п'єси (В.Льорчак). Вистава йде у супроводі симфонічного оркестру (диригент — Б.Мочурад).

Яскравим прикладом життєдайності традиції оформлення драматичної вистави «живою» музикою можна назвати сучасну постановку «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка в Дніпровському національному академічному українському музично-драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка, що здійснена в класичному прочитанні з використанням музичних творів видатного українського композитора Кирила Григоровича Стеценка, (диригент оркестру - Ю.Беднік).

Підсумовуючи сказане, зазначимо — дослідження музично-драматичних традицій українського театру дозволяє наблизитися до розуміння самотнього «духовного материка», збагнути-схопити «унікальну українську субстанцію» (Г.Грабович) національної культури.

### Література

1. Білас Олеся. Роль музики в українському драматичному театрі кінця ХІХ- початкуХХ ст./О.Білас// Українська музика, 2017/3 (25).— с.50 – 68.

2. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — с.606

3. Офіційний сайт Київського національного академічного драматичного театру ім. І.Франка URL: <http://ft.org.ua/ua/performance/natalka-poltavka> (дата звернення: 03.11.2021).

4. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — с.15.

## **РОЗВИТОК ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРЕНАХ СУЧАСНОГО МАРІУПОЛЯ: ЗДОБУТКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

У статті описано розвиток мистецтва, здебільшого образотворчого, у місті Маріуполь Донецької області під впливом молодіжних громадсько-культурницьких течій та організації на практиці та в перспективі. Розглянуто аспекти, що на сучасному етапі впливають на розвиток культурної сфери міста.

Ключові слова: образотворче мистецтво, культура, громадськість, проект, простір.

Образотворче мистецтво - вид мистецтва, який ґрунтується на відображенні дійсності в художніх образах на площині (живопис, графіка) або у просторі (скульптура), які наочно створюють реальну картину природи, життя людини, або є наслідком людської фантазії [1, с 28]. Таке визначення образотворчого мистецтва можна знайти у словнику мистецьких термінів. Саме зазначений “простір” та відповідно “життя людини” неодмінно пов’язані з благоустроєм того чи іншого середовища. Тобто певна локація, місце, де постає умовному глядачеві образотворче мистецтво. Звісно, якщо говорити про міста, села та значно менші територіальні одиниці, культурою в цілому опікується відповідний орган, що уповноважений і є компетентним в цьому питанні.

Досліджуючи образотворче мистецтво Маріуполя, варто відмітити, що це питання є доволі невідомим для суспільства. Так, сучасні українці не вбачають Маріуполь не тільки як можливий центр мистецтва але й впринципі, що він може мати окрему історію. Це зокрема пояснюється тим, що місто в історичних межах є доволі молодим. Йому всього лише трохи більше 200 років. Проте, треба зазначити, що все ж певну історію мистецтва він має.

Так, до прикладу розглянемо історію скульптури, малюнків та гравюр. Питання графіки є не дуже відомим, проте все ж є. В цілому, їх початок пов’язується із діяльністю Архипа Куїнджі, який став першим, відомим на сьогоднішній день, що присвятив свої роботи краєвидам Маріуполя [2, с. 10].

Ще одним із прикладів творчих осіб є художник-графік Могилевський Олександр Павлович, роботи якого зокрема пов’язуються із низкою краєвидів маріупольського узбережжя [2, с. 81]. Олександр Павлович вніс значний вклад в розвиток мистецтва свого міста. Так, до прикладу він давав уроки із малювання місцевим юнакам, і хоча це не можна вважати як цілковитий курс чи школу, проте все ж таки це дало певні результати розвитку міста, як міста-митців.

Окрім уже зазначеного, Маріуполь також можна характеризувати і як власника вартісних мозаїк. Однією із таких є твір художника Віктора Арнаутова «Підкорювачі космосу». Свого часу, автор його створив на фасаді

будинку зв'язку, проте мозаїчна композиція почала руйнуватися через специфіку матеріалу, який виявився нестійким до специфічного приморського клімату міста. Віктор Михайлович Арнаутов (1896 – 1980) – ще один всесвітньо відомий живописець, ім'я якого тісно пов'язане з Маріуполем [2, с.100]. У громадянську війну мігрував з Маріуполя до Китаю, потім до США, де закінчив Каліфорнійську школу образотворчих мистецтв та пройшов практику у знаменитого мексиканського художника Дієго Рівери. Заслуживши популярність в Америці, у віці 67 років у 1963 році Арнаутов повернувся до Маріуполя, де створив 3 мозаїчні панно. [3 с.8,9,18].

За відгуком про художника з боку члена Національної спілки краєзнавців України Олександра Чернова: «Віктор Арнаутов – найзначніша після Архипа Куїнджі фігура у мистецтві серед вихідців з Маріуполя» [5].

Ще одним із відомих, а в певній мірі найвищою крапкою монументального мистецтва є маріупольська мозаїка «Люди Важмашу» художників Константинова Валентина Костянтиновича та Кузьмінкова Лель Миколайовича, яким вдалося створити відому у місті та Україні мозаїки у вестибюлі Інженерного корпусу ВАТ «Азовмаш» у техніці найменшого модуля візантійських мозаїк [3 с.40].

Цікаво також і те, що роботи художників Аристарха Лентулова та Костянтина Богаєвського, які потрапили до міста у першій половині 20 століття та зафіксували у своїх роботах народження промислового гіганта на півдні України (Богаєвський К.Ф., «Азовсталь») місто так і не отримало у власний спадок, так як останні були вивезені в російські картинні галереї.

Бурхлива історія міста в 20 столітті позбавила Маріуполь низки значущих архітектурних споруд доби пізнього провінційного класицизму та сецесії [5]. Саме ця проблема і є викликом для громадських та культурницьких організацій на території міста та за її межами задля створення власного мистецького фонду. Переходячи до сучасності, хочеться зазначити, що з початком 21 століття, мистецьке життя у місті поживалося. Причиною цьому на думку науковців є власне відкриття Виставкового центру (зараз Центр сучасної культури та мистецтва ім. А. Куїнджі) та відкриття у 2010 році Художнього музею імені А. Куїнджі.

Сьогодні, музей має доволі великий культурний здобуток, адже в ньому зберігається доволі велика кількість картин відомих митців, проте це лише початок. Так, зокрема музей ставить перед собою на меті подальше поповнення експонатів та збільшення фондів завдяки закупівельній чи експедиційній діяльності.

Цифровізація звичних процедур, інформатизація бізнес-процесів і мобільність змінили усі напрямки діяльності, транспонуючи образотворче мистецтво за межі галерей та музеїв як у реальне вуличне, так і у віртуальне середовище. Композиції від наївних малюнків до реалістичних портретів і складних сюжетів вийшли з провулків та дворів на вулиці та створили мистецтво «стріт-арт». Як відображення цієї тенденції, у Маріуполі прогресує процес муралізації. Так, на центральному проспекті волонтери проекту «Будуємо Україну Разом» зобразили козака з трубкою та гербом України на

грудях, а виконаний професійними художниками мурал із зображенням маленької дівчинки з плюшевим ведмедиком у руках на фасаді п'ятнадцяти-поверхового будинку на проспекті Миру став найбільшим у місті [9].

Варто зазначити, що вагомий вклад у розвиток міста та загалом образотворчого мистецтва робить місцева влада, яка доволі часто проводить культурні заходи. Так, до прикладу частими є проведення виставок до дня міста. При цьому важливим та вартим уваги є кількість експонатів. Так, відповідно до повідомлень різних ЗМІ, на виставці експонуються понад 60 ретроспективних творів 20 маріупольських художників: живопис, графіка, медальєрне та декоративне-ужиткове мистецтво[7]. Це зрештою і є показником розвитку мистецтва у місті. Так, саме через такі заходи та фото-чи відео-звіти у засобах масової інформації, велика кількість людей починає розглядати Маріуполь, як щось нове, щось варте уваги з точки зору мистецтва. Саме таким чином, на наш погляд місто може отримати нових талантів, які приїжджатимуть та оселятимуться в Маріуполі[8].

Вплив на образотворче мистецтво будь-якого міста мають і небайдужі мешканці, трапляються випадки, коли навіть більше за місцеву владу. Ще одним певним здобутком міста на наш погляд є поява в 2021 році першої Арт-резиденції в межах проєкту Post Most[8], який організувала Громадська організація «Ліга вільних художників «ARS ALTERA». В межах цього проєкту до Маріуполя було запрошено 9 сучасних митців зі всієї України. Впродовж 10-денного перебування в місті, автори мали змогу працювати над своїми творами, відвідати найвіддаленіші куточки міста, були ознайомлені з його історією. Підсумком проєкту стала фінальна виставка, де резиденти представили глядачам-мешканцям міста певну кількість художніх творів в різноманітних техніках образотворчого мистецтва – від живопису до, що відображають власний погляд митців на місто Маріуполь. На конференції, яка відбувалася під час фінальної виставки відбувся взаємний обмін досвідом, враженнями та баченням незвичайного в звичайному. Такий захід є прекрасно нагодою продемонструвати місто у загальнонаціональній площині сучасного мистецтва.

**Висновок.** Підсумовуючи вище зазначене, можна зробити висновок, що історія мистецтва у місті, власне як і місто, є дуже молодою. Аналіз показує випереджаюче зростання соціальної складової творчого потенціалу образотворчого мистецтва Маріуполя, яка демонструє значний приріст з 2010 року за рахунок розвитку об'єктів демонстрації творів мистецтва та великої кількості творчих проєктів. Результатом активності адміністрації та населення регіону стала перемога у конкурсі проєктів з призначенням Маріуполя Великою культурною столицею України у 2021 році. Більше того, хоча і нажалі, на сьогоднішній день місто не може хизуватися своїм великим здобутком, проте і міська влада і власне мистецьке товариство робить все можливе, щоб Маріуполь став певним регіональним центром мистецтва.

### Література

1. Галина Сотська, Тетяна Шмельова. Словник мистецьких термінів. - Херсон: Видавництво «Стар», 2016.-52 с.

2. Чернов Александр, «Изобразительное искусство Мариуполя 2-й половине XIX – XXвв. Книга первая.» - Мариуполь: Видавництво «Азовьє», 2020. – 340 с, іл.

3. Олександр Чернов, Станіслав Іванов. «Усі відтінки Маріупольських мозаїк. Монументальний путівник.» - Мелітополь: Видавничій будинок Мелітопольської міської друккарні, 2020. – 64 с.

4. Художник із Маріуполя, фрески якого викликали антирасистський скандал у США. URL: <https://iod.media/article/hudozhnik-z-mariupolya-freski-yakogo-viklikali-antirasistskiy-skandal-u-ssha-6521>

5. Яруцький Л.Д., "Маріупольська мозаїка: Документальні повісті і оповідання краєзнавця" – Маріуполь, ЗАО "Газета"Приазовський, робочий", т. 2, - 2002 р. – 299 с.

6. Яруцький Л.Д. "Найстарший в Україні". Маріуполь, "ПР"; 1998г

7. Mrpl.city Виставка сучасного мистецтва до дня міста (назва з екрану) // [Електронне джерело]. Режим доступу: <https://mrpl.city/events/view/vistavka-suchasnogo-mistetstva-do-dnya-mista>

8. Веб-сайт. У Маріуполі з'являються Арт-резиденції: детальна програма (назва з екрану) // [Електронне джерело]. Режим доступу: <https://mistomariupol.com.ua/uk/u-mariupoli-vidkryutsya-artrezydenciyi-detalna-programa-zahodiv/>

9. Муралізація Маріуполя: як стени міста стали картинами <https://mrpl.city/news/view/muralizatsiya-mariupolya-kak-steny-goroda-stali-kartinami>

УДК 378.016:930.85

*Нікольченко Ю. М.*  
/ м. Маріуполь /

**МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ  
«ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА  
РЕГІОНАЛІСТИКА УКРАЇНИ» ДЛЯ СТУДЕНТІВ ОС «МАГІСТР»  
СПЕЦІАЛЬНОСТІ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ, КУЛЬТУРНЕ РОЗМАЇТТЯ  
ТА РОЗВИТОК ГРОМАДИ» У МАРІУПОЛЬСЬКОМУ  
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ**

Нагальні завдання всебічного удосконалення вищої освіти в Україні актуалізували проблему її гуманізації – набуття молодими спеціалістами достатнього обсягу гуманітарних знань. Вирішення цього актуального завдання передбачає уведення до навчального процесу курсів, здатних не лише підвищити якість професійної підготовки майбутніх спеціалістів вищої кваліфікації, але й суттєво вплинути на розширення їх світогляду. Саме таким є курс «Традиційна культура та культурно-історична регіоналістика України», спрямований на формування у майбутніх магістрів-культурологів,

фахівців з культурного розмаїття та розвитку громади уявлення про історичну логіку культурних процесів в Україні.

Розвиток української національної культури тривалий час, а особливо протягом ХХ ст. відбувався у досить складних історичних умовах, часто екстремальних. Внаслідок цього сталася примусова перерваність у спадкоємності традицій, була порушена природна еволюція української традиційної культури – утворився своєрідний вакуум у її пам'яті. Важко навіть збагнути увесь комплекс денаціоналізації українського етносу. І тільки після проголошення незалежності України розпочався поступальний процес ренесансу народної культури: шлях гармонійного поєднання традиційної аграрної культури українців, з усім її величезним багажем духовності, моралі, етики, поведінки, святково-обрядової культури, усної народної творчості – з досягненнями урбанізованого середовища міських громад [1, 7–9]..

Українська суспільна думка розглядає традиційну культуру українців як нагальну потребу і дієвий аспект їх самоусвідомлення і самоствердження себе як народу, який має глибоке історичне і духовне коріння, і як такого, що здійснив великий внесок у загальний розвиток культурного процесу Європи. Без високого рівня національної культури народ і держава не мають майбутнього [5, с. 7].

Традиційна культура – це осмислення місця нації у загальному процесі розвитку людства, а для українського народу – історичне відкриття, яке утверджує його як самодостатню структуру у співдружності народів світу і визначає належне місце, роль і значення в історичному і культурному контекстах [4, с. 39]..

З огляду на означене, навчальна дисципліна «Традиційна культура та культурно-історична регіоналістика України» дає уявлення про етапи культурного розвитку та забезпечує розуміння системного зв'язку всіх духовних цінностей українського народу. Курс передбачає висвітлення проблем розвитку традиційної культури українського народу у взаємозв'язку з важливими складовими національної культури – культурогенезу та мистецтва.

Останнім часом увага до питань історії української культури значно посилилась, про що свідчить розширення тематики наукових досліджень, поява словників, монографій, навчальної, методичної та науково-популярної літератури. У Маріупольському державному університеті (МДУ) питання, пов'язані з опануванням особливостей розвитку традиційної культури українців, посідають чільне місце в системі гуманітарних дисциплін, що вивчаються студентами ОС «Магістр» спеціальності «Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади». Дослідження проблем розвитку традиційної культури у контексті культурно-історичної регіоналістики – невід'ємна ознака інтелекту майбутнього культуролога, випускника університету. Від цього значною мірою залежить його творчий потенціал як особистості.

Вперше представлений нами комплекс методичного забезпечення навчальної дисципліни «Традиційна культура та культурно-історична

регіоналістика України», розроблений на кафедрі культурології відповідно до ОПП «Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади» другого (магістерського) рівня вищої освіти визначив значущість теми і обумовив його актуальність. Він складається з «Робочої програми навчальної дисципліни», «Курсу лекцій», «Пакету практичних завдань та методичних рекомендацій».

Виклад матеріалу поданий за трьома змістовними модулями:

- ЗМ 1. Наукова база навчальної дисципліни.
- ЗМ 2. Матеріальна складова традиційної культури українців.
- ЗМ 3. Духовний світ традиційної культури українців у регіональному розмаїтті.

До кожного змістовного модуля розроблені методичні рекомендації щодо засвоєння матеріалу, виконання практичних завдань і самостійної роботи, питання для самоконтроля, список рекомендованої навчальної і спеціальної літератури, словник термінів і понять

Мета вивчення курсу «Традиційна культура та культурно-історична регіоналістика України» полягає у необхідності сформувати у студентів систему знань щодо унікальності традиційної культури, її ролі і місця в українській культурі та культурному розмаїтті громади.

**Основними завданнями вивчення дисципліни є:**

- визначення традиційної культури українців як об'єкта культурно-історичної регіоналістики України;
- опанування джерельної бази та історіографії проблеми;
- дослідження матеріальної складової традиційної культури українців;
- опанування особливостями духовного світу традиційної культури українців у регіональному розмаїтті;
- засвоєння народних традицій українського етносу;
- дослідження особливостей народної архітектури, громадського і сімейного побуту українців;
- виявлення характерних рис календарних свят і обрядів українців;
- дослідження напрямків розвитку декоративно-ужиткового мистецтва і фольклору українців;
- визначення унікальності традиційної культури та її ролі і місця в українській культурі та культурному розмаїтті громади.

За Робочим навчальним планом на вивчення курсу ОКПП 1.2.3 «Традиційна культура та культурно-історична регіоналістика України» передбачено 3 кредити (90 годин), з яких аудиторних – 30 годин (лекцій – 14, семінарських – 16), СРС – 60 годин, підсумковий контроль – залік.

**У процесі вивчення навчальної дисципліни студенти повинні засвоїти:**

- джерела, наукову літературу, історіографічні концепції, сучасні методологічні підходи до вивчення традиційної культури українців;
- етапи розвитку традиційної культури українців;
- специфіку традиційної культури українців, міфологію і усну народну творчість;



– особливості регіонального розмаїття традиційної культури українців, зокрема в Українському Приазов'ї.

**Практичне значення курсу лекцій полягає у наступному:**

– вміти самостійно узагальнювати й аналізувати набуті знання з історії традиційної культури;

– аналізувати явища духовного життя українського народу;

– усвідомлювати природу різних жанрів традиційної культури;

– орієнтуватися у багатому світі традиційної культури;

– розрізняти світобачення і світорозуміння кожної носіїв традиційної культури українців у регіональному розмаїтті;

– сприяти збагаченню студентами власної духовної культури шляхом самоосвіти, творчо працювати над поглибленням і вдосконаленням їх культурно-освітніх знань у галузі традиційної культури українців в її регіональному розмаїтті;

– сформувати у студентів здатність самостійно осмислювати та оцінювати процеси культурного розвитку України, застосовувати набуті знання для формування власної громадянської позиції, вироблення чітких ціннісних орієнтацій в умовах сучасного суспільно-політичного життя та розвитку громад.

**Виховні завдання курсу лекцій полягають у наступному:**

– посилення гуманітарної та гуманістичної складові освітнього процесу на спеціальності «Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади» в МДУ; усвідомлення майбутніми культурологами важливості всебічного духовного розвитку особистості; усвідомлення особистої причетності та відповідальності за майбутнє країни, її народу;

– формування наукового світогляду, високого рівня культури особистості;

– усвідомлення студентами пріоритетного значення ідеалів демократії, прагнення до загальнолюдських цінностей;

– виховання моральної й естетичної культури, сприяння ствердженню у свідомості студентської молоді принципів загальнолюдської моралі, розвитку зрілих естетичних смаків.

Комплекс методичного забезпечення навчальної дисципліни «Традиційна культура та культурно-історична регіоналістика України» тематично співвідноситься з матеріалами курсу лекцій для студентів спеціальності 034 Культурологія [2] та хрестоматії з історії української культури, підготовленими на кафедрі культурології Маріупольського державного університету у 2020 році [3]. Це є важливим підґрунтям для студентів у процесі підготовки до практичних занять та організації самостійної і наукової роботи.

Методичне забезпечення навчальної дисципліни «Традиційна культура та культурно-історична регіоналістика України» допоможе підготувати фахівців, добре обізнаних з історією та проблемами традиційної культури українців і спроможних застосовувати базові знання у професійній діяльності.

Зважаючи на специфіку аудиторії, у курсі лекцій зацентрована особливу увагу на культурологічній термінології з традиційної культури.

### **Література**

1. Борисенко Валентина. Традиції життєдіяльності етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців. – К.: Унісерв, 2000. – 191 с.: іл.

2. Історія української культури. Курс лекцій для студентів спеціальності 034 Культурологія / Укладачі: проф. Ю. С. Сабадаш, доц. Ю. М. Нікольченко, доц. Л. Г. Дабло; За заг. Ред. проф. Ю. С. Сабадаш. – Київ: Видавництво Ліра-КМДУ, 2020. – 168 с.

3. Історія української культури (від стародавніх часів до XIX століття): ілюстрована хрестоматія. У 3-х частинах. / За загал. ред. проф. Ю. С. Сабадаш. – Ч.1. – Київ: Видавництво Ліра-К, 2020. – 320 с.

4. Вовк Х. К. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1955. – 336 с.: іл.

5. Українські традиції / Упорядкування та передмова О. В. Ковальського. – Харків: Фоліо, 2007. – 573 с. (Перлини української культури).

УДК 379.83

*Охріменко О. В.*  
/ м. Маріуполь /

## **ІНФОРМАЦІЙНО-РЕСУРСНИЙ ЦЕНТР «ВІКНО В АМЕРИКУ»: ЗДОБУТКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Бібліотека – сучасний, науковий, культурно-освітній заклад, який формує, зберігає і організовує використання бібліотечних ресурсів, сприяє реалізації прав громадян на знання, освіту, інформацію. Орієнтація на читача передбачає створення максимально комфортних умов для роботи та культурного відпочинку.

Для наукової бібліотеки Маріупольського державного університету одним із засобів створення сучасного культурного-дозвіллевого простору стало міжнародне співробітництво. А саме, відкриття на базі бібліотеки інформаційно-ресурсного центру "Window on America Mariupol" за сприяння Відділу преси, освіти та культури Посольства США в Україні.

Бюро з питань освіти та культури (ЕСА) Державного департаменту США працює над розбудовою дружніх, мирних відносин між народами Сполучених Штатів та народами інших країн через академічні, культурні, спортивні та професійні обміни, а також суспільні: приватне партнерство. ЕСА управляє програмою American Spaces. Маючи майже 600 офісів по всьому світу, American Spaces є потужними інструментами громадської дипломатії, які підтримують цілі зовнішньої політики США, надаючи технологічно сучасні та зручні місця для прямої взаємодії з іноземною

аудиторією. Програми American Spaces демонструють широту та глибину американських цінностей, ідеалів, культури та поглядів на різні теми. Сучасні американські простори являють собою менш традиційну бібліотечну модель і прагнуть бути динамічнішими, орієнтованими на охоплення, орієнтованими на аудиторію платформами взаємодії. Центри стали осередками американської культури в Україні.

Відвідувачі інформаційно-ресурсного центру "Window on America Mariupol" мають змогу ознайомитись з історією та культурою США, одержати безкоштовний доступ до американських повнотекстових баз даних з культури, освіти, історії, соціології тощо. Центр "Window on America Mariupol" – це місце зустрічей з представниками Посольства США в Україні, випускниками міжнародних програм. Тут проходять заняття англomовних клубів, проводяться лекції, семінари, презентації, виставки, перегляди американських фільмів, літературні вечори, зустрічі з цікавими людьми, що сприяє міжнародному культурному обміну. Центр відкритий для усіх жителів міста і призначений створити середовище зі сприятливою та дружньою атмосферою, де люди будь-якого віку й соціального статусу мають доступ до інформації про історію, урядування, суспільство та культурні цінності Сполучених Штатів Америки.

Американський центр "Window on America Mariupol" розпочав свою діяльність в рамках проекту "American Shelf" на початку 2018 року. Маджія Крауз (на той час керівниця програми American Spaces в Україні) надала науковій бібліотеці МДУ вичерпну інформацію щодо грантових програм та безкоштовних інформаційних ресурсів США. З практикою роботи американських центрів ознайомилися заступниця директора бібліотеки Світлана Назар'єва та майбутня координаторка центру, бібліограф Олена Охріменко, під час відвідування America House Kyiv та American Library (Національний університет "Києво-Могилянська академія"). Отриманий досвід допоміг співробітникам бібліотеки розбудувати комфортне середовище та організувати високотехнологічний простір для культурного обміну, навчання та відпочинку.

Робота «Вікна в Америку» спрямована на постійний розвиток. За підтримки Посольства США в Україні, він отримує роздаткові матеріали для популяризації інформації про діяльність центру серед жителів міста Маріуполь. Відвідувачі центру залучилися до волонтерської діяльності, спрямованої на допомогу у вивченні англійської мови, розповсюдження інформації про життя і навчання у США. Щомісяця у "Window on America Mariupol" проходить велика кількість різноманітних заходів.

Для шанувальників англійської мови та американської культури протягом 4 років діє «English Speaking Movie Club», яким керує волонтерка «Вікна в Америку», старша викладачка кафедри теорії та практики перекладу МДУ, Яна Панова. Для підготовки та проведення зустрічей використовується колекція художніх та документальних американських фільмів, англomовна навчальна література, ігри та комп'ютерна техніка, отримані від Посольства США в Україні. Після перегляду фільму відбувається англomовна дискусія.

Також з 2019 року існує клуб вивчення англійської мови для підлітків «English Speaking Club Teens», яким спочатку керувала волонтерка, викладачка англійської мови Наталя Юхименко, а з 2021 року волонтерка, викладачка англійської мови ДонДУУ Олена Піхтерьова (Буніна). У клубі підлітки мають змогу вивчати граматику та лексику англійської мови, використовуючи журнали, навчальні посібники, художню літературу, аудіокниги, комп'ютерну техніку інформаційно-ресурсного центру. У 2019-2020 роках у "Window on America Mariupol" працював англійськомовний клуб для дітей молодшого віку «English Speaking Club Kids» за керівництвом Олени Піхтерьової (Буніної).

З 2020 року клуби частково працюють в онлайн-режимі, що дало змогу спілкуватися з носіями англійської мови, американськими працівниками America House Kyiv, та колишніми волонтерами Корпусу Миру, що сприяло зміцненню культурних взаємозв'язків між Україною і США.

З грудня 2018 року по березень 2020 року у Window on America Mariupol працювала «Арт-майстерня творчих ідей», яка різноманітнювала культурне дозвілля відвідувачів. Під керівництвом волонтерки «Вікна в Америку», викладачки малювання Світлани Свістунової, всі охочі опанували безліч майстер-класів – з виготовлення новорічних іграшок, мотанок, малювання, ліплення, декупажу тощо.

1 червня 2018 року до святкування Всесвітнього дня навколишнього середовища у «Вікні в Америку» відбувся захід "Beat Plastic Pollution". Студенти спеціальності "Екологія" МДУ зацікавлено переглянули відеоматеріали сайту ООН про шкоду, яку завдає пластик навколишньому середовищу.

У 2018 році центр розпочав культурний проект сумісно з America House Kyiv – «Мандрівна галерея». В рамках проекту у Window on America Mariupol екпонувалися виставки фоторобіт митців з різних країн на соціально та культурно значущі теми - виставка ілюстративних матеріалів Дани Рвани "Більше ніколи поза увагою: жінки, які стикаються з множинними формами дискримінації", виставка фоторобіт А. Власової «Батьківщина у вигнанні» (про кримських татар), виставка фоторобіт М. Глинської «Інша сторона раю», виставка фоторобіт Давіда Деніла «Не дайте нам заснути, поки ми йдемо» та інші.

На базі Window on America Mariupol відбувалися засідання студентських науково-творчих товариств «Фагост», «Контент» та «Парадигма» МДУ. Студенти під час зустрічей займалися дослідженнями літератури, компаративними розвідками кіно-літературного аспекту сучасного мистецтва, вивчали ораторське мистецтво (заняття проводила репетитор із техніки мови Донецького академічного обласного драматичного театру, художній керівник і режисер театрального колективу "ДрамКом" Наталія Гочарова).

У жовтні 2019 р. на базі інформаційно-ресурсного центру Window on America Mariupol відбулися семінари та навчальні тренінги в рамках проекту Посольства США в Україні "Американські книги – переміщеним

університетам", який представляло ГО Асоціація "Інформаціо-Консорціум" (Київ) та який реалізовувався у науковій бібліотеці МДУ в проекті "WOA on the Go: професійна підтримка персоналу бібліотек переміщених університетів у м. Маріуполь". Проект був здійсненим у партнерстві з Дніпропетровською обласною універсальною науковою бібліотекою, Window on America Dnipro та сприяв інтеграції переміщених осіб в Україні, підвищенню якості життя, забезпеченню рівного доступу до інформації, знань і культурного надбання. Метою цього семінару була інформаційна підтримка бібліотечних працівників переміщених університетів у м. Маріуполь через проведення навчально-методичних та інформаційних занять. Учасниками семінару були представники бібліотек: Донецького національного університету економіки та торгівлі ім. Михайла Туган-Барановського, Донецького юридичного інституту, Донецької обласної наукової бібліотеки для дітей, Науково-технічної бібліотеки Приазовського державного технічного університету, Центральної міської бібліотеки ім. В.Г. Короленка.

19 травня 2021 р. у інформаційно-ресурсному центрі відбулась презентація арт-кластеру "Ось" від керівниці проекту Діани Берг. Присутні дізналися про вільний безкоштовний арт-простір для молоді, що відкрився у Маріуполі.

У червні 2021 року для відвідувачів Window on America Mariupol відбулась безкоштовна екскурсія вулицями старої частини м. Маріуполя, яку провела член Національної спілки краєзнавців України, завідувачка відділу інформаційних технологій та комп'ютерного забезпечення наукової бібліотеки МДУ Олена Дейниченко,

Восени 2021 року у Window on America Mariupol відбулась низка заходів з академічної доброчесності та медійної грамотності для студентів та школярів освітніх закладів міста Маріуполя.

Підсумовуючі - впродовж майже 4 років існування інформаційно-ресурсний центр відвідало більше 30 міжнародних делегацій з різних куточків світу, «Вікно в Америку» надало свої послуги більше ніж 40 тисячам відвідувачів різного віку та статусу, було проведено близько 300 різноманітних заходів. Надалі планується збільшення співпраці та проведення спільних різноманітних заходів з іншими американськими студіями мережі «Вікна в Америку», з America House Kyiv, з Відділом преси, освіти та культури Посольства США в Україні.

Діяльність інформаційно-ресурсного центру Window on America Mariupol, що відкрито на базі наукової бібліотеки МДУ, є яскравим прикладом розвитку прогресивних міжнародних відносин, культурного обміну та співпраці. Відкриття центру в бібліотеці сприяло порозумінню між американським та українським народами, розширило сферу її культурно-дозвілєвої та освітньої діяльності, створило сприятливі умови для навчання та відпочинку.

## ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ІВАНА МАРЧУКА

Сучасне малярство допомагає в значній мірі зрозуміти всі досягнення та недоліки культурного світу. Через це вивчення досвіду українських художників дає можливість з'ясувати вектори самовизначення людини в постіндустріальному суспільстві. У цьому аспекті ми розглянемо особливості творчого доробку Івана Марчука.

Іван Степанович Марчук – видатний український живописець, народний художник України, лауреат Національної премії України ім. Шевченка. Доробок класика українського живопису налічує майже 5000 творів. Майстер провів понад 150 персональних і близько 50 колективних виставок. Випускник відділення декоративного розпису Львівського інституту прикладного мистецтва, який закінчив у 1965 року (викладачі Роман Сельський, Данило Довбошинський). За стилістикою, технікою виконання, колористичним вирішенням, тематикою, картини систематизуються в цикли: «Голос моєї Душі», «Пейзаж», «Цвітіння», «Кольорові прелюдії», «Портрет», «Нові експресії», «Натюрморт», «Біла планета I», «Біла планета II», «Виходять мрії з берегів», «Погляд у Безмежність». Завершеною серією в циклі «Голос моєї Душі» є «Шевченкіана» із 42 картин (1982—1984), за яку був відзначений Національною премією України імені Тараса Шевченка (1997). [1]

Він належав до вільнодумної генерації шістдесятих. Одним з найвагоміших напрямків, який переосмислювали тоді художники був наїв, один із напрямків примітивізму. Саме до цього жанру звертається й Іван Марчук, який виріс у селі. Сільські мотиви складають вагому частину ранньої творчості художника. Мистець інтерпретує їх у ключі притч-роздумів. У ранніх творах художник використовує мінімальну кількість кольорів, але це не звужує палітру переданих ним емоцій. На ранньому етапі він багато працював з тушшю, що на його думку найкраще відображало поєднання лаконічності та глибини.

Люди на полотнах Івана Марчука зазвичай сумні і дивакуваті, вони нагадують персонажів української казки. Іноді художник зображує їх у жанрі найвного мистецтва. Такими ж дивними постають жінки на картині «Сільська ідилія» (1966). Зіткані з геометричних поєднань у вигляді суконь-квадратів та хусток-ромбів, вони, витріщивши очі, дивляться у далечінь: чи то на споглядача картини, чи то у майбутнє. Обидві жінки непропорційними до тіла руками тримають символ злагоди і життя у селі – молоду корівку. Темно-зелена земля по якій жінки ступають босоніж, наче зливається в один суцільний простір, що лише в одній лінії переривається заходом сонця, який майорить десь у далечині. Ворон на картині летить додолу, з неба до землі: це лише підтверджує умовність простору, у якому перебувають персонажі.

Жінок оберігає прадавня маска-тотем, походження якої важко уявити. Умовність простору та поєднання ключових сільських образів підштовхують глядача сприймати картину у метафізичному сенсі.

Наприклад, як на картині «А це – ми» (1967) трохи перелякані та кумедні типові українські селяни тримають у руках інструменти для землеробства. Палітра кольорів дуже стримана, це передає аскетичне ставлення селян до життя, лише деякі елементи одягу акцентовані та яскраві: наприклад, пасок одного селянина, що резонує з капелюшком другого, і навпаки. Голови селян у формі геометричних фігур влучно передають особливості характерів селян. Перед глядачем наче постає невеликий узагальнений портрет українського селянина.

Цикл творів «Голос моєї душі» раннього періоду – уособлення унікального авторського стилю Івана Марчука. Образи «Голосу» є спорідненими до циклів «Осінні мелодії», «Стомлена мелодія», «Сліди залишені вітрами». [2]

На полотнах люди глибоко замислені, вони схожі на філософів-примар, як на картинах «Єдність» (1978), «Опустіле гніздо» (1980), «Бабине літо» (1973), «Відлетіли далеко птахи» (1977). Автор тяжіє до монохромності у них, таким чином, створюючи атмосферу на межі двох світів: видимого людського і потойбіччя. Люди з гіпертрофованими розмірами голови схожі на химер, їхні постаті змучені від страждань, вони гуртуються з тваринами, які виступають символами добробуту та мудрості. [2]

Іван Марчук є засновником нових стилів у мистецтві, зокрема «пльонтанізму» (таку назву митець жартома дав своєму стилю — від слів «плести», «пльонтати»: картини ніби створені з клубочків чудернацьких ниток). Авторська техніка передачі зображення — пльонтанізм (від діалектизму «пльонтати» — плести, заплітати, переплітати): нанесення фарби тонкими кольоровими лініями, їх переплетення під різними кутами, чим досягається ефект об'ємності й світіння. Таке зображення, балансує на межі рукотворного і технологічного, через складність філігранного виконання і трудомісткість практично не підлягає повторенню. Згодом термін пльонтанізм, набув значення авторського творчого методу – оригінальної системи світосприймання і його передачі на полотні, для якого характерна асиметрія ритмічних скорочень у кольорі й штрихах (мазках), метафоричність і символізм, деформація зображень, чим досягається ефект кульмінаційної напруги статичних образів; зосередження довкола тем екзистенції, буття людини, її місця у світі та проблем самопізнання. Живописець, дивлячись на дерева, замислювався, як їх так перенести на полотно, аби вони виглядали живими. Його уява підказала складну техніку, яка передбачає відтворення багатьох ліній різного діаметру, що вплітаються одна в одну. У реципієнта виникає враження, що картини ніби створені з клубочків чудернацьких ниток. [1]

Художника дивували голі дерева, і він спробував перенести їх на полотно безліччю переплетених мазків, як переплітаються нитки у складному ткацькому виробі. Так, вроджене відчуття кольору, здатність «бачити»

неповторність світу і унікальний стиль народили геніального художника. З-під пензля сучасного майстра авангарду справді постає щось подібне до тонких різнокольорових ниток, які вміннями автора та фантазією митця сплітаються в гіперреалістичне зображення. Сам світотворець пояснює, що його картини призначені для медитації і дарують спокій та тишу. [3]

Твори кожного періоду відрізняються за стилем та малярською манерою. Замість звичайного мазка він винайшов спосіб нанесення на полотно найтонших цівок кольору, що створює дивовижне мереживо, завдяки якому досягає неймовірного світіння й відтінків кольору.

#### Література

1. Роботи Івана Марчука – українського художника, генія сучасності // [Електронний ресурс] <https://lviv1256.com/lists/roboty-ivana-marchuka-ukrajinskoho-hudozhnyka-heniyasuchasnosti/>

2. Марчук-символіст // [Електронний ресурс] <https://artarea.ua/marchuk-symvolist/>

3. Рудяченко О. Іван Марчук. Світотворець клаптиків 75 см // [Електронний ресурс] <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2696453-ivan-marcuk-svitotvorec-klaptikiv-na-75-sm.html>

УДК 378.016:502/504

*Поліщук З. В.,  
Синельникова І. С.  
/ м. Біла Церква /*

### **INTERACTIVE METHODS IN TEACHING THE LEARNING COMPONENT "ECOLOGICAL ETHICS"**

The use of interactive teaching methods is one of the most fruitful tendencies in improving student training in higher education today if we want to implement an outcome-based approach in teaching [1; 2]. The introduction of these methods in professional discipline teaching allows to create comfortable learning environment where students realize their success, professional skills and develop their self-realization more effectively. These kind of methods that appeal to active cooperation let student feel a co-author of a lecture or practical lesson, it encourage them to creative work and forms a personal position on the perception of the content of education [3; 1].

Teaching the discipline «Environmental Ethics» at the Ecology Faculty of Bila Tserkva National Agrarian University, alongside with traditional teaching methods, interactive one– frontal and group methods are used. Frontal methods involve team work and so-called inter-learning of all students in the classroom. Among the methods are «Microphone», «Uncompleted sentences», «Brainstorming» and others. Group learning presupposes the small groups interaction: «Teaching – learning», «Role–playing games», «Aquarium» and



others. Since the students acquire knowledge mainly through creative self work, the teacher is treated as the organizer of this work.

The «Microphone» method is used in lecturing at any step of course leaning. Before the lecture, students are provided with a reference abstract in electronic form for independent study of the material. With the help of the Internet (website address is provided) the student studies normative–instructional documents, electronic manuals, articles, etc. Thus, in the first stage, the student, using the methods of cognition, studies a certain object, finds and creates knowledge about it, receives its own educational product. The second stage. Students quickly take turns expressing their thoughts, passing each other an imaginary "microphone". This makes it possible to compare the acquired knowledge with the knowledge of their classmates. The third stage. At the end of the discussion, the teacher or student who is well versed in the issue addressed in class, draws the appropriate conclusion. For example, on the features of various social environmental movements.

The Case method is often used in practical classes. It allows to bring the learning process closer to the real practical activities of specialists. The case method involves the team nature of cognitive activity, a creative approach to cognition, a combination of theoretical knowledge and practical skills, deep immersion in the situation. Case technologies allow you to identify different points of view, develop skills to analyze and think critically. For example, students using a case study may illustrate an idea or raise issues for discussion. The method of excursions is used to activate the cognitive activity of students.

The greatest advantage, in our opinion, of interactive learning is that during it the student ceases to be an object and becomes a subject of learning. This provides internal motivation for learning, which contributes to its effectiveness [2; 4].

Summing up, we should underline that interactive learning can greatly increase the percentage of mastering the material, as well as promotes the development of professional and personal qualities of students, including increased activity, critical thinking, developing the ability to argue, strengthening responsibility for decisions, forming ability to cooperate and teamwork, the development of the ability to further self-education – that is, all the qualities that must have a modern specialist.

### **Література**

1. Гусак Л.П. Інтерактивні методи навчання у процесі вивчення вищої математики студентами економічних спеціальностей. Інтерактивний освітній простір ЗВО: матеріали всеукраїнського науково-практичного вебінару (м. Вінниця, 4 березня 2019 р.) / відп. ред. Л.Б. Ліщинська. Вінниця : ВТЕІ КНТЕУ, 2019. – 93 с.

URL: [http://www.vtei.com.ua/images/2019/KF/04\\_03\\_2019zb.pdf](http://www.vtei.com.ua/images/2019/KF/04_03_2019zb.pdf).

2. Тверезовська Т.В. Інтерактивні інноваційні технології у системі вищої освіти. URL: <https://ela.kpi.ua/handle/123456789/9980>

3. Слєпкань З.І. Наукові засади педагогічного процесу у вищій школі: [навч. посіб] К.: Вища школа, 2005. – 239 с.

## ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ У ХХІ СТОЛІТТІ

У сучасному світі івент-індустрія є потужним сектором економіки, що приносить стабільний прибуток до бюджетів багатьох країн. Збільшення попиту на івент-послуги сприяє збільшенню фінансових масивів, розширенню рівня зайнятості у івент-сфері, удосконаленню матеріальних та креативних технологій. Загальносвітовий рейтинг учасників івент-індустрії формується на основі фінансових оборотів компаній, якості та кількості проведених заходів. На жаль, в Україні, поки що, відсутні чіткі механізми регулювання діяльності вітчизняної івент-індустрії, проте галузь активно розвивається та залишається однією із найперспективніших в країні.

За два роки карантинних обмежень та заборон на проведення заходів, івент-індустрія поступово адаптувалася до вимог сучасності. Серед трендів, що переважали в умовах пандемії: орієнтація на вітчизняну аудиторію; проведення онлайн-подій та активне використання цифрових інструментів; створення послуг, орієнтованих на невеликі групи; організація та проведення гібридних івентів; формування відкладеного попиту та попередніх замовлень. Варто зазначити, що для того, щоб бути конкурентоздатними та привабливими для аудиторії українським івент-агенціям потрібно постійно слідкувати та слідувати за новими тенденціями та трендами у світовій івент-індустрії.

Останні роки були надзвичайно важкими для івент-індустрії всього світу. Наразі 54% компаній збільшили кількість вебінарів, тобто онлайн-заходів, натомість суттєво зменшилася кількість офлайн-подій. У передмові до «Рейтингу 120 найкращих агенцій у Великобританії» [5] зазначається, що 93% івент-агенцій, зважаючи на виклики часу, планують інвестувати у цифрові технології. Але віртуальні події не єдиний тренд, що змінив івент-індустрію, експерти вважають, що у 2022 році переважатимуть гібридні івенти.

На основі загальних тенденцій, власних даних та багатого особистого досвіду, експерти галузі намагаються зробити достовірні та обґрунтовані прогнози, щодо розвитку івент-індустрії у найближчому майбутньому. Зокрема, британський експерт Марк Гіберті (автор книги «Reinventing Live», присвяченої змінам, інноваціям та втратам в івент-індустрії) визначає сім основних напрямів розвитку івент-індустрії, серед них: 1) інновації в технологіях подій нададуть можливості для диференціації; 2) гібрид – не лише в івентах; 3) монетизація віртуальних подій; 4) великі очікування спонсорів подій; 5) прості, але інноваційні технічні рішення для івентів; 6) постійна взаємодія з аудиторією; 7) конфіденційність інформації [4].

Таким чином, технології можуть стимулювати всі складові подій від збору інформації до залучення аудиторії. Технології – найкращий спосіб

залишатися у лідерах індустрії. Популярними нині в івент-індустрії, наприклад, є освітні івенти, що допомагають опанувати інноваційні інструменти для проведення заходів.

Сьогодні ми живемо у гібридному світі, в якому реальний і цифровий світи наскільки змішалися, що їх важко, а іноді неможливо, відрізнити один від одного. На думку експерта «нам потрібно припинити говорити про гібридні події і почати говорити про гібрид ширше» [4]. Через перехід на віртуальні та гібридні івенти, прибуток багатьох компаній значно знизився. Згідно з дослідженням компанії Bizzabo лише 9% віртуальних подій у 2021 році були платними [4], тому постало питання монетизації онлайн-подій - у майбутньому івентори змушені будуть або продавати більше квитків на онлайн-події, або підвищувати ціни на офлайн-події.

Високі вимоги до подій виставляються спонсорами, котрі хочуть більше інвестувати в онлайн-події і менше в офлайн-події, але при цьому бажають чітко розуміти рентабельність обох форматів. Компанії, що існували у доковідний період, усвідомлюють складність офлайн-подій, і тому готові професійно реагувати на повернення міжособистісного спілкування. Доповнення цього досвіду інноваційними ідеями стане величезною перевагою.

Багато івент-компаній, у допандемійний період, проводили щорічно пару масштабних заходів, а весь інший час працювали над їх підготовкою. Прогнозується, що наступні 5 років івент-агенції організовуватимуть більше заходів, але менших за масштабом, що дозволить їм постійно взаємодіяти з аудиторією і бути на слуху.

Ще одним викликом стає проблема захисту власних даних. Із зростанням популярності віртуальних подій, постійно збільшується кількість даних, які організатори подій і власники платформ мають накопичувати та зберігати, потребуючи надійних засобів захисту інформації. Щоб задовольнити очікування аудиторії щодо захисту даних, івент-агенції мають обирати безпечні та надійні платформи.

Підсумовуючи прогнози М.Гібберті зазначимо, що успіх івент-індустрії у найближчого майбутньому залежить від продуманих стратегій та використання технологій. Івентори мають будувати свою стратегію базуючись на цілорічній взаємодії з аудиторією, захисті баз даних, гібридних заходах та монетизації віртуальних івентів. Та найефективніший засіб йти в ногу з часом та бути попереду – інвестиції в інноваційні технології та інфраструктуру, що створюється на довгострокову перспективу.

На довгострокову перспективу розраховують також прихильники розвитку «метавсесвіту», тобто віртуального всесвіту майбутнього. Метавсесвіт – це цифрова реальність, 3D віртуальний світ, в котрому мільйони людей проводять онлайн-зустрічі та взаємодіють у віртуальних просторах [1]. Метавсесвіт позиціонується як наступний етап розвитку Інтернету, що передбачає об'єднання віртуальної реальності та розширеної реальності із справжнім світом. Весь реальний світ планується діджиталізувати (від примірки одягу до меню у кав'ярнях), гейміфікувати,

перевести на блокчейн. Звичайно, що ці зміни не зможуть не зачепити й івент-індустрію. Тому, напевно, поруч з прозорими сенсорними дисплеями, генеративною графікою, кінетичними сканерами, інтерактивними водоспадами, незабаром в івентах варто очікувати інноваційні VR, AR, та XR-технології.

Отже, в останні роки світова івент-індустрія переживає суттєві трансформації, пов'язані із протиепідемічними обмеженнями. Аналіз сучасних трансформованих івентів надав можливість виявити головні тренди теперішньої івент-індустрії, а також спрогнозувати тенденції розвитку, котрі полягають у використанні інноваційних технологій у івентах майбутнього, удосконаленні інструментів монетизації віртуальних івентів, розширенні сфери використання гібридних подій, удосконаленні платформ зберігання баз даних аудиторії івентів, тощо.

### Література

1. Meta как новый тренд. Какое будущее нас ждет в Метевселенной. URL: <https://event.ru/news/meta-kak-novyiy-trend-kakoe-budushhee-zhdet-nas-v-metavselennoy/> (дата звернення: 12.11.21)
2. Олексюк Г.В., Ангелко І.В., Самотій Н.С. Івент-індустрія: розвиток та проблеми в Україні. URL: [http://re.gov.ua/re202003/re202003\\_120\\_OleksyukHV,AnhelkoIV,SamotiyNS.pdf](http://re.gov.ua/re202003/re202003_120_OleksyukHV,AnhelkoIV,SamotiyNS.pdf) (дата звернення: 17.11.21)
3. Петрова І. Івент-менеджмент: освітні тренди // Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 75-76.
4. Rapport R. The State of the Event Industry: 7 Predictions for the Next 5 years. URL: <https://www.bizzabo.com/blog/state-of-the-event-industry-7-predictions-next-5-years> (дата звернення: 19.11.21)
5. Top 120 UK Event Agencies: Your Ultimate Directory in 2022. URL: <https://www.bizzabo.com/blog/top-uk-event-agencies> (дата звернення : 19.11.21)

УДК 336.741.24".../19"

*Пономарьова І. С.*  
/ м. Маріуполь /

## ВІД ШКІРИ ДО КРИПТОВАЛЮТИ: ІСТОРИКО-ЕТНОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД НА ГРОШІ

Світ, у якому ми живемо, простий і складний одночасно – важке та легке створюють одне одного. Як тільки перші люди об'єдналися в колективи і перестали все ділити порівну, одразу виникли труднощі. Треба було обмінювати різні товари. Виникнення ідеї грошей як міри вартості – стало

вирішенням проблеми, що постала перед людиною у міру виникнення товарних відносин. Форми реалізації ідеї залежали від конкретних умов та ресурсної бази тієї чи іншої людської спільності. Використання як міри вартості худоби, шкур тварин, солі, раковин моллюсків, були варіантами реалізації однієї й тієї ж концепції суспільного договору. Де певний товар чи предмет служив мірою вартості та засобом накопичення. Виникає нерівність і, як результат, виникає держава. У всі часи гроші намагаються правити світом, змушують світ крутитися швидше. Маховик розкручується, зупинка вже неможлива. Як колись люди освоїли вогонь, який може бути і небезпечним, і корисним, так і гроші, трансформуючись, приносять то щастя, то зло.

У міру ускладнення та поширення товарно-грошових відносин (розвиток міжнародної торгівлі) виникла потреба у більш універсальних та мобільних якостях грошей, які були знайдені у металі (золото, срібло, мідь). Міцність, довговічність, зручність у стандартизації, висока самостійна вартість, завдяки рідкості та корисності, зробили метали найбільш затребуваним матеріалом для виготовлення грошей протягом понад дві тисячі років людської історії. На багато століть роль загального еквівалента закріпилася за благородними металами – золотом та сріблом. Спочатку вони мали форму злитків, пластин, брусків, дроту пізніше монет та їх вартість безпосередньо залежала від їхньої ваги, саме тому найменування багатьох грошових одиниць, у тому числі й сучасних, відповідають назвам вагових одиниць; ліра, фунт, марка, гривня, карбованець.

Що стосується матеріалів, з яких людина виготовляла або використовувала гроші, то легше перерахувати матеріали, які не використовувалися для цих цілей. Тому коли в Китаї з'явився папір, залишалось лише ділом часу, коли його застосують для виготовлення грошей.

На державному рівні перші паперові гроші (кредитні, «сурогатні») з'явилися в Китаї в IX столітті в період правління династії Тан, але повноцінного розвитку досягли за правління династії Юань у XIII ст. У цей час і з'явилася сучасна назва грошей Китаю – «юань».

Перші китайські банкноти наділялися імператором примусовим курсом і було встановлено їхнє мідне утримання. Тобто уряд обмінював їх на певну кількість мідних монет. У цьому продавці і громадяни мали приймати в оплату товарів, робіт і послуг. А кожна випущена купюра містила імператорський друк. Тобто з упевненістю можна говорити, що Китай перший в історії цивілізацій став створювати грошову систему, засновану на паперових грошах.

Введення у грошовий обіг паперових грошей (банкнот, векселів) був проривний крок у становленні та розвитку капіталістичного способу виробництва. Це дозволило значно здешевити, прискорити та розширити товарообіг і зробити його значно безпечнішим. Можна порівняти це з появою електронних грошей у XX столітті (дебетових, кредитних карток, виникнення електронних розрахунків), які також внесли революцію у розвиток грошового обігу. Проте разом із перевагами паперових грошей виявилися й їхні

недоліки. Паперові гроші, не підкріплені вільним розміном на дорогоцінні метали, перетворювалися просто на папір, який швидко знецінювався. З цим моментом у Китаю постійно виникали проблеми, оскільки запаси золота та срібла у імператорського двору були обмежені. У таких умовах необмежена емісія паперових грошей призводила до стрімкої інфляції та підривала довіру до паперових грошей. Що, зрештою, призвело до відмови їх використання в Китаї на кілька століть. З XVII століття до середини XIX століття, в Китаї встановився срібний монометалізм.

Відносна дешевизна та висока швидкість емісії, зручність транспортування та зберігання зробили паперові гроші на століття найзручнішим та гнучкішим інструментом грошового обігу. У періоди економічних криз та військово-політичних потрясінь умовна вартість паперових грошей за відсутності реального забезпечення призводила до їх швидкого знецінення, але навіть у таких умовах вони залишалися найчастіше основним платіжним засобом.

Саме паперові гроші були основою грошового обігу у роки революції та Громадянської війни, що спалахнули на території Російської імперії. Військово-політичний та економічний хаос, породили безліч прикладів децентралізації випуску та обігу паперових грошових знаків («сурогатних грошей»). Введення НЕПу ще більше ускладнило ситуацію, оскільки з'явилося багато приватних організацій, що випускають свої бони. Дійшло до того, що з'явилися гроші окремих кооперативів, магазинів, ресторанів, шахт. Ходіння деяких бон обмежувалося тільки клієнтами того чи іншого підприємства чи магазину, інші могли охоче прийматися навіть у іншому регіоні, все залежало від репутації.

Найбільшої різноманітності приватні грошові знаки досягли у містах України. Нові гроші часто не встигали зайняти суттєве місце в обігу, тому замінювалися на приватні випуски. Продовжувався випуск приватних бон і після встановлення радянської влади навіть значно розширився в період НЕПу. Прикладом таких приватних бон можуть бути «маріупольські бони». Їх випускали у роки Громадянської війни Товариство споживачів при заводі «Нікополь-Маріупольського гірничого та металургійного товариства» та Товариство споживачів та кооператорів при заводі «Російський провіданс». У 1923 році випуск бонн продовжили «Маріупольський єдиний багатолавковий кооператив» та «Єдиний багатолавковий кооператив Югосталі» (заводи А та В, колишні Нікополь та Провіданс). Також випускалися та мали ходіння товарні ордери, товарні талони, контрамарки для отримання премії на паркан «Маріупольського єдиного багатокрамного кооперативу» та Центрального робочого кооперативу, номіналом від 5 копійок до кількох рублів.

З розвитком банківської справи збільшенням та ускладненням грошового обороту, зростанням динаміки фінансових операцій та розвитком технологій широке застосування отримали безготівкові гроші.

З початку 80-х років XX століття з'являються ідеї створення криптовалют (David Chaum), реалізації яких, припали на 90-і роки XX століття (Adam Back, Hal Finney та ін.) і отримали активне продовження на

початку XXI століття (Satoshi Nakamoto), створенням Біткойна та інших криптовалют. Їх розвиток і популярність породжують сміливі прогнози про подальші перспективи. Але вже зараз є низка проблем, а саме висока волатильність, яка заважає криптовалютам стати універсальним і зручним засобом обігу, перетворюючи їх, насамперед, на інструмент спекуляції, та фінансових авантур. Існує така точка зору, що зростання вартості Біткойна віддалено нагадує тюльпаноманію (короткочасний сплеск ажіотажного попиту на цибулини тюльпанів у Нідерландах у 1636—1637 роки), де безпрецедентне зростання змінилося стрімким обвалом. Інші фахівці підкреслюють, що гроші, пройшовши щаблі металу та паперів, піднялися на стартовий майданчик віртуальних платежів і криптовалют, тому майбутнє криптовалюти та глобальна трансформація грошей у біткоїн – золотий стандарт цифрових активів є революційне досягнення нашого часу, яке спрямоване на покращення життя людей.

Динаміка розвитку інформаційних технологій змушує вже зараз прогнозувати одночасне збільшення надійності у зручності використання електронних грошей і можливу тенденцію до посилення контролю їх обороту. Гроші, якщо їх розглядати в контексті тисячолітньої історії обігу товарів та послуг, завжди були умовним соціальним конструктом та економічно мотивованим інструментом.

### Література

1. Історія розвитку грошей та становлення національної валюти-гривні. – Режим доступу: <https://biem.sumdu.edu.ua/resursi/inshi-resursy/proekt-banky-sumshhyny/muzej-rozvytku-bankivskoyi-spravy-na-sumshhyni-ta-istoriyi-groshej/istoriya-rozvytku-groshej-ta-stanovlennya-nacziionalnoyi-valyuty-gryvni>
2. Морозов Л.П. Каталог мариупольских денежных знаков и бон. - Мариуполь. - 1999. –С. 20-49.
3. Каталог бумажных денежных знаков (бон). – Режим доступу: [http://fox-notes.ru/z\\_rus\\_chastnik/mariupol\\_3640.htm](http://fox-notes.ru/z_rus_chastnik/mariupol_3640.htm)
4. Майкл Кейси, Пол Винья. Эпоха криптовалют. Как биткоин и блокчейн меняют мировой экономической порядок. - Москва.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. – 432 с.
5. Святловский В.В. Присхождение денег и денежных знаков. - Москва, Петроград. - 1923. – 131с.

УДК 7.038:766

*Продан І. В.*  
/ м. Старобільськ /

## ВПЛИВ СТИЛЮ «АР-НУВО» НА РОЗВИТОК ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Ар-нуво зародилося в кінці 19 століття. Його основоположником можна вважати британського дизайнера текстилю, письменника і громадського діяча

Вільяма Морріса. В основу цього руху лягло визнання переваги виробів ручної праці над фабричними. Його учасники прагнули до реформування функціонального дизайну, відстоюючи важливість додавання мистецтва в повсякденне життя, і вважаючи, що такий напрямок має набути популярності та бути гідно оцінений.

Представники Ар-нуво підкреслювали, як важливо бачити красу у всіх об'єктах: мистецтво – це не обов'язково млява картина, що висить на стіні, воно може бути функціональним і доступним для всіх, а не тільки для обраних. Така філософія вважалася радикальною в світі елітарного мистецтва. Як говорив Вільям Морріс: «У будинку немає місця красивих речей, який не приносить користі» [2].

Зберігаючи зв'язок зі своїми британськими, середньовічними і романтичними корінням, Ар-нуво черпав натхнення зі світу рослин і природи, що дуже схоже на образи, пов'язані з романтизмом художнього і літературного руху. Романтизм зародився в XVIII столітті і робив наголос на індивідуалізм, спонтанність і свободу від правил і заохочував людей покладатися на свою уяву [1]. Одне з головних відмінностей романтизму від ар-нуво полягало в тому, що романтики критикували промислову революцію, в той час як рух ар-нуво прийняло її і навіть використовувало в своїх інтересах.

У різних країнах стиль ар-нуво називався по-різному. У Німеччині він був відомий як Югендстиль, Сецесіонітський стиль в Австрії, модернізм в Іспанії, Стиль Флораль і Стиль Ліберті в Італії. У Нідерландах цей стиль називався Ньюве Кунст. Також, завдяки своїм елементам і декору, Ар-нуво обзавівся кількома напівжартівливий назвами: макаронний стиль, стиль вугра, стиль черв'яків [1].

#### *Ар-нуво і промислова революція.*

Стиль Ар-нуво став реакцією на те, що відбувалося в світі події, в тому числі, промислову революцію, яка почалася в 18 столітті. Промислова революція являла собою процес переходу від ручної праці до машинного виробництва і стала можливою завдяки бурхливому розвитку технологій.

Ключовими факторами індустріалізації були: земля, праця, капітал, технології, комунікації. Ці 5 елементів також можна виявити і в русі Ар-нуво. Промислова революція зробила виробництво швидше і дешевше, в результаті чого нові будівельні матеріали, такі як сталь, залізобетон, чавун і скло стали доступнішими. Тепер представникам Ар-нуво було простіше дістати все необхідне для реалізації своїх проєктів. Вони отримали можливість не тільки створювати унікальні предмети ручної роботи, але і використовувати машинне виробництво, щоб навіть не дуже забезпечені люди могли дозволити собі красиві речі. Саме завдяки промислової революції рух Ар-нуво досяг своєї головної мети – зробити мистецтво доступним для всіх.

#### *Цілі Ар-нуво.*

Одна з цілей Ар-нуво полягала в тому, щоб стерти межу між образотворчим і прикладним мистецтвом. Образотворче мистецтво часто позбавлене ідеї і оцінюється виключно з точки зору естетики.



Прикладне мистецтво завжди виконує певне завдання, воно застосовується до повсякденних предметів, що становлять практичну цінність. Такий підхід дає можливість купувати прекрасні речі не тільки багатим людям, але і дозволяє зробити красу функціональною і доступною для кожного. Це може бути застосовано до архітектури і дизайну інтер'єру, графіку, ювелірних прикрас і багато чому іншому. Багато творів мистецтва в стилі Ар-нуво представляли собою не картини (які в той час були часто доступні лише багатим людям), а предмети побуту, такі як вази, стільці, лампи, а також будівлі.

Основоположники стилю Ар-нуво поставили перед суспільством, в тому числі художниками і ремісниками, завдання створювати якісні вироби ручної роботи та сучасні дизайнні, які були б одночасно красивими, і практично застосовними. Ця ідея змусила майстрів заново дослідити звичайні предмети, щоб спробувати побачити в них потенційні шедеври.

Художники почали експериментувати з лініями і кривими, геометричними формами та іншими елементами. Саме такі прийоми стали відмінною рисою дизайну в стилі Ар-нуво.

*Ключові особливості стилю Ар-нуво:*

- Черпає натхнення з природи.
- Майже повна відсутність різких кутів.
- Криві, витіюваті лінії.
- Використання флористичних елементів в орнаментах (листя, лози, бутони, квіти).
- Комбінування образотворчого і прикладного мистецтва.
- Використання жіночих образів в плакатах і рекламі, хвилясті лінії волосся і одягу.
- За приклад взято японське мистецтво.
- Використання асиметричної композиції.
- Натуральна світла колірна гамма.
- Віддається перевагу молодим, витонченим жіночим фігурам, які сяють юністю і вродою.

*Представники стилю.*

Рух Ар-нуво привернув особливу увагу після Всесвітньої виставки, що проходила в Парижі в 1900 році. Його представники відмовилися від еkleктики і історизму і вивели на перше місце нові форми, плавні лінії, квіткові і мозаїчні орнаменти, а також наслідування природі.

Тут можна було зустріти роботи багатьох представників стилю, в тому числі відомого чеського художника, ілюстратора і графічного дизайнера Альфонса Мухи. Він був найбільш відомий своїми яскравими і унікальними театральними афішами.

Ім'я моравського художника Альфонса Мухи для багатьох є синонімом стилю Ар-нуво, він же модерн або нове мистецтво. Цей стиль дещо взяв з японської традиційної гравюри (точні лінії, різноманіття орнаментів, продуманість в деталях, плавність та елегантність фігур). Дійшовши до

Франції став дуже популярним: афіші, плакати, реклама, предмети інтер'єру, ювелірні прикраси та інше.

Творчість видатного чеського художника Альфонса Мухи – одне з найцікавіших явищ в образотворчому мистецтві межі ХІХ - ХХ століть. Він спробував себе у багатьох областях – був живописцем, монументалістом, театральним художником, ілюстратором і скульптором, ювеліром і плакатистом, і увійшов в історію як один з творців Ар-нуво, іноді справедливо згадуваного як «стиль Мухи». Панував два останні десятиліття ХІХ сторіччя в Європі та Америці він був «винайдений» під впливом індустриального прогресу та естетики символістів. Альфонс Муха був його яскравим представником і, як виразник естетичних смаків епохи, став його хронікером [2].

Ще за свого життя Муха зміг пізнати славу. Його шалено любили всі: від простих людей, які збирали та «без дозволу займалися чорним колекціонуванням його афіш» до поціновувачів з вищого світу. Відчуваючи настрої часу і тенденції з ним захотіли співпрацювати всі можливі бренди. Він розробив плакати для цигаркових паперів JOB, шампанського Руарт, печива Лефевр-Утіл, дитячого харчування Nestle, шоколаду Ideal, пива Мауза, шампанського Мет-Шандон, бренді Trappistine, а також велосипедів Waverly і Perfect. З Champenois він також створив новий вид виробів, декоративне панно, плакат без тексту. Все це друкувалося великими тиражами за скромну ціну. А також писав плакати про залізничну лінію між Парижем та Монако-Монте-Карло. Журнал La Plume зробив спеціальне видання, присвячене його творчості, і його виставка подорожувала до Відня, Праги, Мюнхена, Брюсселя, Лондона та Нью-Йорка [1].

#### *Особливості стилю Ар-нуво у сучасності.*

Плавний, гнучкий і флористичних стиль Ар-нуво відмінно передає такі якості компаній, як адаптивність, екологічність, природність, гармонія, витонченість, елегантність. Тому в числі бізнесів, для яких підходить розробка дизайну в цьому стилі, салони краси і SPA-салони, готелі, туристичні компанії, курорти, компанії-виробники б'юті-продукції і т.п., він передасть витонченість і ексклюзивний характер продукції або компанії. Саме так свого часу і вчинили такі всесвітньо відомі бренди, як Versace, Starbucks – і не прогадали.

#### *Основні моменти і характерні риси стилю Ар-нуво.*

Стиль Ар-нуво тяжіє до натуральної світлої колірній гамі. Традиційна палітра поєднує в собі приглушений зелений, блідо-жовтий, м'який коричневий, світло-блакитний і вицвілий червоний кольори.

#### *1. Стиль Ар-нуво в графічному дизайні та ілюстраціях*

Найбільш популярними мотивами в графічному дизайні та ілюстраціях в стилі Ар-нуво вважаються:

- рослинні: листя, в'юнкі стебла, бутони екзотичних квітів;
- морські: хвилі, химерні раковини, риби, морські тварини;
- геометричні: розтягнута спіраль, синусоїда;

– еротичні: природні вигини жіночого тіла, довгі хвилясті волосся, складки одягу.

Якщо говорити про художність декору, то в стилі Ар-нуво зазвичай зображують яскравих і граціозних комах і птахів: метеликів і метеликів, ластівок і павичів. У рослинних мотивах переважають екзотичні рослини з довгими стеблами і блідими квітами: лілії, іриси, орхідеї. У зображеннях, виконаних в стилістиці Ар-нуво, переважають кольору, які можна зустріти в природі, а також геометричні фігури, які формують природні образи. Такі малюнки використовують при створенні плакатів, поліграфічної продукції (буклетів, каталогів, брендбуків).

2. Стиль Ар-нуво в айдентіка: логотип і фірмовий стиль.

Фірмовим знаком Ар-нуво вважається вишивка Германа Обріста «Удар бича», виконана на порт'єрі в 1895 році. Можна сказати, що це в деякому роді перший логотип в цьому стилі. Ар-нуво – знахідка для компаній, які дорожать своєю репутацією і прагнуть підкреслити свою статусність. Тому дизайн в цьому стилі можна сміливо вибирати для розробки «лого» торгових марок алкогольної продукції, кафе, брендів високої моди. Такі логотипи підходять для розміщення на вивісках офісів, корпоративних сайтах, сувенірної продукції фірми.

У доповіді акцентовано увагу на творчості яскравого представника даного стилю – відомого чеського художника, ілюстратора і графічного дизайнера Альфонса Мухи. Твори, які створив Муха, визнані самими цінним та важливим внеском в історію світового мистецтва. Його діяльність є однією з найцікавіших явищ в образотворчому мистецтві на межі ХІХ-ХХ століть. Він був живописцем, монументалістом, театральним художником, ілюстратором і скульптором, ювеліром і плакатином. Зосереджено увагу на особливостях застосування стилю Ар-нуво у сучасності, а саме: у графічному дизайні та ілюстраціях; в айдентіці та упаковці товарів.

### Література

1. Геллер С., Кваст С. Графічні стилі: від вікторанців до хіпстерів / Пер. з англ. Журавльова О, Пінчук Д. Київ : ArtHuss. 2019. 296 с.

2. Стилi графiчного дизайну: довідник / уклад.: Денисенко С. М. Київ, 2019. 52 с.

УДК 005.562

*Реуцька М. М.*  
/ м. Маріуполь /

## ДО ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ ПРОЦЕСУ ВПЛИВУ ПСИХОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НА ВЗАЄМОДІЮ МІЖ КЕРІВНИКОМ ТА ПІДЛЕГЛИМ

**Актуальність.** У школі науки управління, яка складає основу сучасного менеджменту, крім напряму, що відображають кількісний та інші підходи,

виділяють напрямок в якому виробництво як соціальна система розглядається з позиції систематичного, процесуального і ситуаційного підходів.

Системний підхід розглядає організацію як систему, що складається з певної кількості взаємопов'язаних елементів.

**Мета:** дослідити проблему методологічного підходу до процесу впливу психологічних особливостей на взаємодію між керівником та підлеглим.

**Стан розробки проблеми.** Теорія систем пройшла цікаву школу розвитку. Спочатку вона застосовувалась в точних науках та техніці, а стосовно до управління стала використовуватись в кінці 1950-х рр., що стало значним успіхом школи науки управління.

Систематичний підхід базується на загальній теорії систем, фундатором якої вважається Л. фон Берталанфі (1901-1971). Ідея наявності загальної закономірності було вперше висловлено Берталанфі у 1937 р. на семінарі з філософії у Чиказькому університеті, проте перші його публікації на цю тему з'явилися тільки після війни. Перший міжнародний семінар відбувся у Лондоні (1961 рік). Вихідним з позицій системного підходу є поняття мети наявності конкретної цілі – перша і найважливіша ознака організації за якою данні системи відрізняються від інших оточуючих її систем.

Завдання управління в цих умовах – забезпечує комплексний процес досягнення цілей, що стоять перед системою. Системний підхід припускає, що кожний з елементів, що складає систему, що має певні власні цілі, однак суть системного підходу – забезпечення підвищення ефективності роботи організації в цілому

**Задачі:** виявити особливості впливу психологічних особливостей на взаємодію між керівником та підлеглим на матеріалі системного підходу.

Особливості системного підходу зводяться до наступних:

- чітке визначення цілей і встановлення їх ієрархії;
- досягнення найбільшого результату при найменших витратах шляхом використання інструментів порівняльного аналізу поставлених цілей;
- широка всебічна оцінка всіх можливих результатів діяльності з використанням кількісної інтерпретації цілей, визначення методів і засобів їх досягнення.

Система – це деяка цілісність, що складається з взаємозалежних частин, кожна з яких має свій внесок у характеристики в цілому. Порушення будь-якої частини системи приводить до порушення всієї роботи.

Системи поділяються на два великі види: відкриті та закриті, Закриті відносно незалежні від навколишнього середовища, в той час як на відкриті впливають факти зовнішнього середовища. Теорія соціальних систем розглядає систему як відкриту систему, багатофакторне та багатоцільове утворення.

Як ми вважаємо, основні елементи системи є: цілі, завдання, структури, техніка, технологія, люди. Саме людина в соціальній системі розглядається як соціальний орієнтир і направляє процес управління в необхідне русло.

Тому на нашу думку стосунки керівника і підлеглого, підлеглого і керівника — це спілкування двох людей і взаємний вплив у спільній роботі

для досягнення єдиної мети організації. Керівництво — це не професія, це певна роль людини у стосунках між людьми. У цій ролі кожен вільно обирає для себе способи взаємодії з іншими, реакції, що його влаштовують, і ступінь свого впливу.

Найбільш цінними якостями сучасного керівника є вміння збуджувати в підлеглих ентузіазм і розвивати те, що є найкращим у підлеглого, за допомогою визнання його достоїнств, заохочення, позитивного психологічного впливу [1, с. 5-6].

Підлегли — всі працівники організації, крім власника або особи, яка є його головним представником. Вони мають такі характерні риси [2, с. 120-125]:

- службова залежність від безпосереднього керівника;
- визначений керівником для підлеглого перелік і масштаб виконуваних робіт і виробничих функцій;
- переважання міжособистісних взаємин при виконанні службових обов'язків;
- безпосередній зв'язок із трудовим середовищем та іншими співробітниками;
- схильність піддаватися впливу різних осіб, які мають більш високий статус за посадою або авторитет [2, с. 120-125].

Керівник — точка зіткнення співробітника з усією ієрархією системи управління, що існує над співробітником в організації [2, с. 130-137]. Він:

- несе відповідальність за все, що відбувається в межах його повноважень;
- має ставити перед співробітником виробничі цілі та завдання, домагатися їх розуміння й сумлінного виконання співробітником;
- має забезпечити співробітника всіма належними засобами та ресурсами для виконання ним виробничих завдань;
- повинен нагороджувати співробітника за своєчасний результат його праці, постійно використовувати зворотний зв'язок [2, с. 130-137].

Але іноді на заваді порозуміння та плідної співпраці можуть стати особистісні властивості одного із учасників робочого процесу. За думкою швейцарського психолога Карла Юнга всі особистості поділяються екстравертів та інтровертів, екстраверти — це люди, які спрямовують життєву енергію назовні, на інших людей, інтроверти — це люди, у яких життєва енергія спрямована на внутрішній світ [3].

Якщо один діловий партнер є екстравертом, а другий інтровертом, то під час спілкування між ними можуть виникнути проблеми. Екстраверт, наприклад, вважатиме, що слід все обговорити і швидко вирішити проблему, а інтроверт — що раніше треба все добре обдумати, а не поспішати. Один із співрозмовників вважатиме, що проблема не вирішується через зовнішні причини, у тому числі через партнера, а другий шукатиме причину в собі, вважатиме, що саме він не все правильно зробив. Є навіть думка, що книжки, написані письменником-інтровертом, погано сприймаються читачами-екстравертами [3].

Ще однією завадою може стати темперамент — це індивідуальна особливість людини, що виявляється в її збудливості, емоційній вразливості, врівноваженості та швидкості перебігу психічної діяльності [4, с. 4-7]. Сформувався вчення про чотири типи темпераменту: сангвіністичний, флегматичний, холеричний та меланхолійний [104, с. 279]:

- сангвінік — сильний, врівноважений, рухливий;
- холерик — сильний, нерівноважений, рухливий;
- флегматик — сильний, врівноважений, малорухливий;
- меланхолік — слабкий, нерівноважений, інертний.

Люди з різним типом темпераменту по-різному реагують на все, що навколо них відбувається [4, с. 13-18].

Також великий вплив мають індивідуальні риси характеру, що заважають успішному спілкуванню і створюють конфлікти між людьми, наприклад: бажання домінувати будь-що; консерватизм мислення, поглядів, переконань; надмірна принциповість та прямолінійність у висловлюваннях та судженнях; схильність до критичності (особливо необгрунтованої та неаргументованої); певний набір емоційних рис — тривожність, агресивність, впертість, дратівливість, а також безвідповідальність та ін. Давньогрецькі мудреці вважали, що найбільше заважають ефективному спілкуванню і провокують виникнення конфліктів такі негативні риси, як недовірливість, улесливість та нетактовність [4, с. 20-21].

**Висновки.** Отже, тільки розібравшись у собі, в своїй самосвідомості та стратегії свого життя, можна приступити до свого самовдосконалення. Воно можливе лише за умови, що успішно відбуватиметься процес формування у людини знань та вмінь, необхідних для управління розвитком своєї особистості. Процес самовдосконалення включає в себе такі складові: самопізнання, самоосвіту та самовиховання [5, с. 300].

Менеджеру для того щоб не відставати від життя, потрібно сформувати в собі установку не стільки навчитися чомусь, скільки навчитися постійно вчитися. Згідно з китайською приказкою, "вчитися однаково, що гребти проти течії: тільки перестанеш, і тебе несе назад. Досягнення успіху в цьому залежить від того, як людина вміє себе організувати.

### Література

1. Алюшина Н. О. Психологічні механізми ефективного управлінського впливу: навч.-метод. матеріали / Н. О. Алюшина, Т. В. Новаченко. – Київ, НАДУ, 2013. 48 с
2. Чайка Г.Л. Культура ділового спілкування менеджера: Навч. посіб. — Київ, Знання, 2005. 442 с.
3. Інтроверсія - Екстраверсія по Юнгу. Психологіс: веб-сайт. URL: [http://psychologis.com.ua/introversiya - ekstraversiya\\_po\\_yungu.htm](http://psychologis.com.ua/introversiya - ekstraversiya_po_yungu.htm) (дата звернення: 29.10.2021).
4. Паньковець В. Л. Психологічні чинники професійного стресу менеджерів освітніх організацій: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук: спец. 19.00.10 / В. Л. Паньковець. – К.: Ін-т психології ім. Г.С. Костюка АПН України, 2006. 21 с

УДК 316.74:659.1

**Савенко О. В.**

/ м. Київ /

## **МАРКЕТИНГОВИЙ ТРЕНДВОТЧІНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ СТРАТЕГІЇ УКРАЇНИ**

Вплив і взаємозалежність між країнами в політичній, економічній, а передусім культурній, галузях сучасного суспільства, видаються неймовірно потужними та динамічними. Ці процеси взаємозв'язків висувають до кожної країни, яка намагається зберегти свою культурну самобутність, пізнаваність та унікальність, певні вимоги щодо конкурентного позиціонування.

У цьому контексті видається важливим питання культурного брендингу, який, трансформувавшись із маркетингового інструменту в інструмент стратегічного управління, передбачає наявність інтегрованої системи ціннісного соціального та культурного впливу. Брендинг пов'язаний з персоналізацією та акцентуванням уваги на іміджі країни, якості її життя та ціннісних перевагах громадянськості, культурних історії та досвіді. Відтак, маркетинговий трендвотчінг, будучи невід'ємним засобом для підтримання бренду «в тонусі», дозволяє визначити культурні тенденції країни; дослідити і проаналізувати поточне трендоутворення засобами культури.

В. Пекар підкреслює, що сучасне суспільство перебуває в умовах соціально-економічного «землетрусу», зокрема спостерігається руйнування культурних традицій в результаті розриву між поколіннями, міграції населення і взаємного геокультурного тиску цивілізацій [3]. У цьому контексті варто привернути увагу на типи медіатрендів, серед яких виокремлюють такі:

– «казкова пригода» (тренд провокує виникнення нового різновиду споживчої цінності – враження та емоцій. Ми спостерігаємо за формуванням величезної індустрії вражень: ресторани, університети, спортивні команди, міста, країни стають тригерами емоцій; недаремно актуалізується сторітеллінг) [3];

– «жити вічно» (трендом керує бажання збільшити життєвий цикл людини, у результаті чого особа відмовляється від шкідливих звичок, пропагує вегетаріанство, займається спортом тощо);

– «вихід з гри» (тренд, сутність якого полягає у свідомому зниженні темпу життя в цілому та наданні автентичності особливої значимості. Наприклад, споживач хоче «справжнього», а не виготовленого масовим виробництвом – «справжніх» (не електронних) книг, традиційних кав'ярень, продуктів крафтового виробництва, міжособистісного спілкування тощо [1]);

– «різноманіття» (тренд глобалізації, сконцентрований у нескінченності стилів, смаків, кухонь, мов; пошукові людиною шляхів самоідентифікації аж

до свідомої та кардинальної особистісної зміни [1] й виникненню тенденцій змішування, ф'южн, мультикультурності);

– «*замість уряду*» (під дією цього тренду виникають різні спільноти та громадські об'єднання, мета яких зводиться до самостійного регулювання певних процесів – екологічних, культурних, політичних – і у своєму місті чи селищі, і в рідній країні, і у світі) [1];

– «*увесь час в русі*» (тренд виникає через потребу мобільності прийняття рішень. Мобільним людям потрібні спеціальний одяг, аксесуари, їжа, портативні офіс/будинок; зручніші, незалежні від місцеперебування особи, сервіси (типу «хмарних») [1];

– «*я вам не вірю!*» (тренд, який супроводжує теза: «довіра є найбільшим дефіцитом у сучасному суспільстві» [1]. Найпотужнішими інструментами промоції є люди, історії, їх зв'язок та досвід і, як результат, набуває особливої значимості персональний бренд);

– «*яке все зелене...*» (еко-тренд, що вплинув на формування екоринку культурної етики: органічна їжа, органічний одяг, енергія тощо).

Варто підкреслити, що культура змін, культивована численними споживачами, які живуть відповідно до цих трендів, породжує безліч цікавих ринкових ніш, абсолютно незаповнених (особливо в Україні). Тренди зароджуються і відмирають, трансформуються, розщеплюються, відходять у небуття. Акцентуємо увагу на думці Ф. Попкорн, яка переконана: на кожен тренд є антитренд, і на перетині будь-яких двох трендів виникає третій [1]. Сегментація трендів спонукає перетворювати їх у нові ринкові можливості, нові товари і послуги, нові методи обслуговування і маркетингові стратегії. При чому, тренди швидше набувають потужного розвитку в країнах з недостатньо розвиненою інфраструктурою, адже їм не доводиться руйнувати вже усталену інфраструктуру [3].

Отже, ключовими питаннями маркетингової стратегії мають бути: «що і чому ми пропонуємо?», «які наші основні активи?», «чи будуть вони важливі завтра?», «чим ми відрізняємося від конкурентів?», «які ризики змін і як ми від них захищені?» [1]. Важливо робити акцент не лише на творенні короточасних штучних тригерів, але й на створенні глибоких ціннісних асоціацій.

Культурний бренд країни може виступати франчайзером, що популяризує певну цінність, ідеологію, транслює культурні традиції. Це видається особливо актуальним у глобалізованому світі – світі, у якому процеси співпраці й співіснування різних соціумів та культур співіснують з процесами самодостатності та диференціації.

### Література

1. Popcorn Faith. *Eveolution: The Eight Truths of Marketing to Women*. New York : Hyperion, 2000. 304 p.

2. Вайнберг Дж. Закон малинового варення и еще 103 секрета консалтинга. Москва : Издательство Дмитрия Лазарева, 2014. 352 с.

3. Валерий Пекар. Личный сайт. URL: <http://pekar.in.ua/> (дата звернення: 13.11.2021).



4. Годін С. Це маркетинг: тебе не побачать, доки ти не навчишся бачити. URL: <http://open.kmbs.ua/this-is-marketing/> (дата звернення: 13.11.2021).
5. Мазаракі А., П'ятницька Г., Григоренко О. Ідентифікація контенту національного брендингу. URL: [http://doi.org/10.31617/visnik.knute.2019\(124\)01/](http://doi.org/10.31617/visnik.knute.2019(124)01/) (дата звернення: 13.11.2021).
6. Співак В. Глобальне громадянське суспільство : реалії та майбутнє. URL: [http://www.nbu.gov.ua/portal/soc\\_gum/Vdakk/2010\\_1/34.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2010_1/34.pdf) (дата звернення: 13.11.2021).
7. Уелс Г. Весь Герберт Уеллс. URL: <http://lib.ru/INOFANT/UELS/articles1.txt> (дата звернення: 13.11.2021).
8. Що таке Дія. URL: <https://diia.gov.ua/faq/8> (дата звернення: 13.11.2021).

УДК 316.74:82-1

*Смолина О. О.*  
/ м. Сєвєродонецьк /

## **ПОЕТИКА ЯК КОНЦЕПТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Термін «поетика» все ширше використовується в сучасних дослідженнях культури як в нашій країні, так і за кордоном [1]. Мета даної роботи - визначити, які якості і риси поетики сприяють її застосуванню в культурології та який її культурологічний потенціал.

У найбільш традиційному підході поетика пов'язувалася з поезією і розглядалася як наука, що вивчає поезію, як один з розділів теорії літератури. Але сам зміст поняття «поезія» значно ширше власне літературної творчості. Етимологічно значення слова «поезія» є далеким від віршування і римування, але означає «творити» і «творчість». Згідно з визначеннями в низці словників, поезія - це мистецтво зображувати в слові прекрасне, вона служить виразом ідеальних прагнень людини; вона, з одного боку, не збігається з дійсним світом, але з іншого - не містить нічого помилкового або оманливого [2]. Також поезія - це безпосередній розвиток істини, в якому думка висловлюється через образ [3]. Крім того, поезія - це чарівність, замилювання, щось прекрасне, хвилююче [4], а також вона - це витонченість, що вражає уяву, і почуття краси, область уявного буття [5]. Підкреслюється, що поезія існує в житті всюди, вона несе певну духовну енергію, яка змушує нас хвилюватися, відчувати сильно і глибоко.

На основі аналізу цих та інших джерел, можна виділити такі основні риси поезії в контексті культурології:

- етимологічно слово «поезія» походить від слова «творчість»; під нею може розумітися художня творчість загалом;
- поезія - результат не інтелектуально-розумової дії, а її самовираження душі, духу, почуттів і емоцій; вона не стільки розуміється, скільки сприймається;

– стратегічна мета поезії - вираз прекрасного; вона служить виразом ідеальних прагнень людини; вона, з одного боку, не збігається з дійсним світом, але з іншого - не представляє нічого помилкового або оманливого;

– поезія - це безпосередній розвиток істини, в якому думка висловлюється через образ (якщо розуміти істину, добро і красу як три різних іпостасі одного й того ж явища);

– поезія, якість поетичності розширено мислиться присутньою не лише у власне літературній творчості, але в усякій творчості й в природі, навколишньої дійсності загалом, якщо цій дійсності притаманні якості чарівності, краси, здатність зачіпати душу, впливати на почуття людей, викликати певні образи.

У сучасній дослідницькій літературі термін «поетика» вживається в трьох основних значеннях:

– поетика у вузькому сенсі цього слова вивчає «літературність», систему прийомів, завдяки яким відбувається перетворення звичайної мови в поетичну;

– більш широке розуміння передбачає вивчення не тільки мовних, а й інших структурних моментів художнього тексту;

– зустрічається також точка зору на поетику як на розділ загальної естетики і таким чином, поетика відноситься вже не тільки до сфери літератури, а й до всього мистецтва в цілому.

Приватна поетика вивчає взаємодію художніх засобів при створенні образу світу і образу автора в окремих творах або групі творів (творчість письменника, літературний напрям, епоха тощо). Історична поетика вивчає еволюцію окремих прийомів і їх систем, що складаються в жанри і жанрові різновиди. Терміном поетика позначають також систему художніх засобів, характерних для поета, художнього напрямку, нації, епохи [6].

Поетика тісно пов'язана з риторикою, хоча і неоднозначно: від повного збігу в епохи Середньовіччя і Ренесансу до поділу і протиставлення в 19 столітті. Завдяки структуралізму, розширити поняття мови до будь-яких форм і проявів культури, і поетика стала розумітися як область, що вивчає мовні акти будь-якого типу (в тому числі екстралінгвістичні).

Отже, щодо поетики, в її порівнянні з поезією, можна зазначити:

– поетика пов'язується не з поезією, а з літературою взагалі;

– поетика також є сама собі об'єктом;

– поетика розглядає структуру, форму, техніку, «майстерність» літературного (художнього) твору, а також «образ світу» і «образ автора»;

– зустрічається також точка зору на поетику як на розділ загальної естетики і таким чином, поетика належить вже не тільки до сфери літератури, а й до всього мистецтва в цілому;

– поетика пов'язується з риторикою, однак поетика не зводиться до вивчення риторичних фігур; в ній можна бачити частину риторики, яка розуміється ширше, яка вивчає можливості мовних актів будь-якого типу.

Отже є правомірним наголосити, що спостерігаються передумови для розширеного тлумачення поняття «поетика»: воно виходить за межі

літератури, риторики й естетики, поширюючись на мовне вираження будь-якого типу (екстралінгвістичні також), і розглядає їх структуру, «образ світу» і «образ автора». Очевидно також, що в такому контексті поетика як явище і як теорія близька до культурології, що розглядає схожі аспекти світу і людини.

Поетика залучає не тільки розумову, але й значною мірою емоційно-образну сферу свідомості людини. Жак Марітен особливе значення надавав «поетичному знанню», яке є асоціативним, непонятійним, метафоричним, виникає завдяки рефлектуючій свідомості. За висловом Д.С. Лихачова, «якщо художній твір порівняти з айсбергом, у якого над поверхнею води підноситься його авторський задум, то поетика має справу переважно з прихованою частиною айсберга, яка по суті тримає на собі всю його поверхневу частину» [7]. Поетика виявляється не «системою робочих принципів будь-якого автора або літературної школи», але «системою всього світогляду і світовідношення - це система форми, що ідеологічно реагує на світ» [7].

Сучасна область культурологічного знання, меморіальна культурологія, як відомо, має справу не з фактами, предметами або подіями історії, а з їх образами, які створені і збережені учасниками і сучасниками тих подій і епох. Тобто, вона має справу з поетичним аспектом історії та пам'яті. Інша область, культурологічна регіоніка, розглядає, фактично, образ локального топосу, сформований нацією, етносом, родом. Національні культури являють собою не що інше як образ світу, а також його трансформації під впливом фактору часу. Як висловився Д.С. Лихачов, «структури поетики пронизують собою всю культуру. І найскладніші завдання поетики літератури полягають у тому, щоб не тільки виявляти загальні принципи поетики в літературі, а й затверджувати їх дійсність, їх існування всюди - в суспільстві, в державі, в релігії, філософії, богослов'ї, науці» [7].

У такому контексті побудована відносно недавня робота М.Н. Епштейна «Поезія та надпоезія. Про різноманіття творчих світів». Автор пише: «Ця книга - про поетичне в безлічі його проявів: мовних, образних, історичних, космічних. Поезія - це не тільки вірші, вона живе в природі й в суспільстві, в бутті й в мисленні. Що ми, власне, розуміємо під поезією? Це особливе, творче сприйняття світу, яке вловлює в кожному явищі образ інших явищ, їх відображення, відгомін. <...> У другій частині розглядається поетичне за межами віршування, як спосіб образного мислення, що визначає шляхи цивілізації. Надпоезія - це поетичні світи природи і суспільства, наукових відкриттів і технічних винаходів. Завдання книги - представити поезію як силу перетворення буття і самотворення людства» [8, с. 11-12].

Таким чином, аналіз наведених вище джерел і прикладів дозволяє зробити низку висновків. У сучасному гуманітарному і, конкретно, культурологічному дискурсі поетика постає як сфера образності, що є плодом людської творчості в процесі освоєння світу. Поетика виходить за межі не тільки поезії або літератури, а й естетики і мистецтва як такого. Її присутність (в сенсі наявності специфічної образності) фіксується в соціальному житті, релігії, філософії тощо, фактично - в культурі загалом. Можна сказати також, що поетика і дослідження в її сфері мають значний евристичний потенціал в

науках про культуру. Вже зараз про це можна говорити по відношенню до меморіальної культурології, культурологічної регіоніки, досліджень національних культур та інших галузей.

### Література

1. Манкевич И.А. Поэтика обыкновенного : опыт культурологической интерпретации : монография СПб. : Алетейя, 2011. 712 с. Одесский М.П. Поэтика власти на Древней Руси. Древняя Русь. 2000. № 1. URL: <http://nature.web.ru/db/msg.html?mid=1187855> Седакова О.А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М. : Индрик, 2004. 320 с. Соболев Ю.В. Репрессивная поэтика в современной культуре : генезис и репрезентативность // Вестн. Томского гос. ун-та. 2012. № 364. С. 39–42. Krims A. Rap music and the poetics of identity / Adam Krims. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 216 p. Webster A. K. Cultural Poetics (Ethnopoetics) 2015. URL: [www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935345.001.0001/oxfordhb-9780199935345-e-34](http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935345.001.0001/oxfordhb-9780199935345-e-34) та ін.

2. Павленков Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, 1907.

3. Михельсон А.Д. Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней, 1865.

4. Новый словарь иностранных слов. EdwART, 2009.

5. Большой словарь иностранных слов. Изд-во «ИДДК», 2007.

6. Современный толковый словарь изд. «Большая Советская Энциклопедия» URL : <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-80771.htm>

7. Лихачев Д.С. Отзыв на работу С.С. Аверинцева «Ранневизантийская поэтика». URL : <https://www.libachev.ru/pic/site/files/fulltext/rannevizantiyskayapoetika.pdf>

8. Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров. Санкт-Петербург. Издательство АЗБУКА. 2016. 482 с.

УДК 373.3/.5.064.3-056.8

*Theodorou I. A.*  
/ Kozani, Greece /

## THE IMPORTANCE OF CREATING A RESILIENCE SCHOOL FOR ADDRESSING THE SCHOOL BULLYING PHENOMENON

### Introduction

One of the characteristics of the age of postmodernism is the questioning of the prevailing belief -since the time of the Enlightenment- that the path of Reason will free man from fear and enslavement [1]. This critique also targeted mass education, which did not fulfill its original vision, namely the construction of a rational, responsible subject, faithful to democratic principles and cultural progress [1]. This frustration has also penetrated the educational system, which still

promises to improve people's lives through logic and knowledge. Due to this fact, voices about what and how students should be taught are constantly changing. From time to time, emphasis is placed on technological and technocratic education in accordance with market demands, while sometimes a humanitarian education is proposed in order to address the key problems of society. Therefore, the school system is balancing between this dipole: Technocratic education or/and humanitarian education. One aspect of humanitarian education is Social Education. Social Education aims at the appropriate education of all people, regardless of social class and educational capital, for the empowerment of society [2]. School bullying is a multidimensional social phenomenon, escalating in some societies. It is certain that it has a significant negative impact on its victims. However, this does not mean that the perpetrators do not suffer as well [3, 4, 5]. Schools with resilience elements seek to change the culture of the entire school community. In other words, an important element realized by resilience schools is the design of preventive action plans aimed at their implementation both in the classroom and in the school in general [6]. To some extent the school is able to reduce the occurrence of the phenomenon. The creation of curricula at the student level, the teaching of social skills through art, the constant vigilance on duty and the cooperation of the entire educational community are choices in the right direction [3, 4, 5].

### **Defining the concept of school bullying**

According to Tatum and Tatum (1992) school bullying is defined as ‘the deliberate and conscious desire to harm the other and to put him/ her under pressure’. In a similar definition offered by Johnson, Munn & Edwards (1991), school bullying is ‘the deliberate conscious desire to harm or threaten or intimidate someone’ [7]. Olweus (2010) considers that a student is bullied at school when one or more of his/ her classmates: 1. Make fun of him/her or say bad things about him. 2. Give him negative nicknames. 3. Ignore him/ her or deliberately exclude him/her from the group. 4. S/ He is beaten, pushed or locked in a room. 5. Spread lies about him/ her, trying to make the other children dislike him/ her. The abovementioned findings stem from the Revised Olweus Bullying Questionnaire, which was completed by 900 students. It is important to clarify that teasing between friends or conflict between friends is not considered school bullying [8]. However, more contemporary definitions recognize even an isolated incident as school bullying, in cases a child is exposed to an extreme form of bullying. In other words, the violence of a single incident is enough to characterize an episode as school bullying [9. p. 1378]. According to various studies bullying has a number of significant negative impacts on its victims. Initially, the individuals’ self-esteem decreases, aggressive tendencies are created, while both the school dropout of students and the use of psychotropic substances increase. Also, these people show depressed mood, social phobias and social withdrawal. Student performance is reduced and the ability to create healthy social relationships is hampered [10]. In some cases, even suicidal thoughts are reported [9].

### **School bullying intervention programs**

The design of an intervention program should aim to reduce and, if possible, eliminate the social phenomenon of school bullying. However, there is no

agreement among researchers as to what is the main cause of bullying. Thus, the following mental states appear in the international literature as possible causes of school bullying: i) Anger, ii) Depression/ Anxiety, iii) Lack of Social Skills vs. Theory of Mind (Social Skill Deficit vs. Theory of Mind), iv) Lack of Empathy [11]. In this context, various models are used to detect and study school bullying. More specifically, according to Bronfenbrenner (1979) each individual participates in many different systems. These systems affect each other. However, they do not have the same impact on the individual. More specifically, the five categories of systems are microsystem, mesosystem, exosystem, macrosystem and chronosystem [12]. More contemporary intervention programs carried out in the USA are implemented by specialized psychologists in collaboration with specialized teachers. A program addressed to the entire student population of the school is called Creating a Peaceful School Learning Environment (CAPSLE), aiming to create a positive atmosphere throughout the school. Nine primary schools and about 3,600 students participated in this program. The level of primary education was chosen on the grounds that early intervention would be more effective in achieving and maintaining positive change compared to secondary education [10. p. 365]. The activities carried out at the school were, among others, positive climate campaigns, department management, counseling and mentoring of colleagues and parents, as well as focus on the physical education lesson [10. p. 366 -368]. Olweus' (1993) School Bullying Intervention Program is one of the most recognized programs in the world. The main goals of the program are reducing the phenomenon of bullying, avoiding the creation of new cases, as well as improving of relationships at school [13, p. 377]. The four basic principles of the program apply to school are adults who should: a) show love, warmth and care in the lives of children, b) place clear limits to unacceptable behaviors, c) avoid any punitive or rejectionist consequences to students, when the rules are not followed, d) act as examples (both the teachers themselves and the other adults) [13, p. 389].

### **Concluding Remarks**

Regardless of the type of intervention (school bullying program - multidimensional intervention program) one of the findings of Ttofi, Bowes, Farrington and Losel (2014), who studied the results of 84 surveys, was that there was a reduction in school bullying in each case a program was implemented [14]. Therefore, it is important to note that simply acknowledging the problem and planning any intervention within the school community has benefits compared to ignoring the issue. It is worth mentioning that according to Ttofi and Farrington (2011) the most effective programs to combat school bullying are those that focus on the whole school, in which the whole school community participates. According to Ertesvag (2014) these programs follow the principles of School Improvement and find application in its theoretical framework, for which there is an extensive literature (e.g., Fullan 2007; Stoll, 2009). Therefore, one can benefit from the existing literature when designing school bullying [15]. All in all, an educational community should implement the action plan in order to prevent the possibility of school bullying or to significantly reduce its incidence [16]. The action plan works on three levels: The 1st level concerns the cooperation of the whole school, with the

establishment of specific rules and with a policy of zero tolerance (i.e. no case is ignored). The 2nd level concerns the activities of teachers in the school classroom, with the strengthening of students' social skills and the utilization of functional conflict resolution strategies. At the classroom level, special emphasis is also placed on the importance of student-witnesses. Finally, at the 3rd level, parents are informed. In collaboration with teachers, they try to implement 'good practices' of supporting children at home [16].

### References

1. Frydaki E. (2009). *Teaching at the intersection of modern and postmodern thought*. Athens: Kritiki.
2. Milonakou-Keke H. (2013). *Social Pedagogy*. Athens: Diadrasi (In Greek).
3. Olweus, D. (1991). Bully/Victim Problems among Schoolchildren: Basic Facts and Effects of a School Based Intervention Program. In Pepler, D.J. and Rubin, K.H., (Eds.), *The Development and Treatment of Childhood Aggression Hillsdale*, Lawrence Erlbaum, NJ, 411-448.
4. Kourkoutas H. (2008). Childhood victimization. holistic interventions for the school-based inclusion of child victims of violence and social exclusion. In H. Kourkoutas and J. P. Chartier (Ed.). *Children and adolescents with psychosocial and learning disorders. Intervention strategies* (p. 303-345). Athens: Topos.
5. Swearer, S., Espelage, D. & Napolitano, S. (2009). Using Your Own Resources to Combat Bullying. In Swearer, S., Espelage D., & Napolitano, S (Eds.) *Bullying Prevention and Intervention*. (p. 74-88). New York: The Guilford.
6. Goldstein, S. & Brooks, R., B. (2007). *Understanding and Managing Children's Classroom Behavior*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
7. Rigby, K. (2008). *Children and bullying: How parents and educators can reduce bullying at school*. Blackwell Publishing.
8. Olweus, D. (2010). Understanding and Researching Bullying. In R. Jimerson, S., Swearer, S., M. Espelage, D. L. (Eds.) *Some Critical Issues in Handbook in bullying in schools An International Perspective*. New York: Routledge.
9. Honig A., & Zdunowski-Sjoblom, N. (2014). Bullied children. parent and school supports. *Early Child Development and Care*, 184(9-10), 1378-1402.
10. Twemlow, S. W., Vernberg, Fonagy, Biggs, Nelson & Sacco, N. (2009). A School Climate Intervention that Reduces Bullying by a Focus on the Bystander Audience Rather than the Bully and Victim. In Espelage, D. L., Swearer, S., M. & Espelage (Eds.) *Handbook of Bullying in Schools* (p. 365-776), New York: Routledge.
11. Espelage, D., L, Mebane, S. & Swearer, S. (2004). *Gender Differences in Bullying. Moving Beyond Mean Level Differences in Bullying in American Schools a Social-Ecological perspective on Prevention and Intervention* (Edit) Espelage D., Swearer, S. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
12. Bronfenbrenner, U., 1979. *The ecology of human development*. Cambridge.
13. Olweus, D. & Limber, S. (2009). The Olweus Bullying Prevention Program Implementation and Evaluation over Two Decades. In (Eds) Espelage,

D. L., Swearer, S. M. & Espelage, *Handbook of Bullying in Schools* (p. 377-402). New York: Routledge.

14. Ttofi, M., Bowes, L., Farrington, D. & Losel, F. (2014). Protective Factors Interrupting the Continuity From School Bullying to Later Internalizing and Externalizing Problems. A Systematic Review of Prospective Longitudinal Studies, *Journal of School Violence*, 13, 5–38.

15. Ertesvåg, S. K. (2014). Improving anti-bullying initiatives. The role of an expanded research agenda. *Journal of Educational Change*, 16(3), 349–370. doi.10.1007/s10833-014-9232-2.

16. Horne, A. M., Orpinas, P., Newman-Carlson, D., & Bartolomucci, C. L. (2004). Elementary School Bully Busters Program: Understanding Why Children Bully and What to Do About It. In D. L. Espelage & S. M. Swearer (Eds.), *Bullying in American schools: A social-ecological perspective on prevention and intervention* (pp. 297–325). Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

УДК 930.85(410):929Адд

**Тернова М. В.**

/ м. Київ /

## **СПАДЩИНА ДЖ. АДДІСОНА ЯК СЕГМЕНТ АНГЛІЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ**

Аналіз спадщини Джозефа Аддісона (1672-1719) – відомого англійського поета, драматурга, публіциста, естетика та політичного діяча наштовхується на низку об'єктивних труднощів, які зумовлені перехідним періодом, на який припадає його життєво-творчий шлях. Слід визнати, що для сучасників конкретного історико-культурного етапу вкрай важко усвідомити сутність такого «перехідного періоду», чітко окресливши «кінець» одного й «початок» другого. Феномен «переходу», як правило, є досить тривалим, накопичуючи теоретичний та емпіричний матеріал задля остаточного визнання фактора нового світоглядним привілеєм більшої частини суспільства.

Окрім загальноісторичних труднощів «перехідний період» мав яскраво виражені індивідуальні суперечності щодо культуротворчих орієнтирів самого Дж.Аддісона, котрий належав до аристократичних шаблів англійського суспільства і виховувався на засадах як елітарної культури, так і гедоністичній спрямованості мистецтва. Пізніше, Дж.Аддісон зіткнеться з протиріччям між власним вихованням й наріжними спрямуваннями просвітницької культури, яка відстоювала народність, доступність тих сфер творчої діяльності, що дозволяли «звичайній людині» розкрити та реалізувати притаманні їй здібності.

Деталізуючи теоретичний аспект відповідної «паритетності», слід підкреслити, що Дж.Аддісон поділяв віру просвітників у розум людини, проте раціоналістичну спрямованість цього руху сприймав обережно,



заперечуючи приниження чуттєвої природи людини та апелюючи до таких аспектів естетичного знання як прекрасне, гармонія, естетичний ідеал.

Зробивши наголос на значенні естетичного знання, Дж. Аддісон намагається подолати певну, так би мовити, «раціоналістичну односторонність» просвітницьких ідей, зосередившись на феномені «переживання», що завжди фокусує світ конкретної людини з властивою тільки їй реакцією на якийсь подразник. Відтак, «індивідуалізація» переживання як естетичного феномену буде визнана важливим досягненням аддісонівських теоретичних пошуків, наслідком яких виступили дві принципово важливі ідеї: можливість у подальшому розвитку естетичного знання оперувати поняттям «естетична суб'єктивність» та розподіл понять «почуття» та «емоція».

Розглядаючи спадщину Дж.Аддісона як приклад реалізації принципу «теоретико-практичного паритету», на тлі теоретичної частини слід представити і практичну. На нашу думку, так чи інакше, але протягом усього життя Дж.Аддісон достатньо щільно співпрацював з тогочасною англійською літературно-мистецькою спільнотою. Як літературні, так і мистецькі інтереси Дж.Аддісона наснажувалися його бажанням залучити якомога більше своїх сучасників до перетворення суспільно-громадського життя за вимогами просвітницької філософії.

Дж.Аддісон, без перебільшення є одним з яскравих представників жанру «політичних віршів», які спиралися на реальні події англійського життя та, подекуди, мали персоналізований характер. Зрештою, його найбільшим творчим успіхом стала трагедія «Катон» (1713), концепцію якої прийняли представники усіх провідних політичних прошарків. П'єса була поставлена на сцені «Королівського драматичного театру», що розташовувався на вулиці Друрі-Лейн, який, згодом, почали називати «театр Друрі-Лейн». У трагедії «Катон» Дж.Аддісон провів своєрідні паралелі між історичним матеріалом і сучасністю, заклавши ідеї суголосні політичному життю тогочасної Англії. Імовірно само тому п'єса мала неабиякий успіх і протягом усього XVIII століття «подорожувала» сценами різних театрів.

УДК 27-23:81'25

*Ухов О. С.,  
Магуров Є. О.*  
/ м. Сєвєродонецьк /

## **СУЧАСНИЙ БІБЛЕЙСЬКИЙ ПЕРЕКЛАД: ВІД ІНТЕРПОЛЯЦІЙ ДО КОНТЕКСТУАЛЬНОСТІ**

Сучасні перекладачі Біблії дуже активно використовують напрацювання культурології, історії, археології тощо, у результаті чого ми сьогодні читаємо незвичний для нас текст, який потребує пояснень. Порівняймо, наприклад, два різних переклади Бут 1:1-3. Нова Американська Біблія (NAB): 1 In the beginning, when God created the heavens and the earth —

2 and the earth was without form or shape, with darkness over the abyss and a mighty wind sweeping over the waters — 3Then God said: Let there be light, and there was light; Переклад І. Огієнка (Ог.): 1 На початку Бог створив Небо та землю. 2 А земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води. 3 І сказав Бог: Хай станеться світло!

Ці переклади дуже радикально відрізняються один від одного і мають власну екзегезу. Ог. користується звичною методологією, коли перший стих П'ятикнижжя перекладається окремою фразою, окремим реченням, а наприкінці стоїть крапка. Натомість НАВ йде іншим шляхом, тому що оригінальний текст припускає інше читання. Уперше це помітив єврейський коментатор Раши (2 пол. XI – 1 пол. XII століття). Він зазначав, що для традиційної екзегези наратив про створення світу мав іншу синтаксичну конструкцію, та пропонував розуміти 1 стих Буття не як незалежне речення, а як підрядне часу. У такому разі початок книги Буття 1:1-3 – це не три незалежних речення, а об'єднане та складноструктуроване: «1. В начале сотворения Б-гом неба и земли, 2. Земля же была — смятение и пустынность, и тьма над пучиною, и дуновение Б-жье витает над водами, — 3. И сказал Б-г: Да будет свет! Коментар: А если желаешь дать прямое толкование, толкуй так: в начале сотворения неба и земли, (когда) земля была в хаосе, пустынности и мраке, Б-г сказал: «Да будет свет»» [3]. Нетрадиційний переклад повертає нас до культурного контексту давнього Близького Сходу. Космогонічні тексти Шумеру та Аккаду часто починаються з часового підрядного речення, а саме з «Коли», або «У той день, коли». В інципіті найвідомішого космогонічного тексту «Енума еліш» (2 пол. II тис. до н.е.) ми бачимо поморфемну відповідність з Бут 1:1-3:

1 Коли небо вгорі не мало назви  
І земля внизу ще не мала імені  
І первісний Апсу, який породив їх...  
Тоді у надрах зародилися боги...[6]

Як правило, близькосхідні космогонії починаються описанням безладу або хаосу, які передують виникненню світу – це також відповідає першим строкам книги Буття та свідчить на користь того, що саме така інтерпретація відповідає найдавнішому розумінню Бут 1:1-3 самим автором цих строк. Коріння цього наративу – близькосхідні і змушують нас визнати правоту Раши, але до нього така структура Бут 1:1-3 ніде не зустрічається. Початкове розуміння перших строк Буття у близькосхідному контексті могло забутись, але у Середніх віках було заново відкрито єврейським екзегетом. Подібне ми зустрічаємо у фінікійській космогонії:

Началом всего, [как он полагает], был Воздух,  
(αἴρ), мрачный и подобный ветру, или дуновение  
мрачного воздуха, и мутный мрачный Хаос; они  
были безграничны, и в продолжение многих веков  
не имели конца [5; с. 40, 71].

На тлі космогонічних міфів давнього Близького Сходу розуміння Буття 1:1-3 як *creatio ex nihilo* виглядає як анахронізм. «Очень трудно представить

себе, каким образом с точки зрения лексики или языковых средств иврита, можно сформулировать догмат о творении мира из ничего на еврейском языке Библии. Неслучайно, что впервые догмат о творении мира из ничего звучит не в еврейской Библии, а только во 2 Макк, которая была написана на греческом языке человеком, который не просто знал греческий, но и хорошо усвоил греческую культуру, риторику, элементы греческой философской культуры – это будет играть важную роль в становлении монотеизма» [4]. Сучасний американський біблеїст Уолтер Брюггеман також зазначає: «Знакомое утверждение первого стиха многозначно. Общепринятый перевод (который находит поддержку в Ис. 46, 10) предполагает абсолютное утверждение, в котором творение представляет собой решительное Божье действие. Но стих может быть обусловлен временным фактором: «Когда Бог начал творить...» Тогда он оказывается тесно связанным с последующим. И творение понимается как непрерывное действие, которое Бог начинает и продолжает. Грамматические особенности дают возможности для обоих прочтений. Второй стих ставит под сомнение традиционное представление утверждением, что творение - это упорядочение уже существующего хаоса. Традиционно понималось, что в Быт. 1 говорится о творении из ничего. Но данный стих отрицает это» [1; с. 36].

У Бут 1:2 автор також рухається у близькосхідній літературній парадигмі, але Ог. не зважає на це, демонструючи богословську інтерполяцію у своєму перекладі; єврейське слово Руах (רוּחַ שְׂדֵדִים, руах га-кодеш) розуміється у нього як Дух Божий: «і Дух Божий ширяв над поверхнею води». Натомість перекладачі NAB пропонують більш вірний, контекстуальний переклад: «...and the earth was without form or share, with darkness over the abyss and mighty wind sweeping over the waters...», вони перетворюють «Дух Божий» у «могутній вітер», позбуваючись теологічної інтерполяції, що дозволило читати Бут 1:2 як близькосхідний текст: «Началом всего был воздух, мрачный и подобный ветру, или дуновение мрачного воздуха...» [5; с. 40].

У єврейській мові іноді зустрічаються такі конструкції, де слово Елогім (Бог) не відсилає до Бога як до істоти (сутності), а говорить про дещо велике та значуще. Божі гори – це великі гори, дуже великі гори. У європейських мовах для посилення використовується інша надприродна істота – «диявольський вітер» (сильний вітер), що не обов'язково пов'язує погодний феномен з нечистою силою: «Там, де європейські народи, за для того, щоб уявити велике та сильне, відсилають до нечисті, тут, у єврейській мові, в ідіоматиці може бути відсилка до Бога» [4]. Подібну відсилку, але вже до богів, ми бачимо у «Вавилонській теодицеї», аккадській поемі XI ст. до н.е.: «Людина не буде щасливою, якщо не буде мати на собі благого вітру богів». Цей вислів сучасний шумеролог В.В. Ємел'янов пояснює таким чином: «Цей вітер сильно дме у Месопотамії влітку у момент спеки та посухи. Він оживлює собою землю, країну, коли вже неможливо дихати. Такий вітер називали «благим вітром богів»» [2]. Звичайно, такий вітер відсилав до богів, але не мав чіткого зв'язку із конкретними силами.

Таким чином на одному полюсі ми маємо переклад І. Огієнка, який наслідує кращі зразки інших класичних перекладів Біблії, де богословські інтерполяції замінюють оригінальний текст; на другому – NAB, де перекладачі пішли шляхом радикальної культурної контекстуалізації за для відтворення оригіналу. Підхід, який демонструє нам NAB не унікальний, але найрадикальніший за інші. Наприклад, у Новій Єрусалимській Біблії (NJB) Бут 1:2 перекладено так: Now the earth was a formless void, there was darkness over the deep, with a divine wind sweeping over the waters... («вітер божий» або «подих божий»). Тут ми не бачимо «Дух Божий», як у класичних перекладах, але і не читаємо «сильний вітер», як у NAB. Цікаво, що і NJB, і NAB – католицькі переклади; другий, навіть, взятий за основу переглянутого лекціонарію РКЦ у США (Переклад був зроблений поетапно членами Католицької біблійської асоціації Америки (СВА) з мов оригіналу та з критичним використанням древніх джерел. Четверте видання має аббревіатуру NABRE – виправлене видання). Отже, сьогодні ми спостерігаємо тенденцію до очищення біблійського тексту від культурних, богословських та інших нашарувань. Цікаво, що таку важливу ініціативу впроваджують саме християнські конфесії. Нажаль, ми не маємо сучасного критичного українського перекладу Біблії, який би дійсно відповідав сучасному рівню наукових знань про історію та культуру Близького Сходу. Відомий український культуролог і перекладач Лесь Герасимчук в інтерв'ю Радіо Свобода зазначив: «У наших бібліях в усіх перекладах через незнання біблійної археології та історії фальсифіковано всю етнографію, фальсифіковано імена, географічні назви і так далі внаслідок підходу міжетнічних стосунків, якихось там ідеологій і так далі, змінено все тло абсолютно. Крім того, втрачена поетичність. В нас жоден текст нормально не перекладений поетичний як поезія. Там же є дуже цікаві ліричні речі, ритмізовані. Цього всього в перекладах немає» [7]. Далі Герасимчук висловлює слушну думку: «...треба пам'ятати, що українці використовувалися не тільки українськими джерелами, а з огляду на рівень освіти в Україні, ходили і грецькі тексти, і латинські, і німецькі. Дуже багато ходило чеських перекладів і польських. Біблія Вуйцека – це взагалі величезне досягнення, вона справила набагато більший вплив на українську культуру, ніж про це зараз згадують» [там же]. Сьогодні ми маємо перед очима потужний та вдалий західний, критичний і, у той же час, конфесійний досвід біблійського перекладу, тому є надія на те, що вітчизняні перекладачі врахують його.

### Література

1. Брюггеман У. Бытие. Серия «Толкование». пер. с англ. Л. Колкера и П. Валенчука. Черкасы, 2013. 416 с.
2. Емельянов В.В. Древнее Библии, или как понять шумеров // URL: [https://www.youtube.com/watch?v=G\\_ZHQAXHmIs](https://www.youtube.com/watch?v=G_ZHQAXHmIs) (дата звернення: 30.07.2021)
3. Пятикнижие с толкованиями Раши в переводе Фримы Гурфинкель. Т.1. Иерусалим : Швут Ами, 2012, 3070 с.

4. Селезнёв Г.М. Введение в Ветхий Завет и Еврейскую Библию // URL: <https://7seminarov.com/oldtestamentcourse> (дата звернення: 26.07.2021)

5. Финикийская мифология. Сост. Н.К. Герасимова. Под общ. ред. Ю.С. Довженко. Санкт-Петербург : «Летний сад», 1999. 331 с.

6. Энума элиш... // URL: <http://skazanie.info/enuma-elish> (дата звернення: 23.07.2021)

7. Марусик Т. Досі немає адекватного перекладу Біблії українською мовою / Інтерв'ю Л. Герасимчука для Радіо Свобода // URL: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/933830.html> (дата звернення: 16.09.2021)

УДК 130.2

*Філіппова Г. А.*  
/ м. Маріуполь /

## **КРЕАТИВНА ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ КОМПЕНСАЦІ В КУЛЬТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕОРІЇ РАЦІОНАЛЬНОЇ БЮРОКРАТІЇ МАКСА ВЕБЕРА)**

**Актуальність.** З позицій сучасних трансформацій гуссерліанської феноменології необхідно проаналізувати механізм компенсації у культурі на теорії раціональної бюрократії М. Вебера. На нашу думку, основним джерелом, в якому представлена теорія бюрократії Вебера, служить його фундаментальна праця «Господарство і суспільство» [4].

**Мета тез:** дослідити креативну інтенціональність компенсації в культурі на матеріалі Теорії раціональної бюрократії Макса Вебера.

**Ступінь дослідженості проблеми.** У дослідженнях сучасних учених підкреслюється, що аналіз бюрократії в веберовських політичних статтях, як і концепція патримоніальної бюрократії, служить важливим доповненням ідеально-типової бюрократії. У теорії бюрократії Макса Вебера важливим елементом виступає поняття патримоніальної бюрократії. Але для подальшого розвитку соціології найбільше значення мав інший елемент даної теорії - розроблена ідеально - типова модель раціональної бюрократії [1;2;4;5].

**Задачі:** проаналізувати сучасний стан теорій з соціології культури (на матеріалі праць М. Вебера)

Раціональна бюрократія характеризується М. Вебером у ході аналізу легального панування. Відмінною рисою даного типу панування служить наявність системи формальних правил, що регулюють діяльність управлінського персоналу. Причому ці правила можуть бути змінені. У цьому полягає одна з найважливіших відмінностей легального панування від традиційного: у традиційному можливість законотворчості обмежена існуючими традиціями, а в легальному не існує жодних обмежень, крім дотримання всіх відповідних формальностей [2]. «Вирішальним є те, що

підпорядкування тепер ґрунтується не на вірі та відданості харизматичної особистості, пророкові або героя, але на позбавленому особистого характеру об'єктивному « службовому обов'язку », який визначений за допомогою встановлених норм (законів, приписів, правил)» [3]. Передбачається, що коритися слід формальними правилами, а не особі, що володіє владою. На зміну принципом особистої відданості, що має найважливіше значення при традиційному пануванні, приходять орієнтація на безликі норми. М. Вебер вважав, що саме по собі легальне панування не має в очах підлеглих достатньою легітимністю. Тому воно повинно бути доповнено традиційними, патримоніальними елементами [3].

З точки зору М. Вебера, раціональна бюрократія не тотожна легальному пануванню. З одного боку, легальне панування може здійснюватися і небюрократичне органами управління. З іншого боку, бюрократичний адміністративний апарат може використовуватися і в тих випадках, коли керівництво не дотримується принципу легальності [2]. М. Вебер виділив специфічні риси раціональної бюрократичної адміністрації, проводячи зіставлення сучасної бюрократії з традиційними формами управління, в яких подібні риси повністю були відсутні або були слабо виражені [4].

Важливою особливістю бюрократичного управління є те, що глава організації може бути впевнений, що його розпорядження будуть передані по каналах комунікації та виконані у відповідності з існуючими правилами. Бюрократичну організацію відрізняє сувора дисципліна. Саме об'єднання спеціальних знань і дисципліни утворює основу бюрократичної адміністрації [1].

Коли автор тез розпочинав свою трудову діяльність за кордоном, то зіткнувся безпосередньо з бюрократичним управлінням на підприємстві. Завдяки цьому управлінню, на підприємстві, була дисципліна, що передбачає жорсткий контроль за дотриманням правил, встановлених інструкцій; була точність у роботі, що виявляється у конкретних правилах і вимогах дій працівників, дозволяють розраховувати отримання очікуваного результату.

На нашу думку М. Вебер, у сучасній бюрократії, подібно чиновництву минулих епох, утворює особливу статусну групу, що займає привілейоване становище в суспільстві. Цьому аніскільки не суперечить той факт, що бюрократія підпорядкована у своїй діяльності централізованого контролю і дисципліни [5]. М. Вебер пише: «Усвідомлення чиновником свого високого статусу не тільки сумісно з його готовністю підкорятися вищим, але і виконує функцію *компенсації*, дозволяючи йому зберігати самоповагу» [3].

**Висновки:** Таким чином, теорія раціональної бюрократії Макса Вебера справила величезний вплив на розвиток соціології в ХХ столітті. Багато вчених, що приступили в середині ХХ століття до вивчення формальних організацій, спиралися на веберовську модель бюрократії при проведенні власних досліджень. Теорія М. Вебера дозволила значною мірою вирішити проблеми побудови управлінської структури організації, визначення оптимальних рольових вимог стосовно індивідів, використання найбільш доцільних технологій в організації.

На нашу думку аналіз цієї теорії надав змогу проаналізувати креативну інтенціональність компенсацій в культурі на матеріалі теорії раціональної бюрократії М. Вебера.

### Література

1. Dandeker Ch. Surveillance, power and modernity. Cambridge, 1990. P.10
2. Блау П. Исследование формальных организаций // Американская социология: перспективы, проблемы, методы. П.: 1972. - 379с.
3. Вебер М. Избранное. Образ общества М.: Юрист, 1994. - 704с.
4. Кушнір М. Господарство і суспільство. ВД «Всесвіт». 2012. 1100с
5. Попович О. В. Компенсаційна креативна функція культури: монографія – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. - 379с.

УДК 006.91:27-526.62

*Хлисту́н Ю. І.*  
/ м. Сєвєродонецьк /

## МЕТОДИ ВИМІРЮВАНЬ ПРИ ВИВЧЕННІ ПРОГРАМ РОЗПИСІВ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМІВ

Актуальність. Монументальний церковний живопис часто сприймається або як внутрішня прикраса храму, або як «Євангеліє для неписьменних», оскільки храмовий розпис часто містить сцени зі Святого Письма. Але складання програми розпису православного храму як ансамблю іконографічних сюжетів – це ціла наука. Вивчаючи програми розпису православних храмів з точки зору культурології, тобто виявляючи та обґрунтовуючи їх культурологічний вимір, доцільно звернутися до розробок метрології і використовувати деякі її елементи в якості того вимірювального інструментарію, завдяки якому можна більш точно оцінити якісні характеристики тієї чи іншої іконографічної програми – змістового фундаменту програми розпису будь-якого православного храму.

Мета роботи – визначити, які з розроблених в рамках метрології вимірювальних процедур, технік і методів можуть бути залучені до культурологічного аналізу програм розписів православних храмів, зокрема – у дослідженні сучасних іконографічних програм.

Слово «метрологія» має давньогрецьке походження, воно утворене з двох грецьких слів: *metron*, що означає міра, та *logos* – поняття або вчення. Метрологія – це наука про вимірювання, методи і засоби забезпечення їх єдності і засобах досягнення необхідної точності. Метрологія має свої «розділи» (теоретична, або фундаментальна; законодавча; прикладна) [2]. Вимірювання є об'єктом вивчення метрології, і воно може бути спрямоване не тільки на матеріальні (фізичні) аспекти, але і на духовні, нематеріальні аспекти.

Всі фізичні величини підрозділяються на вимірювані і оцінювані величини. Виміряні величини можуть бути виражені кількісно у вигляді певної кількості встановлених одиниць вимірювання. Фізичні величини, для яких не може бути введена одиниця вимірювання, можуть бути лише оцінені, причому величини оцінюють за допомогою шкал [1]. Нефізичні величини характеризуються якісними показниками, вимірювання яких буде визначатися шляхом оцінки характеристик об'єкта вимірювання [1].

У метрології прийнято розрізнати 5 основних типів шкал вимірювань: шкали найменувань, шкали порядку (рангів), шкала відмінностей (інтервалів), шкали відносин і абсолютні шкали [3].

Цей метод цілком прийнятний для створення шкал, застосованих для оцінювання іконографічних програм православних храмів. Які аспекти можуть бути включені у вимірювальний інструментарій? Це, наприклад, кількість тем іконографічних сюжетів, включених в програму розпису того чи іншого храму: тема посвячення храму, тема призначення храму, святковий цикл, Страсний та Пасхальні цикли, житійний цикл (найчастіше всього відображає посвячення храму), сюжети Священної історії Нового і Старого Завітів, ангельські чини, Страшний суд. «Горня» і «дольня» храму повинні оцінюватися окремо. Як кількісну характеристику можна також виділити кількість «рівнів розпису» в храмі, хоча вона і не завжди відображає рівень складності іконографічної програми.

Аксіологічний аспект також може бути критерієм оцінки як окремих іконографічних сюжетів, так і їх «ансамблю», тобто всієї програми розпису храму. В основі оцінювання аксіологічного аспекту того чи іншого іконографічного сюжету є церковно-ієрархічний порядок значущості (значення) образу. Якщо розташувати зображення «за спаданням» в їх аксіологічному аспекті, то ми отримаємо наступний ряд: 1)°зображення Святої Трійці і Спасителя; 2)°зображення Пресвятої Богородиці; 3)°зображення Небесних Сил, Архангелів, Ангелів і всіх ангельських чинів у своїй ієрархії; 4)°зображення святих і житійних циклів.

Зображення свят також мають свою ієрархію: 1)°Великдень – «свят свято і торжество з торжеств»; 2)°великі дванадцять свята Господні (Різдво Христове, Стрітєння Господнє, Хрещення Господнє, Преображення Господнє, Вхід Господній в Єрусалим, Вознесіння Господнє, П'ятидесятниця, Воздвиження Чесного і Животворящого Хреста Господнього); 3)°дванадцять Богородичні свята (Різдво Пресвятої Богородиці, Введення в храм Пресвятої Богородиці, Благовіщення Пресвятої Богородиці, Успіння Пресвятої Богородиці); 4)°великі не дванадцять свята (Обрізання Господнє, Різдво Іоанна Предтечі, Усікновення глави Іоанна Предтечі, Святих Первоверховних Апостолів Петра і Павла, Покров Пресвятої Богородиці); 5)°середні і малі свята (найчастіше зображуються у тих випадках, коли мають відношення до теми посвячення храму).

Сюжети Страсного і Пасхального циклів мають високе аксіологічне значення і часто розташовуються в «горній» частині храму.



Хронологічна (часова) шкала, безумовно, має місце при вивченні іконографічної програми.

В якості прикладу найпростішої («однорівневої») програми розпису розглянемо храм на честь Преподобного Сергія Радонізького жіночого скиту Святогірської Лаври в селі Богородичне Донецької області. Цей храм є «нижнім» храмом, тому за своєю внутрішньою архітектурою він досить простий: його «горня» представлена плоскою стелею із зображенням Небесних Сил (Херувимів), в апсиді – Господь Цар Слави: «дольня» храму представлена житійним циклом преподобного Сергія Радонежського (6-ма сюжетами) і образами святих – учнів і послідовників преподобного, зображених в медальйонах. Серед них святий Феодор Ростовський, Преподобний Роман Киржацький, Преподобний Афанасій Серпухівський, Преподобний Димитро Прилуцький, Преподобний Сава Сторожевський, Преподобний Стефан Махрищський, Преподобний Нікон Радонежський та інші. Храм був розписаний іконописцем Олександром Чашкіним в період з 2002 по 2006 рік.

Як ми бачимо з даної іконографічної програми, її головною темою є тема присвячення (посвячення) храму, це єдина тема, що представлена в «дольній» храму єдиним рівнем розпису: будучи рівними за важливістю (по значенню) і такими, що не можуть бути ієрархізованими, зображення сюжетів з життя Преподобного Сергія Радонежського та образів названих вище святих побудовані на одному рівні.

В аксіологічному аспекті дану програму можна оцінити як «мінімальну»: в «долній» частині храму зображені тільки святі, тут відсутні зображення свят, Пресвятої Богородиці, сюжетів Священної Історії, Страсного або Пасхальних циклів. Розпис у вівтарі також займає один рівень, «горня» храму позначена зображенням Херувимів (тобто теж одна тема).

Для порівняння розглянемо іконографічну програму храму подібної внутрішньої архітектури – Свято-Іверського надвратного храму Свято-Успенського Ніколо-Василівського монастиря с.°Микільське Донецької області, який був розписаний в період з 2004 по 2013 рік іконописцями Владиславом Юшковим і Павлом Ніфонтовим. Архітектурна форма цього храму – «іже під дзвони», тобто центральний храмовий купол є куполом над дзвіницею.

У внутрішній архітектурі Свято-Іверського храму купол відсутній, як і в розглянутому раніше храмі на честь преподобного Сергія Радонежського. У вівтарі також зображений Господь – Цар Слави, по обидва боки якого зображені Пресвята Богородиця і святий Іоанн Предтеча, далі – два ангели. На північних і південних стінах вівтаря є зображення святих в медальйонах. В центральній частині храму розписи займають два рівні: у верхній частині зображені 4 дванадцятих свята Божої Матері по 4-м сторонам (Різдво Пресвятої Богородиці на північній стіні, Благовіщення Пресвятої Діви Марії на східній стороні перед вівтарем, Введення в храм Пресвятої Богородиці на південній стіні, Успіння Пресвятої Богородиці на західній стіні). Нижній ряд представлений зображеннями святих як в медальйонах, так і в повний зріст. У

верхніх кутах центральної частини храму є архітектурні деталі, що нагадують паруса, але відносно невеликі за розміром; в них зображені 4 євангелісти (Матфій, Марк, Лука та Іоанн). У вівтарної частини на стелі - зображення ікони світла, в центральній частині – декоративний орнамент і зоряне небо. Свято-Іверський храм розписаний у візантійському (палеологовському) стилі.

Центральною темою даного храму також є тема посвячення – він присвячений Пресвятій Богородиці, що відображено в його іконографічній програмі. Розпис займає 2 рівні. В аксіологічному аспекті іконографічні сюжети цього храму мають більшу значимість, ніж у раніше розглянутому храмі, і тут можна говорити про другий рівень складності. Хронологічно обидві розглянуті іконографічні програми належать до одного і того самого періоду часу.

Таким чином, розглянувши іконографічні програми двох храмів, схожих за внутрішньою архітектурою, можна зробити висновок, що програми розписів храмів можуть бути оцінені за шкалою порядку (рангів) в залежності від кількості тем іконографічних сюжетів, включених в програму, а також від кількості «рівнів розпису» (які часто відображають рівень складності програми). Але далеко не завжди програма розпису храму відображає його посвячення. Ця тема може бути повністю відсутня в іконографічних сюжетах. У період 1990-х і початку 2000-х років таких храмів було розписано немало. У такому випадку можна ввести і шкалу «найменувань», яка буде відображати аспект теми посвячення храму.

#### **Література**

1. Демин И. О. Измерительный инструментарий в культурологии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izmeritelnyy-instrumentariy-v-kulturologii> (дата посещения 13.08.2021).
2. Никифоров А.Д., Бакиев Т.А. «Метрология, стандартизация и сертификация», М.: Высшая школа, 2005. – 422 с.
3. Сергеев А.Г., Метрология. – М.: ЛОГОС, 2009.

УДК 75:929

*Холодинська С. М.*  
/ м. Маріуполь /

### **ТВОРЧО-ТЕОРЕТИЧНІ ШУКАННЯ М. СЕМЕНКА ТА К. МАЛЕВИЧА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

Як відомо, поняття «авангардне мистецтво» об'єднує низку самостійних напрямів, одним з яких є футуризм. Українська модель футуризму, засновником якого був Михайль Семенко (1892–1937), сформувався як самобутнє та самоцінне естетико-художнє явище та найвиразніше виявив себе, передусім, у поезії та живописі й протягом 1914–1937 років відіграв помітну роль в оновленні української культури.

На нашу думку, до видатних українських митців, які представляють футуризм у живописі та літературі, буде цілком доречним додати і прізвище Казіміра Малевича (1878–1935), котрий, як відомо, закладаючи основи українського кубізму, конструктивізму та супрематизму, не стояв осторонь і футуризму, який цікавив К. Малевича здатністю футуристичних творів «продукувати» «динамізм». Окрім, так би мовити, професійного інтересу, Семенко всіляко сприяв активній участі Малевича в роботі журналу «Нова генерація», на сторінках якого він надрукував більше десяти статей, серед яких, принаймні, три заслуговують на особливу увагу : «Кубо-футуризм», «Футуризм динамічний і кінетичний» та «Естетика». Всі статті були оприлюднені протягом 1929 року і їх матеріал до сьогодні викликає інтерес науковців.

Невелика за об'ємом стаття К. Малевича «Кубо-футуризм» видається нам досить значимою порівняно з іншими теоретичними розвідками відомого живописця, оскільки вона була написана у 1929 році, коли і футуризм, і кубізм вже посіли певне місце в авангардному мистецтві і мали яскраві теоретико-практичні надбання, зацікавивши своїми естетико-художніми шуканнями представників різних видів мистецтва. Хоча М. Семенко і К. Малевич експериментували на теренах різних видів мистецтва, їх загальна позиція щодо тенденцій і перспектив розвитку нового мистецтва багато в чому була близькою, а активна, теоретична продуктивна співпраця на сторінках журналу «Нова генерація» видається сьогодні цілком органічною.

Статтю К. Малевича «Кубо-футуризм» не можна охарактеризувати як творчо-пошукову – саме такими, як правило, були перші публікації і кубістів, і футуристів, – оскільки вона, скоріше, чітко констатує і власну позицію автора (К. Малевича – С. Х.), і його оцінку італійського досвіду розвитку кубо-футуризму в живописних картинах А. Соффічі «Синтеза осіннього пейзажу» (1913), «Синтеза міста Прато» (1913), К. Карри «Сила центрифуги» (1912), «Жінка + пляшка + будинок» (1913), «Потяг між будинками» (1913–1914), Д. Северіні «Бульвар» (1911), «Динамізм. Танок жінки» (1912) та ін.. При цьому К. Малевич, залучаючи до аналізу твори француза Жоржа Брака (1882–1963) – одного із засновників кубізму – професійно співставляє французьку та італійську моделі кубо-футуризму, в сутності яких орієнтується достатньо впевнено. Теоретична позиція самого К. Малевича базується на тезі, що «...слово футуризм визначає не певну суцільну категорію, а лише взагалі все майбутнє. Через це всі нові мистецтва можна було б віднести до футуризму» [2, с. 171]. Водночас, маніфести італійських футуристів, на його думку, ґрунтуються на таких константах, як «динамізм», «динамічний світ», «світ металової культури, техніки». Малевича така орієнтація задовольняє, оскільки футуриста цікавлять не самі предмети, які «своєю формою, своєю «як таковістю» мало важать», а «предмети, що мають динамічний зміст» : «Вокзали, паротяги, мотори, пароплави, димарі фабрики, заводи, електрика, рекорди спорту, бої, війни революцій – все це є природні для футуриста, але він виявляє не вигляд речей, а їх функцію, їх динаміку» [2, с. 171].

Оцінюючи з сучасних позицій розміркування К. Малевича, котрий – врешті решт – через кубізм, футуризм чи кубо-футуризм прийшов до супрематизму в якості авторської моделі авангардного живопису, можна беззастережно стверджувати, що він був ближче до італійського розуміння футуризму, ніж до тієї моделі, що створював Семенко. Саме це впливало і на ті розходження щодо інтерпретації творчості і – особливо – творчого процесу, які спостерігаються в позиції цих двох непересічних митців.

Порівнюючи творчо-теоретичні шукання Семенка та Малевича, слід наголосити на такому : якщо М. Семенко опікується «художнім твором», то К. Малевич виокремлює значення «художнього образу», повністю заперечуючи той зміст, який цьому структурному елементу художнього твору надають у реалістичному мистецтві. На думку відомого українського естетика Л. Левчук, зацікавленість К. Малевича проблемою художнього образу стимулювалася кількома причинами, зокрема, його негативним ставленням до наслідувального, тобто мімезистичного мистецтва. К. Малевич був переконаний, що мистецтво не наслідує дійсність, а створює її, і це принципово нова дійсність : цей процес «створення» відбувається завдяки образу.

Л. Левчук, аналізуючи концепцію «нового мистецтва» К. Малевича, підкреслює значення його роботи «Естетика», на сторінках якої митець провів порівняльний аналіз принципів побудови реалістичного та нереалістичного живописного твору, показавши – у тому числі – і важливість для митців нової генерації навчитися «шукати образ» [1, с. 182–185]. Точку зору Л. Левчук поділяє й український естетик П. Храпко, підкреслюючи, що К. Малевич підтримував тих живописців-експериментаторів, для кого «побудова образу, або – точніше – “його постійний пошук” розглядався як “більш цінний”» [3].

Деяко лихоманкові пошуки К. Малевичем «чистої форми», «чистого живопису», автоматично приводили митця, з одного боку, до свідомого руйнування мімезису, на підґрунті якого «будувалося» класичне мистецтво, а з іншого, – виштовхувало митця з простору соцреалістичного мистецтва, представники якого починають сповідувати «принцип відображення», який є, по суті, більш змістовною та ускладненою формою того ж мімезису, так би мовити, «мімезис у творчому русі».

Хоча і досить стисло, ми цілком свідомо представили в контексті відтворення теоретичних роздумів сучасних науковців щодо шукань М. Семенка, точку зору К. Малевича. При цьому наша позиція визначалася кількома причинами : по-перше, як живописець, Малевич орієнтувався на оновлення образотворчого мистецтва. Отже, в сукупності з експериментальністю семенківської поезії, можна більш об'ємно відтворити специфіку пошуків українських авангардистів; по-друге, достатньо тісні контакти Малевича з харківськими футуристами, які певний час мали місце, дозволяють говорити про діалог митців, можливі дискусії та взаємовплив. Останнє виявляється беззаперечним, оскільки позиції «нового мистецтва» «вирублялися», з одного боку, на ґрунті класичної художньої традиції, а з іншого, послідовно руйнували її. У перехрестя цих двох потоків потрапляли,

передусім, структурні елементи класичної моделі мистецтва – твір, образ, зміст, форма, «канон-новація», – з приводу яких і футуристи, і представники інших мистецьких угруповань повинні були зайняти якусь позицію.

### Література

1. Левчук Л. Т. Українська естетика : традиції та сучасний стан. Київ : МАКЛАУТ, 2011. 339 с.

2. Малевич К. С. Кубо-футуризм // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. С. 170–176.

3. Храпко П. Ю. Художній образ в естетичній системі К. Малевича : від ідеалу до утопії // Філософія науки : традиції та інновації. Науковий журнал / відп. ред. В. О. Цикін. Суми : Сумський держ. ун.-т, 2013. № 1(7). С. 191–197.

УДК 7.092

*Чумаченко О. П.*

/ м. Київ /

## **НАЦІОНАЛЬНІ КОНКУРСИ КРАСИ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ В ХХІ СТОЛІТТІ**

В контексті сучасної соціокультурної ситуації, де феномен «Entertainment» стає всеохоплюючим усі сфери суспільного і культурного буття, конкурси краси як складова культурно-дозвіллевої діяльності розвиваються досить активно. В Україні зараз існує близько 10 масштабних проектів, де молоді дівчата, жінки не лише змагаються за корону переможниці, а і уособлюють себе як унікальну особистість, займаються благодійністю, до того ж ці бізнес-проекти приносять непоганий прибуток, і виступають одним з форматів розважальної діяльності в Україні.

Актуальність даного дослідження полягає у класифікації конкурсів краси в Україні як складової культурно-дозвіллевої діяльності. Ця тематика в науковому теоретичному аспекті розглядається вперше і саме в цьому полягає її унікальність. Метою даного дослідження є виокремлення самих масштабних національних конкурсів краси. Об'єктом виступають Національні конкурси краси в Україні. Предметом - форми культурно-дозвіллевої діяльності в Україні. Активно для дослідження цієї тематики використовується аналітичний метод, метод формалізації.

Історія конкурсів краси має свої джерела, одним із перших у Давній Греції були змагання за титул найкрасивішої жінки між Герою, Афіною і Афродитою, але суддя Парис обрав Олену Прекрасну дружину Менелая, найкрасивішу жінку на землі. Зберіглися підтвердження того, що в Іліоні справді проходив конкурс краси, обирали найкрасивішу дівчину, в журі входили скульптори, оратори, воїни [4].

Найбільш реально підтверджена інформація про конкурси краси у давній Греції свідчить про Коринфські конкурси краси. VII ст. до н. е., де на той час правив тиранин Кіпсел, який влаштував видовище на честь богині Деметри. Першою переможницею була його дружина Геродика. Жінок, які брали участь у конкурсах називали хрисофорами. Активно впроваджувались подібні видовища в Афінах, Лесбосе [1].

Конкурси проводились і у Давньому Вавилоні, в Китаї, у інків та у малайців був спеціальний ритуал, де найгарнішу дівчину після обрання її переможницею приносили в жертву богам.

Одним з наймасштабніший конкурсів в Україні є «Міс Україна» - вперше проводився у 1991 року, переможниця цього проекту представляє нашу країну на Міжнародних конкурсах Miss World, Miss Earth, Miss International. «Ми завжди повинні пам'ятати про красу, яка нас оточує і надихає на подвиги і досягнення. Споконвіку Україна славилася красою своїх жінок, яким присвячували вірші та пісні, заради яких створювали пам'ятники архітектури та мистецтва. Протягом багатьох століть, українки, зберігаючи мир, прославляли свої землі, ставали королевами інших держав. Легендарні історичні особистості втрачали голови від краси, мудрості та душевності великих українських жінок. Ще в післявоєнній Європі виникла потреба в красі і її оцінкою. Так в 1947 році був створений офіційний конкурс «Міс Європа». У 1991 році Україна стала самостійним членом федерацій, які проводять офіційні конкурси краси. Таких федерацій три: «Міс Світ», «Міс Всесвіт» і «Міс Європа». А ліцензію на право проведення національних конкурсів, переможниці яких представлятимуть Україну на найпрестижніших парадах краси, отримав Національний комітет «Міс Україна» - зазначає директор конкурсу Вероніка Щипцова [5].

Другий за престижністю конкурс це - конкурс «Міс Україна Всесвіт», який розпочав свою історію з 2006 року і щорічно проходить в Україні під егідою найпопулярнішого і найбільш престижного у світі конкурсу краси «Міс Всесвіт». «Його власниками й організаторами є велика американська корпорація WME | IMG.» [2]. Метою цього конкурсу є формування позитивного іміджу країни та створення нових образів за допомогою команди професійних українських дизайнерів.

Особливу популярність останнім часом набирає національний народний конкурс «КРАСА КРАЇНИ - 2021», «...Місія конкурсу - створити у суспільстві образ сучасної української жінки, як гарної, успішної, обдарованої, вихованої та сильної особистості, матері та берегині. Ми впевнені, що фізична краса - лише частина привабливості людини, тому нагорода конкурсу «КРАСА КРАЇНИ» присуджується не тільки найкрасивішій, а й найпочеснішій жінці» - зазначає директор конкурсу Ірина Келлер [3].

Національний конкурс «Королева України» та Mrs. Ukraine International 2021, які останнім часом все більше привертають до себе увагу важлива складова івент розваг в нашій країні. MISS BEAUTY 4 SEASONS – конкурси, які проводить Н. Ворушило в Києві і Одесі, «Miss Model Ukraine»

національний конкурс краси з великим грантом, - усі ці конкурси підкреслюють важливість впровадження у суспільне життя естетичного ідеалу витонченої інтелігентної особистості, з бажанням саморозвиватися і вдосконалюватись.

Велику увагу серед видовищно-розважального контенту України починає привертати конкурс Княгиня України, його метою є «цілеспрямоване створення для молоді сучасних еталонів для наслідування — молодих, активних, освічених, духовно розвинених красивих особистостей, орієнтованих на успіх у власному житті, навчанні та майбутній професійній кар'єрі.[6]. Учасниці конкурсу Княгиня України відбираються на регіональних (обласних) конкурсах краси, і зазвичай наприкінці року в одному з міст України відбувається фінальні змагання.

«Міс Принцеса України» - один із головних конкурсів регіонального рівня з національним фіналом. Метою конкурсу «Міс Принцеса України» 2021 є розвиток української краси та достойне представлення її наявності за кордоном, адже переможниця отримає не лише приз у грошових еквівалентах, але й представлятиме Україну на міжнародному конкурсі краси у Чехії «Міс Принцеса Світу 2021» - зазначає директор конкурсу Олександр Главацкий [7].

Унікальним проектом є Національний конкурс Miss/Mrs Plus Size Ukraine & Miss/Mrs Top of the World Plus Size Ukraine 2021, це грандіозне видовище у якому беруть участь жінки з зайвою вагою. Також кожного року Одещина приймає в себе фіналісток Ms Top Ukraine - 2021.

На перший погляд усі ці проекти лише частина календарних концертних заходів, які проходять в нашій країні, а по суті це унікальне явище, яке включає в себе організацію заходу, написання сценарію, проведення регіональних кастингів, а іноді і регіональних конкурсів краси у містах України з метою відбору найкращих претенденток, комунікацію з відомими і починаючими дизайнерами, підбір відповідних музичних композицій для виходів учасниць, обговорення концепції оформлення і багато іншого, а також аспекти PR, виготовлення реклами, просування реклами у соціальних мережах і на телебаченні. І заключний етап комунікація з представниками мас-медіа, глянцевого журналістики. По суті цей формат «Entertainment» стає одним із популярних заходів в Україні і включає в себе усі аспекти культурно-дозвілєвої діяльності в нашій країні.

### Література

1. Афиней. Пир мудрецов / Н. Т. Голинкевич (переводчик). М.: «Наука», 2010. 600 с.
2. Міс Україна Всесвіт офіційний сайт. URL:<http://www.missukraineuniverse.com.ua/ua/> (дата звернення: жовтень 2021).
3. Краса Країни 2021 офіційний сайт. URL:<https://krasakrainy.com/images/presentation.pdf> (дата звернення: жовтень 2021).
4. Кравчук А. Троянская война: Миф и история. Wojna Trojanska. Mit i Historia, 1985 / Александр Кравчук / Пер. с польск. Д. С. Гальпериной;

Послесл. Л. С. Клейна. Институт востоковедения АН СССР.. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991. 224 с.

5. Національний конкурс краси «Міс Україна» офіційний сайт. URL: <https://missukraine.ua/ua/novosti/> (дата звернення: жовтень 2021).

6. Національний конкурс краси Княгиня України. офіційний сайт. URL: <http://www.kniaginia.com/index.php/kniahyni-ukrainy> (дата звернення: жовтень 2021).

7. Національний конкурс Міс принцеса України офіційний сайт. URL: <http://www.princessaua.com/> (дата звернення: жовтень 2021).

УДК 021.6

*Шакула А. П.*  
/ м. Маріуполь /

## **КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВА ДІЯЛЬНІСТЬ УНІВЕРСИТЕТСЬКИХ БІБЛІОТЕК: НОВІ ФОРМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Діяльність та функції університетських бібліотек завжди знаходяться в прямій залежності від сучасного стану та векторів розвитку вищої освіти країни. За цими умовами змінюються й акценти у діяльності університетських наукових бібліотек. Наразі окрім традиційного документального та інформаційного забезпечення освітньо - наукової діяльності вони здійснюють функції з забезпечення механізмів інтеграції університетської науки до світового наукового простору, підвищення якості наукової комунікації та рейтингу університету.

В умовах інформаційної цивілізації університетська бібліотека, як соціальний інститут, також зазнала суттєвих трансформацій. Але за всіма змінами вона залишається культурно-просвітницькою установою, який належить значна роль у формуванні культурного й інтелектуального рівня студентської молоді як особистості, здатної до творчого самовираження та освоєння культурних цінностей, накопичених людством. Цьому напрямку своєї діяльності університетські бібліотеки завжди приділяли та приділяють значну увагу. За даними основних статистичних показників роботи 180 бібліотек закладів вищої освіти України, які підпорядковані Міністерству освіти і науки України, у 2020 році було проведено 6318 масових заходів, 15176 книжкових виставок, у тому числі з них 2785 віртуальних [1].

Зараз у всьому світі спостерігається посилення потреб особистості на культурні послуги, що призвело до зростання культурно-розважальної, дозвіллевої ролі бібліотек взагалі та значного посилення культурно-дозвіллевого сегменту культурно-просвітницької діяльності університетських бібліотек.

Метою культурно-дозвіллевої діяльності університетської бібліотеки наразі є організація змістовного дозвілля студентів, задоволення їх культурних потреб. Завдання – бути не тільки містом освіти, а й стати



відкритим простором для спілкування, творчого розвитку, самореалізації і самоосвіти. В процесі культурно-дозвілєвої діяльності реалізуються соціально-виховна, комунікативна, рекреаційна, пізнавальна, розвиваюча функції, вона є одним з засобів формування у особистості «індивідуально та соціально значущих якостей, які сприяють ...творчому засвоєнню й розвиткові культурних цінностей» [2].

На сучасному етапі культурно-дозвілєва діяльності університетських бібліотек визначається розмаїттям форм та засобів, чому значно сприяє комп'ютеризація та використання сучасних інформаційних технологій. Необхідно зазначити, ще до недавніх часів перевага надавалась пасивно-видовищним формам, але наразі більше дієвими, перспективними та затребуваними є діяльні форми (квести, вікторини, літературні брейн-ринги, літературні ігри, клуби тощо).

### Література

1. Основні статистичні показники роботи бібліотек ЗВО України за 2020 р.- Режим доступу: [http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/for\\_lib/stats-res-2020.pdf](http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/for_lib/stats-res-2020.pdf).

2. Максимовська Н.О. Сучасний стан дозвілєвої сфери в Україні: соціально-педагогічний аспект. - Режим доступу: [https://tourlib.net/statti\\_ukr/maksymovska.htm](https://tourlib.net/statti_ukr/maksymovska.htm)

УДК 379.82:614.46

*Шибєр О. О.*  
/ м. Київ /

## **РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЄВІ ПРАКТИКИ УКРАЇНЦІВ ЯК ЗАСІБ ПОДОЛАННЯ НЕГАТИВНИХ НАСЛІДКІВ ПАНДЕМІЇ COVID-19**

Глобалізація, віртуалізація й діджиталізація всіх сфер суспільного життя, обумовлена експансією інформаційно-комунікативних, «високих» цифрових технологій, породжує виклики та загрози, включаючи й глобальну цивілізаційну кризу, пов'язану із пандемією COVID-19. Ця криза засвідчила, що у сучасному світі швидко поширюються не лише інформація і технології, товари і послуги, капітали, трудові ресурси і цінності масової культури, а й смертоносні віруси, що швидко руйнують світ усталеного буття і цивілізованого комфорту. Пандемія коронавірусу занурила світ у рецесію, загострила не лише економічні і соціальні проблеми серед яких зростаюча соціальна нерівність, криза екосистемного мислення, загроза міждержавних конфліктів, а й екзистенціально-антропологічні – страх, тривога, паніка, відчуженість, самотність, відчай, девіантна поведінка, суїцидальні настрої тощо.

Крім того, Дж. Леннокс, британський філософ, теолог і математик у своїй новій праці «Де Бог у коронавірусному світі?» («Where Is God in a

Coronavirus World?») пише, що епідемія коронавірусу спровокувала епідемію ідеологічних вірусів: фальшиві новини (fake news), конспірологічні теорії, сплески расизму [5, с. 8].

К. Шваб і Т. Маллере в роботі «COVID-19: велике перезавантаження» достатньо категорично стверджують, що епідемія, розділивши нашу історію на докоронавірусну та посткоронавірусну епохи, призведе до формування «нової гіперреальності» з новою картиною світу, новою онтологією [6, с. 10].

Все це актуалізує осмислення науковцями сутності і причин коронавірусної кризи і здійснення пошуків відповіді на виклик глобальної пандемії. Що у свою чергу потребує спеціальних міждисциплінарних досліджень з рекреаційно-дозвіллевої проблематики, оскільки призводить до зростання ролі та значення дозвілля і рекреації, і значною мірою дозвілля релаксаційного, здатного відновлювати втрачені життєві сили людини. Стресогенний потенціал безпрецедентної «нової пандемії», експоненціальне збільшення інформації в житті людини обумовлюють потребу в цьому виді дозвілля, а також сприяють подоланню соціальних дисфункцій, асоціальних психофізіологічних явищ, серед яких емоційне згорання людини, її психологічне виснаження, втрата сенсу життя, депресивні розлади, тощо. Досвід самоізоляції продемонстрував, що багато людей опинилися у негативному психологічному стані під час режиму обмежень. Особливо вразливими виявилися діти та підлітки, рекреаційно-дозвіллеві практики яких у переважній більшості стали пасивними, пов'язані з використанням гаджетів та глобальної мережі Інтернет.

Велика кількість світових та вітчизняних музеїв освоїли різні напрями цифрового опосередкування: від створення баз даних до реконструкції історичних інтер'єрів, 3D-моделювання культурних об'єктів, візуалізації просторово-часових даних тощо, що дозволило використовувати їх у якості рекреаційно-дозвіллевих практик як засобів подолання негативних наслідків Covid-19. Мова йде про онлайн-екскурсії, невербальні канали спілкування, спостереження за цифровим мистецтвом (перформанс, NetArt), музейними колекціями, цифровими реконструкціями, віртуальними інсталяціями тощо.

Віртуальні тури або «віртуальних екскурсій», здатні відновити сутнісні сили людини, відволіктися від рутини, пізнати світ ширше, ознайомитися з культурною спадщиною, дізнатися про невідомі раніше події чи факти.

В Україні нині віртуальні екскурсії пропонують багато вітчизняних музеїв. Так віртуальний тур «Українськими музеями просто неба» складається з онлайн-подорожей до «Музею народної архітектури та побуту» м. Ужгорода, «Мамаєвої Слободи» м. Києва, «Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини» м. Переяслав-Хмельницького, «Резиденції Б. Хмельницького» м. Чигирин, «Запорізьської Січі» м. Запоріжжя [1]. Віртуальна подорож вищезазначеними автентичними музеями дозволяє перенестися на століття назад, доторкнутися до історичних пам'яток нашої держави, тим самим сприяти збагаченню духовних цінностей, ідей, емоцій освоюючи рекреаційно-дозвіллеві практики.

Таким чином, під час карантинних обмежень пов'язаних зі світовою пандемією віртуальні музеї володіють значним рекреаційним та культуротворчим потенціалом. По-перше, вони є безпечним, адже існують у віртуальному просторі. Й хоча їх місцезнаходження – мережа Інтернет, проте основна база – реальні експонати, тому маючи власну структуру, віртуальний музей дозволяє ознайомитися зі світовим чи вітчизняним культурним надбанням. При цьому кожному рекреантові надаються можливості вибору тієї структури і організації, які є прийнятними для нього, забезпечуючи свободу реалізації віртуальних рекреаційно-дозвіллевих практик.

Подібним чином організовується віртуальна екскурсія Дубенським, Острозьким, Підгорецьким та Олеським замками, що постає відпочинком й відповідно рекреацією, під час якої можна відволіктися від повсякденності та насолодитися романтичною атмосферою минулих епох.

Варто зазначити, що віртуальний музей не обов'язково має існувати в реальному світі. Таким прикладом виключно віртуального музею, який не існує у реальному просторі, є мистецько-культурний інститут від «Google». Починаючи з 2011 р. цей центр перетворився на платформу, яка розміщує на своєму сайті кращі експонати музеїв світу, цікаві природні об'єкти і найвражаючі місця вуличного мистецтва з усього світу.

Динамізм ситуації, пов'язаної з Covid-19, призвів до закриття кордонів між державами, що зумовило появу моди на рекреаційно-дозвіллеві практики у форматі «outdoor» і «countryside» тому в контексті останньої набули популярності екологічний, внутрішній та позаміський (дачний) туризм.

Освоїти рекреаційно-дозвіллевий процес у форматі «outdoor» тобто на свіжому повітрі українці мають можливість у визначних природних зонах і об'єктах, на які багата наша держава. Це зокрема регіон Карпат, степовий заповідний Асканія-Нова, Каньйони р. Південний Буг, Буцький каньйон у смт. Буки тощо. Серед популярних і безпечних видів рекреаційних активностей: піші походи з метою відвідання найвражаючих і найзахоплюючих маршрутів; рафтинг, риболовля, купання, катання на каное та байдарках, велосипедах, альпінізм і скелелазіння, подорожі до термальних джерел, подорожі-спостерігання за дикими тваринами, що дозволяють в свою чергу отримати не лише естетичне задоволення, а й гострі відчуття.

Особливого значення під час екологічних подорожей набуває потреба в трансцендентних відчуттях – зміні повсякденної монотонності, втечі в «інший світ», емоційному піднесенні, моральному відпочинку.

На період пандемії особливо у весняно-літній сезон серед українців популярністю користувався позаміський або дачний туризм – різновид рекреаційного туризму та активна форма відпочинку у сільській місцевості. Характерними особливостями останнього є сукупність факторів, які сприятливо впливають на людину: оздоровчих, естетичних, пізнавальних. Рекреаційно-дозвіллеві практики у сільській місцевості володіють заспокійливою та розслаблюючою атмосферою, яка підкріплена позитивним емоційним впливом навколишньої місцевості: гір, лісу, річок, озер чи моря, красою ландшафту тощо. Дуже часто основою вибору локації для реалізації

рекреаційно-дозвіллевих практик у форматі «countryside» є саме ландшафти та екологія місцевості.

Ще більшої популярності під час світової пандемії не лише серед українців, а й в усьому світі набули практики Далекого Сходу: медитації, флу-йога, хатха-йога, пранаяма, ішвара, сахаджа йога, фіторекреації, талассорекреації, спортивної та музичної рекреації, фітнес і SPA, які надихають на підтримання здорового способу життя, пробуджують інтерес до використання практик релаксаційного та відновлювального характеру.

«Ішвара йога-центр» в Києві пропонує групові щоденні заняття за різними напрямками йоги в комплексі з пранаямою (дихальною гімнастикою), шаткармою (очищуючими практиками) і здоровим харчуванням. Перевага рекреаційно-дозвіллевих практик у вигляді йоги полягає у тому, що освоювати ці практики можна як у групових колективах у відповідних центрах, так і самостійно вдома чи на лоні природи. З такої позиції йога як вид рекреаційно-дозвіллевих практик є економічним видом діяльності. Багато центрів-йоги в Україні у зв'язку з карантинними обмеженнями почали надавати послуги дистанційного характеру.

Популярність практик йоги дозволяє зробити припущення, що нині відбувається процес кінестетизації дозвілля, де термін «кінестетика» постає сукупністю всіх видів сенсорних переживань, включаючи тактильні, вісцеральні і емоційні (відчуття тіла, враження і емоції, почуття рівноваги) [2]. Запровадженням карантинних обмежень інтенсифікувалося проведення дозвілля з елементами тактильності й чуттєвості. Прикладом таких рекреаційно-дозвіллевих практик можуть бути різноманітні види масажів, SPA, арома-терапії.

Таким чином, рекреаційно-дозвіллеві практики, будучи ефективним засобом подолання екзистенціально-антропологічних проблем, спричинених пандемією, потребують не лише подальшого вдосконалення, розширення їх функціонального діапазону, а й розробки на основі використання дизруптивних технологій нових видів. Оскільки, як вважає словенський філософ Славој Жижек, один із найвпливовіших мислителів сучасності: «Нам доведеться навчитися жити не лише з COVID-19, а з усією цією безладною мішаниною взаємопов'язаних феноменів» [3]. А задача рекреаційно-дозвіллевих практик в цьому контексті полягає у сприянні впорядкуванню цієї «мішанини» і у тому, щоб допомогти кожній людині навчитися жити у світі «нової реальності».

### Література

1. Віртуальні тури музеями України (дата звернення 17.11.2021 <https://museums.authenticukraine.com.ua/ua/>)
2. Дилтс Р. Изменение убеждений с помощью НЛП. Москва: Класс, 1997. 192 с.
3. Жижек С. Світло в кінці тунелю? Так, але... Славој Жижек про світ після пандемії COVID-19 ( дата звернення 16.11 2021 <https://provid.org/>)

4. Петрова І. В. Індустрія дозвілля у контексті сучасних культурних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 1. С. 28–34.

5. Lennox John C Where is God in a Coronavirus World? April 20, 2020. P. (<https://www.thegoodbook.com/where-is-god-in-a-coronavirus-world>)

6. Schwab K., Malleret T. COVID-19: The Great Reset . Forum Publishing, 2020. – 280 p.

УДК 025.4

*Шпигунова Н. Ю.*  
/ м. Маріуполь /

## **ДОСВІД ВПРОВАДЖЕННЯ УДК В РОБОТУ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

У березні 2017 року Кабінет Міністрів України прийняв рішення про перехід українських бібліотек на використання універсальної десятикової класифікації (УДК) замість бібліотечно-бібліографічної класифікації (ББК) [4]. Питання впровадження УДК в роботу бібліотек країни викликало багато питань, тому що більшість бібліотекарів не працювали з такою класифікацією.

Так, у науковій бібліотеці Маріупольського державного університету (далі – НБ МДУ) систематизація документів і організація каталогів та картотек здійснювалася за допомогою ББК з дня її заснування.

Постанова Кабінету Міністрів України передбачає повну відмову від використання ББК з 01.01.2018 р. і поступовий перехід на УДК як міжнародну систему класифікації. Керуючись цією постановою, а також Наказом МОН України від 26.06.2017 р. №929 «Про впровадження Універсальної десятикової класифікації у практику роботи бібліотек» [5], в НБ МДУ була створена робоча група з організації фондів і довідково-пошукового апарату бібліотеки з УДК (розпорядження директора НБ МДУ №5 від 11.07.2017 р.) [3].

План переходу НБ МДУ з ББК на УДК включав у себе великий підготовчий період. У цей період:

- розробили докладну інструкцію, де описали пункти переходу фонду і ЕК з ББК на УДК;
- звільнили фонди від застарілої літератури;
- зменшили екземплярність видань;
- ретельно ознайомились з таблицями УДК;
- самостійно оволоділи методикою і правилами індексування документів;
- створили таблиці зіставлень та поличні індекси.

Перший етап створення поличних індексів був дуже складним. У фондах представлені великі масиви економічної, правової літератури,

літератури з психології, філософії, історії, а також література з мовознавства та педагогіки. Поличні індекси, розроблені з ББК, були дуже дробові, тому скласти відповідності з УДК виявилось непросто. При складанні робочого варіанту перекладних таблиць, основу склали поличні індекси ББК і відповідні їм індекси УДК, довелося ретельно аналізувати книжковий фонд для більш точного відображення його специфіки.

Робочою групою було прийнято рішення про планове переведення на УДК тільки активної частини фонду НБ МДУ (читальні зали, абонементи навчальної, наукової та художньої літератури). Паралельно з фондом на УДК перекладається електронний каталог, картковий службовий алфавітний каталог. Систематичний каталог в бібліотеці не ведеться з 01.02.2017 року, але, незважаючи на це, він дуже посприяв у складанні робочих таблиць, адже наочно відображає структуру і предмет змісту бібліотечного фонду. Були побоювання, що одна тема могла відобразитися за різними поличними індексами. Адже в багатьох випадках документ зачіпає кілька головних тем (галузей знання), а УДК містить безліч локалізацій одних і тих самих понять. І ці побоювання виправдалися. При переході на УДК нам довелося дуже тісно працювати з систематичним каталогом, тому розділи каталогу, що відображають активний фонд, ми теж переводимо на УДК.

Методичним рішенням закріплювалися єдині принципи індексування. Використання спеціальних визначників за єдиною схемою, наприклад, для визначення форми документа у вигляді біографії, використовуємо 929А/Я, а не (092), для матеріалу в історичному аспекті, 02(100)".../19" – історія бібліотечної справи, а не 02(091). Разом зі співробітниками абонементу наукової та художньої літератури приймалося рішення індексувати художню літературу за допомогою спеціального визначника місця (географічний визначник) і не використовувати загальний визначник мови, наприклад, 821(477) – художні твори письменників України, а не 821.161.2 – українська художня література. Таке рішення було прийнято у зв'язку з тим, що в нашому фонді твори авторів окремих країн представлені різними мовами. Це всього лише кілька прикладів. Чи будуть ці рішення остаточні і наскільки вони правильні, покаже практичне застосування робочих таблиць УДК.

Робочий варіант перекладних таблиць складали у формі таблиці, яка містить поличковий індекс з ББК, далі відповідність з УДК, назва розділу за УДК, назва розділу за ББК і примітки, у яких фіксували всі методичні рішення, що приймаються у процесі систематизації, а також ключові слова.

Укладання робочого варіанту перекладних таблиць здійснювалося у тісній співпраці зі співробітниками інформаційно-бібліографічного відділу. Спільно були прийняті рішення про однаковість у систематизації документів фонду бібліотеки й однаковості поличкових та каталожних розділювачів.

Практичне використання таблиць УДК почалося в січні 2018 року. З цього моменту вся нова література, що надходить до бібліотеки, систематизується за УДК.

Таблиця 1. Перекладні таблиці з ББК на УДК (фрагмент)

| <i>ББК</i>  | <i>УДК</i> | <i>УДК назва розділу</i>   | <i>ББК назва розділу</i>  | <i>Примітки</i> |
|-------------|------------|--|---|-----------------|
| <b>78</b>   | <b>02</b>  | <b>Бібліотечна справа.</b>   | Бібліотечна,<br>бібліографічна та<br>науково-інформаційна<br>діяльність в цілому.<br><br>Бібліотечна справа.<br>Бібліотекознавство. |                 |
| <b>78.0</b> |            | <b>Бібліотекознавство</b>  |   |                 |
| <b>78.3</b> |            | 02:004 Автоматизація<br>технологічних процесів<br>в бібліотечній сфері |   |                 |
|             |            | 024 - Відносини<br>з читачами<br>(обслуговування)                      |   |                 |
|             |            | 026 - Галузеві<br>і спеціальні<br>бібліотеки                           |   |                 |
|             |            | 027 - Універсальні<br>бібліотеки. Типи<br>бібліотек                    |   |                 |

До переведення фонду приступили з його активної частини і першого розділу основних таблиць УДК-001 «Наука і знання в цілому». У процесі роботи з розділом істотних проблем не було виявлено, тому що він не мав великого масиву літератури, але дав можливість чітко визначити порядок та послідовність у роботі з перекладу фонду:

- 1) поставити нові індекси УДК на книзі;
- 2) наклеїти нові ярлики;
- 3) змінити шифр на топографічних талонах відповідно до проставлених індексів;
- 4) вилучити й поставити картки з СК і САК у новий ряд за УДК;
- 5) перемістити перешифровану літературу на полицях;
- 6) змінити індекси в ЕК.

Було прийнято рішення при редагуванні ЕК не видаляти минулі індекси ББК, а залишити їх поряд з новими для більш наочної картини про проведену роботу з фондом. У цей момент в ЕК використовуються дві класифікаційні системи: як ББК, так і УДК. Звичайно, застосовувати паралельно дві класифікації нам незручно, тому що за одними і тими ж галузевими розділами ховаються різні поняття. Наприклад, в УДК індекс 32 відображає розділ «Політика», а в ББК розділ 32 – це «Радіоелектроніка». Тому для більш точного відображення та пошуку документа ми користуємося ключовими словами, які пов'язуємо з новими полицьковими індексами та індексами нової класифікації.

Наступні розділи 002 «Науково-інформаційна діяльність», 004 «Комп'ютерна наука», 005.9 «Діловодство» також не принесли ніяких змін, а ось розділ 02 «Бібліотечна справа» довелося переглянути більш детально (див. Таблицю 1). Якщо раніше у відповідності системи ББК для полицькових індексів використовували кілька основних індексів 78 розділу, то тепер вирішили більш детально класифікувати документи. Таке рішення було

зумовлене декількома причинами. Перш за все, це гарна наповнюваність розділу, закупівля кафедрою нової літератури, постійний читацький попит (наш університет випускає фахівців з інформаційної, бібліотечної та архівної справи). У більшості випадків знайти чіткі відповідності понять в УДК та ББК немає можливості, тому що ці класифікаційні системи різні. І 78 розділ не був винятком. Наприклад, 78.6 «Науково-інформаційна діяльність» знайшла своє місце у системі УДК у розділі 002 і таким чином вийшла вперед, змінюючи структуру й утворюючи новий поличковий індекс.

Змінилася структура й ряду інших розділів. За системою ББК музейна і архівна справа об'єднуються в одному розділі 79 «Охорона пам'яток ... Музейна справа. Архівна справа», хоча містить в собі кілька галузей, а в УДК ці галузі представлені самостійно і мають різні індекси: 069 «Музеї, виставки»; 930.25 «Архівознавство». У підсумку ми знову отримали два різні поличкові індекси, які територіально розташовані віддалено один від одного.

Таким чином, з 2018 року систематизація документів та нових надходжень здійснюється за допомогою УДК. Активна частина фонду переведена більш чим на 70 відсотків. Перехід з УДК на ББК кропітка і складна робота, яка стосувалася всіх відділів бібліотеки. У ході практичної роботи з фондом було чітко видно наочну кількість документів, їх зміст, приналежність до тієї чи тієї галузі знання, також враховувалася специфіка фонду. Тісна робота зі співробітниками структурних підрозділів бібліотеки, допомагала виправити помилки й внести зміни в робочі таблиці, прийняти остаточне рішення у виборі поличкових індексів та закріпити єдині принципи індексування.

### Література

1. Добко Т. Впровадження УДК і ББК бібліотеками України: історичні паралелі і реалії сьогодення / Т. Добко // Бібліотечний вісник. – 2018. - № 2. – с. 10-24

2. Коваль Н. Упровадження Універсальної десятикової класифікації у бібліотеці ВНЗ (із досвіду роботи бібліотеки ВП «МФ КНУКІМ») / Н.Коваль, І.Благірева // Вісник книжкової палати. – 2018. - № 2. – с.32-34

3. Про впровадження універсальної десятикової класифікації: розпорядження директора НБ МГУ № 5 от 11.07.2017. – Маріуполь, 2017. – 1 арк.

4. Про припинення використання Бібліотечно-бібліографічної класифікації та впровадження Універсальної десятикової класифікації [Електронний ресурс]: постанова Кабінету Міністрів України від 22 берез.2017 р. №177 // Урядовий портал : [веб-сайт]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <https://www.kmu.gov.ua/ua/npas/249842722>

5. Про впровадження Універсальної десятикової класифікації в практику роботи бібліотек [Електронний ресурс] : наказ МОН України від 26.06.2017р. №929 // МОН України : [веб-сайт]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <https://osvita.ua/legislation/other/56442/>

6. Сторінка систематизатора [Електронний ресурс] // Кн. Палата України : [веб-сайт]. – Режим доступу: [http://www.ukrbook.net/UDC/UDC\\_1.html](http://www.ukrbook.net/UDC/UDC_1.html)



7. Універсальна десяткова класифікація (УДК): у 2-х кн.: Т. 1: Таблиці (станом на 2006) / за ред. М. І. Сенченка. – 4-те вид., допов. – Київ: Кн. палата України, 2016. – 504с

УДК 614.46:392.5

*Щербакова Г.М.*  
/ м. Київ /

## **ВПЛИВ ПАНДЕМІЇ КОВІД-19 НА ВЕСІЛЬНО-ШЛЮБНУ ОБРЯДОВІСТЬ ТА РИТУАЛ**

Метою статті є розгляд особливостей проведення весільного обряду та ритуальної церемонії під час адаптивного карантину в Україні.

Методологічну основу дослідження складають принципи й методи наукових досліджень з багатьох споріднених галузей гуманітарного знання. Це, перш за все, антропологія, культурологія, психологія, етнографія та фольклористика та інші. Відповідно до цих галузей реалізуються й певні специфічні методи.

Результатом наукового дослідження вважаємо складання низки рекомендацій, що вони допоможуть здійснювати весільно-шлюбну обрядовість в умовах певних обмежень й специфіки суспільно-соціального життя.

Ключові слова: пандемія, адаптивний карантин, весілля, обряд, ритуал.

Складність розв'язання наукової проблеми, одночасно, полягає в декількох площинах:

**А.** Психологічний аспект проблеми полягає в необхідності вироблення методології адекватних стосунків людей, які обирають шлюб й орієнтуються на проведення весілля.

Пари, які мають намір одружитися, повинні виробити для себе стратегію й тактику соціальної поведінки, що вона не перешкоджає виконанню певних обов'язків, які постануть перед молодятами.

Це, перш за все, обов'язок щодо дотримання певних обмежувальних заходів санітарно-гігієнічного характеру. По-друге, це розуміння стану відповідальності як за власну поведінку, так і за поведінку партнера. По-третє, це відчуття відповідальності за життя й здоров'я найближчих родичів та друзів. Серед оточення є люди похилого віку, діти тощо. В цих умовах молодятам необхідно до мінімуму скоротити зовнішні контакти, замінюючи їх певними засобами віртуальної комунікації.

**Б.** Антропологічний аспект проблеми полягає в виробленні певних передумов, перш за все, здорового способу життя, в напрямі розуміння перспектив розвитку як людства в цілому, так і у його регіональному й локальному вимірах.

Також слід відмітити, що в цих умовах, навіть світові зірки шоубізнесу та кіно, через пандемію коронавірусу відклали проведення пишних весіль,

серед них: Дженіфер Лопес та Алекс Родрігес, Кеті Пері та Орландо Блум, Дейв Маккері та Емма Стоун, Наталя Водянова та Антуан Арно.

**В.** Інформаційно-соціокультурний аспект передбачає інтенсивне інформування з точки зору повноцінної обізнаності щодо наслідків як дотримання правил та норм адаптивного карантину, так й їхнього порушення.

Молоді люди, які вступили на шлюбний шлях, повинні бути соціокультурно орієнтовані на проведення весільної обрядовості та церемоніалу-ритуалу. Деякі молоді люди проводять весілля інкогніто. Деякі молодята користуються послугами рекреаційної сфери при умові дотримання всіх необхідних вимог. Деякі проводять свята за містом, на дачах, ховаючись. У ресторанах допускається невелика кількість людей. Люди святкують в масках. Масковий режим став необхідним соціокультурним атрибутом людських взаємин.

**Г.** Культурний аспект передбачає розробку таких розважальних весільних програм, під час яких люди якнайменше відкрито контактують. В цьому сенсі необхідно розробити новітні сценарії проведення весілля. Зокрема, гості, запрошені на весілля, можуть ОНЛАЙН спостерігати за ходом весілля.

Вищеназвані аспекти потребують ретельної розробки в сенсі підготовки до весільного обряду-ритуалу.

Через карантинні обмеження, пов'язані з поширенням нової коронавірусної інфекції (COVID-19), десятки пар, що вирішили одружитись в Україні, стали цьогоріч заручниками ситуації. Найбільш очікуване свято, яке планували довгі місяці, довелося переносити, або ж взагалі відмінити.

12 червня 2020 року, під час свого щоденного брифінгу глава МОЗ Максим Степанов повідомив про те, що в Україні можна святкувати весілля навіть під час карантину. Однак потрібно дотримуватися встановлених обмежувальних заходів.

Головне управління Держпродспоживслужби в Івано-Франківській області розробило та пропонує до уваги **Методичні рекомендації щодо проведення весіль в умовах розповсюдження нової коронавірусної інфекції (COVID-19)**, дотримуючись яких, на наш погляд, можна здійснювати весільно-шлюбну обрядовість в умовах певних обмежень й специфіки суспільно-соціального життя.

*«Урочисту церемонію весілля – реєстрацію шлюбу та вінчання, рекомендовано проводити під час адаптивного карантину у разі його послаблення при згасанні епідемії коронавірусу COVID-19.*

*Брати участь у проведенні церемонії весілля можуть не більше 10 осіб за умови дотримання карантинних обмежень.*

*Водночас, основною вимогою для учасників весілля є самостійне проведення температурного скринінгу, дотримання соціальної дистанції в 1,5 метра між учасниками весілля (1 особа на 5 м<sup>2</sup>), забезпечення всіх учасників спиртовмісними антисептиками, дотримання маскового режиму - одягнутий респіратор або захисна маска (у тому числі виготовлена самостійно) у громадських будівлях та автомобільному транспорті.*

*Організаторам весілля необхідно здійснити облік осіб, які були присутні на весіллі із зазначенням дати і часу перебування: прізвище, ім'я, по батькові, адреси проживання, контактного номеру телефону.*

*За день до проведення організатори весілля по телефону мають з'ясувати стан здоров'я запрошених гостей та провести опитування.*

*Особи, які мають ознаки нежиті, респіраторної інфекції, знаходяться на самоізоляції або обсервації, були в контакті із хворим на COVID-19 останні 14 днів на весілля не допускаються.*

*Весілля може проводитись в закладі громадського харчування (ресторані, кафе, їдальні, тощо) так і домашніх умовах. До проведення весілля організатори мають переконатись у дотриманні протиепідемічних вимог в закладі громадського харчування. Видача страв на весілля в багаторазовому посуді проводиться виключно за наявності його миття при високих температурах у посудомийній машині з використанням миючих засобів в закладі громадського харчування або кип'ятінням посуду на протязі 30 хв. в домашніх умовах...*

*Учасники весілля повинні:*

*– обробити руки антисептичним засобом перед входом в заклад/будівлю;*

*– дотримуватись соціальної дистанції в 1,5 м.;*

*– заходити до закладу та пересуватись в ньому вдягнені в захисну маску, що прикриває рот і ніс (крім часу сидіння за столом з ціллю приймання їжі та напоїв).»*

На нашу думку, за умови наявності вище описаних соціокультурних орієнтирів у молодят та виконання обмежувальних заходів санітарно-гігієнічного характеру дасть змогу повноцінно провести, яскраве й, головне, безпечне свято поєднання двох закоханих людей.

### **Література**

1. Головне управління Держпродспоживслужби в Івано-Франківській області «Методичні рекомендації щодо проведення весіль в умовах розповсюдження нової коронавірусної інфекції (COVID-19)». URL: <http://nadrda.gov.ua/vesillja-v-umovah-karantinu-rekomendacii-ta-zasterezhennja/> (Дата звернення: 14.11.2021).

2. Статистична інформація щодо державної реєстрації актів цивільного стану у 2019 та 2020 роках. Веб-портал Міністерства юстиції України. URL: [https://minjust.gov.ua/actual-info/stat\\_info](https://minjust.gov.ua/actual-info/stat_info) (Дата звернення: 14.11.2021).

3. Танцюра Г. Весілля. – Київ: Народознавство, 1998. – 400 с.

4. Угринович Д.М. Обряд как специфическое явление / Д.М. Угринович // Социалистическая обрядность и формирование нового человека. – К., 1979. – 352 с.

5. Узунова Л.В. Відродження традиційних свят та обрядів в сучасних умовах життя Криму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Л.В.Узунова ; Держ. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. – К., 2003. – 18 с.

6. Щербакова Г.М. Нові тенденції в весільному ритуалі сучасної України // Культурологічний альманах: Випуск 13. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2020. – С. 110.

7. Guetto, R., Vignoli, D., & Bazzani, G. (2021). Marriage and cohabitation under uncertainty: the role of narratives of the future during the COVID-19 pandemic. *European Societies*, 23(sup1), S674-S688.

8. Mahale P, Rothfuss C, Bly S et al. Multiple COVID-19 outbreaks linked to a wedding reception in rural Maine - august 7-September 14, 2020. *MMWR Morb Mortal Wkly Rep* 2020;69(45):1686–90. Published 13 November 2020. doi: 10.15585/mmwr.mm6945a5. [PMC free article] [PubMed] [CrossRef] [Google Scholar]

9. Uy S. How COVID-19 Brought Down and Raised Up the PH Wedding Industry. <https://www.rappler.com/life-and-style/relationships/covid-19-wedding-industry-philippines> (February 5, 2021, date last accessed).

10. Aljazeera. How Coronavirus Is Affecting Pakistan's Extravagant Weddings. <https://www.aljazeera.com/economy/2020/8/19/how-coronavirus-is-affecting-pakistans-extravagant-weddings> (March 1, 2021, date last accessed).

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Griva Eleni**, Professor of Applied Linguistics, University of Western Macedonia, Greece.

**Kirouropoulou Evmorfia**, Special Scientist, Lecturer, Department of Primary Education, University of Western Macedonia, Greece.

**Korosidou Eleni**, Lecturer Adjunct Lecturer, Postdoctoral Researcher, University of Western Macedonia, Greece.

**Theodorou Ioannis A.**, PhD in School Evaluation, University of Western Macedonia, Greece.

**Γαλαντόμου Μαρία**, Φιλολόγος, Μεταπτυχιακό στην Ελληνική Γλώσσα, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Ελλάδα.

**Γρίβα Ελένη**, Καθηγήτρια Εφαρμοσμένης Γλωσσολογίας, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Ελλάδα.

**Μπούρας Σπυρίδων Θ.**, Διδακτορικός Ερευνητής Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Ελλάδα.

**Балабан Олена Олександрівна**, кандидатка філологічних наук, доцент, доцентка кафедри загального мовознавства і германістики, факультет іноземної філології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, м. Київ.

**Берест Павло Михайлович**, аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв, м. Київ.

**Богучарська Галина Сергіївна**, викладачка кафедри дизайну державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», м. Старобільськ.

**Гайдук Неллі Анатоліївна**, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри теорії та практики перекладу Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Гетьман Оксана Павлівна**, викладачка кафедри дизайну державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», магістрантка спеціальності «Дизайн» ОП «Графічний дизайн» Навчально-наукового інститут торгівлі, обслуговуючих технологій та туризму державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», аспірантка, м. Старобільськ.

**Головка Олександра Владиславівна**, кандидатка історичних наук, доцентка, доцентка кафедри соціальних та економічних дисциплін Харківського національного університету внутрішніх справ, м. Харків.

**Гуменюк Володимир Андрійович**, старший викладач Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, м. Київ.

**Гуменюк Тетяна Костянтинівна**, докторка філософських наук, професорка, проректорка з науково-методичної роботи Київського національного університету культури та мистецтв, м. Київ.

**Гутько Ольга Леонидовна**, кандидатка культурології, доцентка кафедри культурології закладу освіти «Білоруський державний університет культури та мистецтв», м. Мінск (Республіка Білорусь).

**Демідко Ольга Олександрівна**, кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Добіна Тетяна Геннадіївна**, кандидат культурології, доцент, викладач відокремленого структурного підрозділу «Маріупольський фаховий коледж Донецького національного університету економіки і торгівлі імені Михайла Туган-Барановського», м. Маріуполь.

**Дягло Анастасія Анатоліївна**, педагог-організатор Кам'янської загально-освітньої школи I-III ступенів Волноваського району Донецької області, магістрантка спеціальності «Менеджмент. Управління закладом загальної середньої освіти» Маріупольського державного університету, м. Волноваха.

**Дяченко Наталія Володимирівна**, викладачка кафедри дизайну державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», м. Старобільськ.

**Жукова Наталія Анатоліївна**, докторка культурології, доцентка, професорка кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», м. Київ.

**Забузова Оксана Володимирівна**, аспірантка спеціальності «Культурологія» Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, м. Ніжин.

**Зайцев Олег Дмитрович**, аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури та мистецтва, заслужений працівник культури України, м. Київ.

**Кабанова Ірина Геннадіївна**, викладачка-методист вищої категорії комунального закладу «Лисичанська дитяча школа мистецтв № 1», аспірантка 1 року навчання спеціальності «Культурологія» Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля, м. Лисичанськ.

**Капустнікова Наталія Олександрівна**, директор комунальної установи «Маріупольський краєзнавчий музей», магістратка спеціальності 034 «Культурологія», другий рік навчання, Маріупольський державний університет, м. Маріуполь

**Кардашов Володимир Миколайович**, доктор філософії у педагогічних науках, професор кафедри дизайну державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», м. Старобільськ.

**Кислюк Костянтин Володимирович**, доктор культурології, професор, професор кафедри культурології Харківської державної академії культури, м. Харків.

**Кобилко Наталія Андріївна**, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри соціально-гуманітарних дисциплін факультету № 6 Харківського національного університету внутрішніх справ, м. Харків.

**Кобиляцька Тетяна Олександрівна**, викладачка кафедри дизайну державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», м. Старобільськ.

**Ковальчук Тетяна Вікторівна**, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри природничонаукових та гуманітарних дисциплін Азовського морського інституту Національного університету «Одеська морська академія», м. Маріуполь.

**Колоніарі Костянтин Олексійович**, курсант II курсу спеціальності «Річковий та морський транспорт» спеціалізації «Управління судновими системами і комплексами» Азовського морського інституту Національного університету «Одеська морська академія», м. Маріуполь.

**Костюк Ольга Петрівна**, кандидатка філософських наук, доцентка кафедри дизайну державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», м. Старобільськ.

**Кривошея Тетяна Олександрівна**, докторка культурології, доцентка, завідувачка кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.

**Кудлай В'ячеслав Олегович**, кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, завідувач кафедри інформаційної діяльності Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Кузьменко Тарас Григорович**, кандидат культурології, доцент, старший викладач кафедри івент-менеджменту, фешен та шоу-бізнесу Київського університету культури, м. Київ.

**Леонт'єв Ігор Андрійович**, головний архітектор хмарних рішень Visel, Microsoft Regional Director, аспірант кафедри інженерії програмного забезпечення та кібербезпеки спеціальності «Комп'ютерні науки» Київського національного торговельно-економічного університету, м. Париж, Франція.

**Литкіна Дар'я Геннадіївна**, магістрантка кафедри дизайну державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», м. Старобільськ.

**Магуров Євген Олександрович**, бакалаврат III курсу кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля, м. Сєверодонецьк.

**Макаренко Любов Василівна**, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва Маріупольської філії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, м. Маріуполь.

**Манякіна Олена Салаватівна**, кандидатка історичних наук, доцентка кафедри культурології Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Массальська Людмила Олександрівна**, в. о. завідувача кафедри образотворчого мистецтва, старша викладачка Маріупольської філії Національної академії мистецтва і архітектури, м. Маріуполь.

**Матвєєва Катерина Вікторівна**, аспірантка Київського національного університету культури та мистецтв, асистент кафедри філософії і педагогіки

Національного технічного університету «Дніпровська політехніка», член Ради молодих учених при МОН України, м. Дніпро.

**Молокова Тетяна Геннадіївна**, співробітниця комунального закладу «Міський центр позашкільної роботи за місцем мешкання», магістрантка спеціальності «Культурологія» Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Морозов Данило Євгенович**, курсант I курсу спеціальності «Річковий та морський транспорт» спеціалізації «Навігація і управління морськими суднами» Азовського морського інституту Національного університету «Одеська морська академія», м. Маріуполь.

**Музика Олена Миколаївна**, магістрантка спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» кафедри інформаційної справи Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Немировський Данііл Сергійович**, викладач кафедри образотворчого мистецтва Маріупольської філії Національної академії мистецтва і архітектури, м. Маріуполь.

**Нікольченко Юзеф Мойсейович**, доцент, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету, заслужений працівник культури України, м. Маріуполь.

**Охріменко Олена Валеріївна**, координаторка інформаційно-ресурсного центру «Window on America Mariupol», провідний редактор інформаційно-бібліографічного відділу наукової бібліотеки Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Павлова Олена Юріївна**, докторка філософських наук, професорка, професорка кафедри етики, естетики та культурології Київський національний університет імені Тараса Шевченка, м. Київ.

**Петрова Ірина Владиславівна**, докторка культурології, професорка, завідувачка кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури та мистецтв, м. Київ.

**Поліщук Олена Петрівна**, докторка філософських наук, професорка, професорка кафедри філософії та політології, директорка Центру естетичної антропології та етнокультурології ЖДУ імені Івана Франка, Житомирський державний університет імені Івана Франка, м. Житомир.

**Пінчукова Ольга Петрівна**, викладачка кафедри образотворчого мистецтва Маріупольської філії Національної академії мистецтва і архітектури, м. Маріуполь.

**Поліщук Зоряна Віталіївна**, кандидат сільськогосподарських наук, асистент кафедри загальної екології та екотрофології Білоцерківського національного аграрного університету, м. Біла Церква.

**Поліщук Людмила Олександрівна**, кандидатка культурології, доцентка, декан факультету івент-менеджменту і шоу-бізнесу Київського національного університету культури та мистецтв, м. Київ.

**Поліщук Олена Петрівна**, докторка філософських наук, професор кафедри філософії та політології Житомирського державного університету імені Івана Франка, м. Житомир.



**Пономарьова Ірина Семенівна**, докторка історичних наук, професорка, професорка кафедри мовних та гуманітарних дисциплін Донецького національного медичного університету, м. Маріуполь.

**Продан Ірина Володимирівна**, кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувачка кафедри дизайну державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка», м. Старобільськ.

**Реуцька Марія Максимівна**, педагог-організатор комунального закладу «Маріупольський центр позашкільної роботи за місцем мешкання», магістрантка спеціальності «Менеджмент. Управління закладом загальної середньої освіти» Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Сабадаш Юлія Сергіївна**, докторка культурології, професорка, завідувачка кафедри культурології Маріупольського державного університету, головиня громадської організації «Фонд збереження культурної спадщини Маріуполя», м. Маріуполь.

**Савенко Оксана Володимирівна**, аспірантка 1 року навчання спеціальності «Культурологія» кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури та мистецтв, м. Київ.

**Синельникова Ірина Сергіївна**, кандидатка філологічних наук, асистентка кафедри іноземних мов Білоцерківського національного аграрного університету, м. Біла Церква.

**Смолік Олександр Іванович**, доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології закладу освіти «Білоруський державний університет культури та мистецтв», м. Минск, Республіка Білорусь.

**Смоліна Ольга Олегівна**, докторка культурології, професорка, професорка кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля, м. Северодонецьк.

**Тернова Марина Володимирівна**, кандидатка філософських наук, доцентка, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ.

**Тесленко Данило Євгенович**, курсант I курсу спеціальності «Річковий та морський транспорт» спеціалізації «Навігація і управління морськими суднами» Азовського морського інституту Національного університету «Одеська морська академія», м. Маріуполь.

**Ухов Олександр Сергійович**, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, культурології та інформаційної діяльності Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля, м. Северодонецьк.

**Філіппова Ганна Андріївна**, вчитель початкових класів комунального закладу «Маріупольська загальноосвітня школа I-III ступенів №26 Маріупольської міської ради Донецької області», магістрантка спеціальності «Менеджмент. Управління закладом загальної середньої освіти» Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Хлистун Юлія Ігорівна**, аспірантка спеціальності «Культурологія» Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля, м. Северодонецьк

**Холодинська Світлана Миколаївна**, докторка культурології, доцентка, завідувачка кафедри філософських наук та історії України державного вищого навчального закладу «Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь.

**Чумаченко Олена Петрівна**, кандидатка культурології, Національна академія керівних кадрів культури та мистецтва, м. Київ.

**Шакула Алла Павлівна**, директорка наукової бібліотеки Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Шибєр Оксана Олександрівна**, кандидатка культурології, старший викладач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури та мистецтв, м. Київ.

**Шпигунова Наталя Юрївна**, завідувачка сектору наукового опрацювання документів та організації каталогів наукової бібліотеки Маріупольського державного університету, м. Маріуполь.

**Щербакова Ганна Миколаївна**, аспірантка кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв, м. Київ.

## **ЗМІСТ**

### **ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ**

***Сабадаш Ю. С.***

Понятійно-категоріальний апарат культурології у логіці  
дослідницького процесу

**3**

***Петрова І. В.***

Культурні та креативні індустрії: від концепцій до інструментів

**5**

***Смолик А. І.***

Индустриальный парк «the great stone» как креативное  
пространство Беларуси

**9**

***Павлова О. Ю.***

Меморіальний простір «Бабин Яр» в оптиці символічної архітектури

**13**

***Кислюк К. В.***

Особливості репрезентації української ідентичності  
в соціальних медіа і мережах

**14**

***Кривошея Т. О.***

Кураторський модус культурно-мистецької проектної діяльності  
в контексті «естетики взаємодії»

**16**

***Поліщук О. П.***

Естетичні проблеми дизайну

**18**

### **МАТЕРІАЛИ УЧАСНИКІВ ТЕМАТИЧНИХ НАПРЯМКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ**

***Балабан О. О.***

Архетипізація та стереотипізація як універсальні механізми  
концептуалізації людської свідомості в споріднених мовах  
(на матеріалі концепту «жінка»)

**22**

***Берест П. М.***

Європейські культурні маршрути як чинник активізації розвитку туристичних дестинацій Центральної України

**27**

***Богучарська Г. С.***

Візуалізація інформації в контексті підготовки графічних дизайнерів

**31**

***Μπούρας Σ. Θ., Γρίβα Ελ.***

Γλωσσική και πολιτισμική ποικιλομορφία στο σύγχρονο εκπαιδευτικό περιβάλλον: Ζητήματα ταυτότητας μαθητών πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης

**31**

***Гайдук Н. А.***

До питання визначення світової культурної парадигми початку ХХІ століття

**38**

***Γαλαντόμου Μ.***

Ενσωματώνοντας τον πολιτισμό στη διδασκαλία της Ελληνικής ως Γ2/ΞΓ: Μία θεωρητική προσέγγιση της σημασίας της διαπολιτισμικής επικοινωνιακής ικανότητας των μαθητών στο σύγχρονο πολυπολιτισμικό εκπαιδευτικό περιβάλλον

**41**

***Гетьман О. П.***

Вплив традиційних італійських мотивів на моделювання сучасної маски

**44**

***Головко О. В.***

Культурологічна парадигма наукової спадщини Саймона Кузнеця

**48**

***Гуменюк Т. К., Гуменюк В. А.***

Театрософія Олександра Чепалова: п'єса «Співай, Лоло, співай» на київській сцені

**51**

***Гутько О. Л.***

Лакуны в диалогe культур

**54**

*Демідко О. О.*

Документальний театр: історія та сучасність

**57**

*Добіна Т. Г.*

Сучасні тенденції ідентифікації особистості

**60**

*Дягло А. А.*

Культура здоров'я та екологічна освіта, як важливі фактори  
формування свідомої особистості

**63**

*Дяченко Н. В.*

Створення кольорових фактур при макетуванні обкладинки книги

**67**

*Жукова Н. А.*

Книжкова ілюстрація як візуальна інтерпретація тексту

**70**

*Забузова О. В.*

Освітній простір і сучасні особливості його формування

**76**

*Зайцев О. Д.*

Творчість Михайла Михалевича в контексті розвитку декораційного  
мистецтва Державного театру Карпатської України

**80**

*Кабанова І. Г.*

Щодо формування культуротворчого середовища в дитячій  
театральній студії та дитячій глядацькій аудиторії

**83**

*Капустнікова Н. О.*

Грантова діяльність Маріупольського краєзнавчого музею  
як необхідна форма роботи сучасної музейної інституції  
для розвитку громади міста

**86**

*Кардашов В. М., Литкіна Д. Г.*

Актуальність електронних періодичних видань для художньо-творчого  
розвитку особистості в умовах постглобалізму

**91**

***Kirouropoulou E.***

Discussing identities and immigration biographies in modern society

**97**

***Кобилко Н. А.***

Воєнна проза як феномен сучасної української літератури

**100**

***Кобиляцька Т. О.***

Композиція як дієвий спосіб стилізації гармонійних зв'язків  
в графічному дизайні

**103**

***Ковальчук Т. В., Колоніарі К. О.***

Білосарайський маяк (до 185-ї річниці заснування)

**107**

***Ковальчук Т. В., Морозов Д. Є.***

Розвиток картографії: історія та сучасність

**110**

***Ковальчук Т. В., Тесленко Д. Є.***

Вплив карально-репресивної системи ссрр 30 хх рр. ХХ століття  
на сучасну українську культуру та освіту

**114**

***Korosidou E., Griva E.***

Translanguaging in the multilingual digital storytelling process  
for the development of intercultural communication competence

**116**

***Костюк О. П.***

Тренди в digital-дизайні

**120**

***Кудлай В. О., Музика О. М.***

Культура діловодства України в контексті процесів зміцнення  
адміністративного управління в 1930-х роках

**122**

***Кузьменко Т. Г.***

Особливості розвитку святкової культури України під впливом  
Революції Гідності

**125**

***Léontiev I. A.***

Interaction de l'information dans la consommation de produits culturels  
dans la convention de la pandémie COVID-19

**128**

***Макаренко Л. В.***

Опанування теорії перспективи як умова якісного відтворення образів світу

**130**

***Манякіна О. С.***

Традиційна культура населення Північного Приазов'я

**134**

***Массальська Л. О., Немировський Д. С.***

Культура співпраці між митцем і владою, традиції і сучасність

**140**

***Матвєєва К. В.***

Життя української театральної традиції на сучасній  
українській сцені: взаємодія музики і драми

**144**

***Молокова Т. Г.***

Розвиток образотворчого мистецтва на теренах сучасного  
Маріуполя: здобутки та перспективи

**147**

***Нікольченко Ю. М.***

Методичне забезпечення навчальної дисципліни «Традиційна  
культура та культурно-історична регіоналістика України» для студентів  
ОС «Магістр» спеціальності «Культурологія, культурне розмаїття  
та розвиток громади» у Маріупольському державному університеті

**150**

***Охріменко О. В.***

Інформаційно-ресурсний центр «Вікно в Америку»: здобутки  
та перспективи розвитку культурно-дозвілдової діяльності

**154**

***Пінчукова О. П.***

Художні особливості творчого доробку Івана Марчука

**158**

***Поліщук З. В., Синельникова І. С.***

Interactive methods in teaching the learning component "ecological ethics"

***Поліщук Л. О.***

Перспективи розвитку івент-індустрії у XXI столітті

162

***Пономарьова І. С.***

Від шкіри до криптовалюти: історико-етнологічний погляд на гроші

164

***Продан І. В.***

Вплив стилю «ар-нуво» на розвиток графічного дизайну

167

***Реуцька М. М.***

До проблеми методологічного підходу процесу впливу психологічних особливостей на взаємодію між керівником та підлеглим

171

***Савенко О. В.***

Маркетинговий трендвотчінг як інструмент формування культурної стратегії України

175

***Смолина О. О.***

Поетика як концепт культурологічних досліджень

177

***Theodorou I. A.***

The importance of creating a resilience school for addressing the school bullying phenomenon

180

***Тернова М. В.***

Спадщина Дж. Аддісона як сегмент англійського культуротворення

184

***Ухов О. С., Магуров Є. О.***

Сучасний біблейський переклад: від інтерполяцій до контекстуальності

185

***Філіппова Г. А.***

Креативна інтенціональність компенсації в культурі (на матеріалі теорії раціональної бюрократії Макса Вебера)

189



*Хлистун Ю. І.*

Методи вимірювань при вивченні програм розписів православних храмів  
**191**

*Холодинська С. М.*

Творчо-теоретичні шукання М. Семенка та К. Малевича:  
порівняльний аналіз  
**194**

*Чумаченко О. П.*

Національні конкурси краси як складова культурно дозвіллевої  
діяльності в Україні в ХХІ столітті  
**197**

*Шакула А. П.*

Культурно-дозвіллева діяльність університетських бібліотек:  
нові форми та перспективи  
**200**

*Шибєр О. О.*

Рекреаційно-дозвіллевi практики українців як засіб подолання  
негативних наслідків пандемії COVID-19  
**201**

*Шпигунова Н. Ю.*

Досвід впровадження УДК в роботу наукової бібліотеки  
Маріупольського державного університету  
**205**

*Щєрбакова Г.М.*

Вплив пандемії Ковід-19 на весільно-шлюбну обрядовість та ритуал  
**209**

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

**213**





МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Головний редактор Ю. С. Сабадаш

Упорядник С. Янковський

Наукове видання

**Феномен культури постглобалізму**

II Міжнародна науково-практична конференція  
26 листопада 2021 року

Маріупольський державний університет

Збірник матеріалів  
У 2 частинах

Частина I

Технічний редактор  
О. В. Дейниченко

Підписано до друку 23.10.2021 Зам. 160/17  
Обсяг 14,25 друк. арк. Формат 60x84/16. Тир. – 150

---

Редакційно-видавничий відділ Маріупольського державного університету.  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції.

Серія ДК №4930 від 07.07.2015 р.  
87548, Маріуполь, пр. Будівельників, 129