МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Управління культури, національностей, релігій та туризму Луганської обласної державної адміністрації
Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля (Сєвєродонецьк)
Київський національний університет культури і мистецтв (Київ)
Маріупольський державний університет (Маріуполь);
Одеський національний політехнічний університет (Одеса)
Харківська державна академія культури (Харків)
Коледж Луганської державної академії культури і мистецтв (Кремінна)
Центр навчально-методичної роботи, культурних ініціатив і кіномистецтва (Сєвєродонецьк)
Комунальний заклад «Сєвєродонецька галерея мистецтв» (Сєвєродонецьк)

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

ЗБІРНИК ТЕЗ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

25-26 листопада 2021 року

Сєвєродонецьк

УДК 008+7]-047.37

Рекомендовано Вченою радою юридичного факультету
Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля
(протокол № 4 від 25.11.2021 р.)

Р е д а к ц і й н а к о л е г і я:

Смоліна О.О., проф., д.культ.
Леонтьєва В.М., доц., д.філос.н.
Сілютіна І.М., доц., к.пед.н.
Ухов О.С., доц., к.філос.н.
Шелковая Н.В., доц., к.філос.н.
Щербіна М.М., доц., д.філос.н.

Сучасні дослідження культури і мистецтва: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Сєвєродонецьк, 25 - 26 листопада 2021 р. / Заг. ред. О. О. Смоліна, О. С. Ухов. – Сєвєродонецьк : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2021. – 232 с.
DOI: https://doi.org/10.33216/ConferenceMaterialsSNU(MRCA)-2021-232

У збірнику матеріалів конференції містяться доповіді та повідомлення науковців, викладачів, аспірантів та студентів закладів вищої освіти України Всеукраїнської науково-практичної конференції, яка відбулася 25-26 листопада 2021 р.

До збірника увійшли тези доповідей, присвячені проблемам теорії, історії та філософії культури, релігієзнвчої культурології. Подано матеріали з проблем історії та філософії мистецтва, дослідження мистецтва в контексті культури. Також розглянуто актуальні питання викладання і навчання в галузі культури і мистецтва.

Друкується в авторській редакції

УДК 008+7]-047.37

© Східноукраїнський
національний університет
імені В. Даля, 2021.

Секція 1

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ. ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ

Газнюк Лідія Михайлівна,
доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри гуманітарних наук;
Харківська державна академія фізичної культури;

Семенова Юлія Анатоліївна,
кандидат філософських наук, доцент,
професор кафедри гуманітарних наук;
Харківська державна академія фізичної культури

КУЛЬТУРА ЗДОРОВ'Я В ЕРУ ТЕХНОЛОГІЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ

Культура здоров'я людини сфокусована на побудові гармонійних взаємовідносин індивідуального та соціального. Здоров'я в умовах стрімкого розвитку новітніх технологій є показником якості суспільного життя та успішного прогнозованого майбутнього, виразником рівня гуманістичної політики держави. Філософське осмислення культури здоров'я зумовлене необхідністю концептуального обґрунтування інноваційної моделі розвитку суспільства та цивілізаційних векторів динаміки соціокультурного зростання суспільства. Глобалізаційна технократизація цінностей, дегуманізація та комерціалізація духовного спрямовують наукову рефлексію проблеми здоров'я людини у русло її біосоціальності, поєднанні раціонального та ірраціонального, екзистенційного пошуку сенсу у прагматичному соціумі. Культура завжди виступає посередником між минулим і майбутнім життя людини, живиться нею і збагачує її одночасно. Сучасні технологічні можливості дають людині як багато шансів на підтримку здоров'я, так і ризиків його втратити [1]. Новітні біотехнології, які впливають на здоров'я людини, цілком обумовлюються й контролюються сучасною культурою, правом, звичками, традиціями та мораллю.

Біотехнології можуть виступати у ролі високотехнологічних засобів для трансформації нездоров'я у здоров'я в процесі впливу на фізичний і психічний стан людини. Поняття культури здоров'я нерозривно пов'язане з медичними соціальними технологіями, але соціобіотехнології можуть задовольняти специфічні потреби людей в медичній допомозі. Культуру здоров'я сьогодні визначають здоров'ястримувальні, здоров'язбережувальні, здоров'яохоронні та реабілітаційні технології, які ґрунтуються як на технічних, так і на соціальних можливостях і раціональних підходах. Здоров'ястримувальні технології складаються з профілактики стану здоров'я людини, і до них можна віднести багато запобіжних заходів, наприклад, профілактику поширення наркотиків серед молоді. Профілактика наркоманії як соціальної форми вже існує [6], що засвідчує її присутність у якості інструментарію впливу на здоров'я людини як здоров'ястримуючих соціальних технологій, що забезпечують саморегуляцію організму.

Соціальна технологія - це певна стандартизація діяльності, що дає можливість оптимізувати співвідношення «ресурси-ефект» і є сукупністю засобів діагностування соціальних процесів та культурних явищ. Організм людини, як система соціального управління, спрямовує її розвиток, керуючись законами адаптації у сфері організаційної взаємодії, діє за принципом управління моделями, що керуються відповідними технологіями і близьким до цього принципом ситуаційного управління [5].

Виходити з кризи будь-який організм людини, як жива система, може тільки шляхом забезпечення власної саморегуляції й стабільності. Зробити це можна двома шляхами: за допомогою зовнішнього втручання і власними силами. Сучасні технології можуть бути використані для впливу на стан здоров'я людини або добровільно, за власним вибором і переконаннями, або фахівцями - у вигляді рекомендацій ззовні, або під тиском моди.

Забезпечення культури здоров'я людини має декілька специфічних ознак і властивостей. По-перше, наявність реабілітаційної або оздоровчої системи, що не тільки згодна, але й здатна підтримати нормальну саморегуляцію організму людини та її емоційний стан. По-друге, чинниками ризику у такому випадку можуть бути будь-які непередбачувані обставини, наприклад, мода або інші маніпулятивні технології. По-третє, у такому випадку організм людини віддає темпи оздоровлення або ресурси і платить за це надто дорогу ціну, або вимушений йти на інші малоприйнятні компроміси, як то, атрофування органів і поступове руйнування здоров'я. В середині живої системи

завжди відбувається протистояння наявних позитивних і негативних зворотних зв'язків. Такі суперечності є узгодженими, а тому саморегуляція може здійснюватися як посиленням (збудженням), так і послабленням (гальмуванням) конкретних процесів.

Вплив на культуру здоров'я пов'язаний зі значними інформаційними можливостями і комунікацією людини з представниками фармацевтичних, біотехнологічних та біосоціальних компаній, що мають різний зміст і різновекторну спрямованість, і, як результат, у системі постійно присутні позитивні і негативні зворотні зв'язки. Результативність такої взаємодії полягає у балансі сил, що складається у просторі живої системи. Якщо баланс технологічних впливів пересувається у бік позитивної інноваційної ідеї, то організм людини (жива система) підпадає до алгоритму її розповсюдження, маючи тенденцію до розвитку або зміни для продовження розвитку, або адаптації до навколишнього середовища та зміни, що фіксується як вихід на якісно новий рівень розвитку під впливом позитивного зв'язку. Сьогодні такими ідеями є, наприклад, здоровий спосіб життя, красиве тіло, мода щодо занять різними видами фітнесу, йогою, культуризмом, трансплантологія, репродуктивні технології, клонування та інше [2]. Стабільність здоров'я організму людини, як об'єкту технологічного впливу, виникає за рахунок регулювання протиріч, коли у системах виникають так звані широкі зони компенсаційного та адаптивного регулювання, як при зміні умов життєдіяльності, роботи чи інших процесів, пов'язаних з життєздатністю системи, так і структурно зумовленої компенсації перешкод, що виникає у разі примусового змінення під впливом як зовнішніх, так і внутрішніх його збуджень [4, с. 3]. Механізм регулювання протиріч у стані здоров'я людини пов'язаний зі збудженням, логіка при аналізі цього відхилення обумовлена схемою запрограмованих дій – алгоритмом, що забезпечує виконання заданих функцій. Таким чином діє гомеостатика, як досягнення урівноважених становищ за дії багатьох одночасних факторів управління складними системами, у тому числі й управління здоров'ям людини [3, с. 20]. Організм людини, як жива система, в цей момент живе за загальними законами адаптаційної теорії і підкоряється принципам саморегуляції.

Цивілізаційні тенденції, які спрямовані на соціобіотехнологізацію здоров'я, медикалізацію різних сфер людського існування, призводять до структурних зрушень у всіх сферах життя. Наповнення ціннісно-екзистенційними смислами ідеї здоров'я, акцентуація в даному контексті питання ставлення індивіда до себе, до соціального оточення, до життя загалом є умовою розбудови архітектоніки сучасної наукової

парадигми, збереження цілісності індивідуального світу людини та соціокультурного прогресу. В нинішніх непростих умовах боротьби з пандемією COVID-19 важливе значення має саме біосоціальна технологія, яка дає змогу розчленувати процес на елементарні процедури й операції з подальшою їх координацією й синхронізацією. Вихідним етапом при цьому стає соціальне проєктування, яке пов'язане з формуванням образу майбутнього об'єкта й обчисленням принципової можливості його створення. Вона визначає способи досягнення, а соціально-інженерна діяльність трансформує соціально-наукове знання безпосередньо в практичну, перетворювальну діяльність. Об'єктом такої діяльності є ті стани суспільних явищ і процесів, яких планується досягти. Актуальним завданням є розробка стимулюючих і конструктивних біосоціальних технології для запобігання і швидкого розповсюдження COVID-19 з метою оптимізації наявної системи профілактики пандемії, а також обмеження її епідемічного поширення. Біосоціальна технологія, як форма науково організованої діяльності, має внутрішню структуру, що включає до себе: зміст соціальної технології; її ціль; зміст і організацію технологічної діяльності; засоби й методи досягнення мети; рівень кваліфікації, що визначає, хто саме буде здійснювати реалізацію технології; методи оцінки результатів застосування соціальної технології, а також оцінки її валідності й надійності. Внутрішня валідність залежить від загального фону застосування біосоціальної технології та фіксації природного розвитку стану здоров'я людини, або процесу її захворювання та від ефекту самої біосоціальної технології. Зовнішня валідність значною мірою визначається ефектом дії соціальної технології на середовище застосування, та організацією процесу впровадження біосоціальної технології. Сьогодні культура здоров'я в значній мірі формується під впливом біосоціальних технологій, які здатні корегувати власне бачення ідеалу здоров'я, закладеного в матрицю зовнішнього впливу на людину. Механізм застосування біосоціальних технологій визначає заходи, що забезпечують введення інноваційної технології у дію в статусі експериментальних або нормативно-масових, які можуть бути як організованими, так і стихійними.

Список використаної літератури

1. Газнюк Л.М., Семёнова Ю.А. Здоровье – боль – болезнь: философско-антропологический и социокультурный контексты / Здоровье. Личность. Общество: сборник научных трудов / сост. А.В. Алёшичева. Харьков : Финарт, 2014. С. 118-262.

2. Газнюк Л.М., Семенова Ю.А Антропотехнології як засіб впливу на здоров'я і ментальність людини / Challenges and prospects for the development of social sciences in Ukraine and EU countries: comparative analysis: collective monograph. Riga : Izdevniecība "Baltija Publishing", 2019. P. 32-47.
3. Горский Ю.М. Гомеостатика: модели, свойства, патологии / Гомеостатика живых, технических, социальных и экологических систем. Новосибирск : Наука, 1990. С. 20-67.
4. Гуревич П.С. Закономерности и социальные перспективы научно-технического прогресса / Новая технократическая волна на Западе. Москва : Прогресс, 1986. С. 3-30.
5. Принцип управления по модели (принцип адаптации) URL: http://motollok.ru/princip-upravleniya-po-modeli-princip-adaptacii (дата обращения: 23.10.2021).

Леонтьєва Вероніка Миколаївна,
доктор філософських наук,
професор кафедри філософії, культурології
та інформаційної діяльності;
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля

ПРОБЛЕМА ІГРОВОГО/ТЕАТРАЛЬНОГО В КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ ПЕРЕХІДНИХ ЕПОХ

Метою даної роботи є спроба дослідження проблеми ігрового/театрального у культуротворчості перехідних епох, у тому числі, шляхом культурологічної інтерпретації привідів сприймати/відчувати життєві реалії як щось не-справжнє – ігрове, удаване, театралізоване, а подеколи і відверто театральне, – а такі приводи трапляються майже щоденно й уписуються (або нібито уписуються) в окреслене філософією постмодерна «стирання кордонів між життям та мистецтвом» (якщо традиційно життя пов'язується з необхідністю, а мистецтво – зі свободою). Одразу ж зауважу, що, якщо міркувати з *точки зору свободи*, то, думається, сучасна театралізація життя, точніше, «театральність» подій, які оточують індивідуального культурного суб'єкта і з яких складається його особистий досвід проживання власної долі, свого єдиного й унікального шляху, має два крайні граничні варіанти: перший – то драма (у тому сенсі, що, за Х. Ортегою-і-Ґассетом, «Буття взагалі є драмою»: у життєвій конкретиці це може бути чим завгодно – від трагедії до водевилю чи фарсу), в якій кожна людина є і драматургом (автором), і актором, і режисером;

другий – то п’єса із заздалегідь написаним (а останнім часом, таке враження, – постійно змінюваним) сценарієм і розподіленими ролями, що їх люди виконують, подібно до маріонеток, керуються (по суті, маніпулюються) кимось/чимось зовнішнім, будь то уособлюючи владу сильні світу цього або якісь сильніші за розум пристрасті, – очевидно, що в кожній культурній дії/події присутні елементи і свідомої – за власним вибором, тобто вільної, і несвідомої, маніпулятивної поведінки: все залежить від об’єктивного співвідношення/поєднання цих елементів та суб’єктивного особистого ставлення до кожної ситуації. Але розгляду має бути піддано дещо інше: йдеться про те, що однією з найпомітніших тенденцій сучасної епохи, у назвах/самоназвах якої переважають «пост-» (постсучасність, постгуманізм, епоха постправди і т.п.) та яка започаткована безліччю «поворотів», що відбулися в культурі ХХ ст. (хоча і не всі вони розглядаються як рівнозначні, тут називаються повороти: «онтологічний, лінгвістичний, іконічний, теологічний, перформативний, медіальний, антропологічний, риторичний, наративний, просторовий. Їх число зростає» [1]), визнається ***ігротизація*** (інколи в її назві відсутня літера «***т***»: ***ігроїзація***) – істотна активізація *ігрового начала культури*, найбільш звичними та зорозумілими проявами якого прийнято вважати *агональне*, *театральне* та *перформативне*. Проте можна стверджувати, що дещо подібне притаманне не лише тим соціокультурним трансформаціям, що нині відбуваються по всьому світу, а і перехідним епохам як таким, на чому, наприклад, наполягає О.М. Тарасов [2, с. 10, 12], і з цим є підстави погодитися.

Як відомо, ігрове начало взагалі властиве культурі на тільки на початкових стадіях, а й протягом усієї її історії, зокрема, європейської: в Античності – у формах Ігор, містерій та античного театру; у Середньовіччі – в літургічній драмі, лицарській (передусім, у феномені куртуазності) і сміховій субкультурах. Більш помітним ігрове начало європейської культури ставало у кризові і «перехідні» часи: у добу пізнього римського еллінізму; у придворній культурі Відродження. Основи сучасної ігротізації сформувалися в епоху порубіжжя XIX-XX ст., передусім, завдяки творчості символістів, які, прагнучи до новаторства та експериментів, фактично легитимізували надання ігровому принципу самодостатнього значення як *цінності* культури. Філософсько-культурологічне осмислення феномена гри та її ролі в культурі почалося з другої третини ХХ століття – «Homo Ludens» Й. Хьойзінгі (1938); «Той, хто грає» Г. Ранера (1949). Склалося загальне розуміння гри як особливого типу культуротворочої діяльності – осмисленої і цілеспрямованої, але в той же час непродуктивної в тому

сенсі, що вона не має *поза собою* ані мети, ані якогось «не-ігрового» результату: гра – то є самоцінна, неутилітарна діяльність, що здійснюється заради неї самої і доставляє, як правило, естетичну насолоду, задоволення або радість. Тобто атрибутивна особливість гри полягає в можливості (тут важливо підкреслити: *лише* можливості!) самодостатності *процесу* її здійснення – вільного і радісного, чим гра, дійсно, схожа із роздумами, мудрістю, процесом споглядання-рефлексування. Небезпідставно Гуго Ранер ще понад 70 років тому писав: «У розгляді мудрості людина тим більше виявляється творцем, чим більше задовольняється самотністю. ... розгляд мудрості прекрасно порівнюється з грою. ...по-перше, оскільки гра радує, розгляд мудрості таїть в собі глибоку радість; по-друге, оскільки дія гри не націлене на що інше, крім неї самої. І це-то якраз і виконується в тій радості, яку дає розгляд мудрості. Ось чому сама ж вічна Премудрість і порівнює свою радість із грою» [3].

Потреба суто у «мудрості» (яка, крім радості, породжує внутрішню рівновагу та спокій), так само, як і в певній додактовій радості, зростає саме у «смутні часи» – епохи ціннісно-смислової невизначеності, коли культуротворча система зазнає збоїв за рахунок аксіологічних розбіжностей стихійного та цілеспрямованого її потоків (аж до суперечності одне одному), коли звичні смисли втрачають звичні ж ролі орієнтирів, а нові смисли тільки-но народжуються або навмисно конструюються, зокрема ідеологами (владою), причому, часто – з уламків смислів, що вже були колись відторгнутими, а іноді і засудженими історією («*нове є гарно забутим старим*»). Чи не найсприятливішими, найбезпечнішими та ефективними способами «відродження»/поновлення цього *старого* і внесення/впровадження його у реальну культурну матрицю, що трансформується, є саме ігрові форми – театралізації (гра-мімесис), шоу (гра-змагання), хеппенінги (гра задля вивільнення енергії/досягнення екстатичного стану) та їх синтези-комбінації – урочистості, ходи-марші-демонстрації тощо. Для нестабільного стану суспільної свідомості (а також і колективного несвідомого, яке в кризові та трансформаційні часи нібито просинається, виходить на поверхню, наприклад, у вигляді гасел/вимог «рішучих дій» і самих таких масових дій, часто – із значним руйнівним потенціалом) гра стає – обертається – своєрідним рятівником, такою собі культурною «швидкою допомогою»: вона компенсує те, чого не вистачає «серьйозному життю» – нестачу зрозумілих смислів і радощів – і, одночасно, каналізує енергію несвідомого у менш загрозливе для суспільства русло.

Суть ігротизації полягає у посиленні значущості *гри*, яка у ролі принципу і загальної форми смислопородження-смислоутвердження нібито пронизує кожну сферу не лише власне культури як інституціалізованої культуротворчості – специалізованої, суто професійної діяльності із цілеспрямованого виробництва/відтворення, розповсюдження/розподілу та споживання культурних продуктів, а і повсякдення як другого необхідного (стихійного) потоку культуротворчості – того системного процесу породження/розвитку та підтримування/знищування культурних смислів шляхом їхнього утвердження/заперечення в певних культурних формах (або, навпаки, у формах, які не належать до «культурних», не вважаються такими), який забезпечує і безперервність людської історії як такої, і реалізацію людиною своєї «природи» (поза культуротворчістю говорити про «людське життя» просто немає сенсу).

Тому в умовах будь-якої перехідної епохи (а криза культури – то є пропедевтика і необхідний етап «епохи змін» як епохи соціокультурних трансформацій, яким би чином такі не відбувалися – у формах культурних « поворотів», будь-якого типу війн, революцій – технологічних, інформаційних або політичних, у тому числі тих, що, штучно експортуються тощо) гра набуває абсолютного значення і претендує на культурну універсалію. Нині *концепт гри* стає одним з ключових: з одного боку, у професійній культурі (у цілеспрямованому потоці культуротворчості) постмодерністська художня практика скерована демонстрацією/презентацією ігрового ставлення до всього раніше створеного (*до всього* без винятку: ієрархії і заборон як таких нібито більш не існує!) – через безмежне маніпулювання будь-якими смаками і значеннями, фарбами і образами, персонажами і предметами. Найвищою ж цінністю стає колажна новизна химерних арт-об’єктів, здатних приносити задоволення – щиру радість чи ерцаз радощі, наприклад, у хепенінгах і перформансах, які ситуативно можуть як заміняти « серйозні» життєві справи та події, так і дійсно бути ними (згадаємо святкові концерти, «марші», «ходи»).

З іншого боку, у стихійній культуротворчості – у повсякденному житті – переважає віддзеркалення (гео)політичних/економічних «ігор», і пересічна людина опиняється у ролі заручника такого театралізування політичної/ідеологічної а часом і фінансової діяльності («гри») влади країни/держави, партії/об’єднання, корпорації тощо, яким воно виглядає в інфосфері (в офіційних джерелах, у ЗМІ та соцмережах). Тут ми стикаємось із двома пластами взаємопов’язаних проблем: по-перше, з відсутністю тієї міри аксіологічної ідентичності індивідуальних культурних суб'єктів, яка дозволяла б здійснити ціннісну синхронізацію

обох потоків або зменшити їхню наявну неузгодженість. По-друге – вимушено (а то і явним примусом) підтримувати позиції певних «ігроків» навіть всупереч власним переконанням, тому що тією чи іншою мірою відчуваючи/розуміючи або, навпаки, не вважаючи себе «маріонетками», індивіди і соціальні групи (колективи і *маси*) мають забезпечувати своє (і своїх родин) щоденне існування за рахунок вдавання, свідомої нещирості вчинків – театралізування своїх дій.

Список використаних джерел

1. Савчук В.В. Феномен поворота в культуре XX века. International Journal of Cultural Research. 2013. № 1 (10). С. 93–108.
2. Тарасов А.Н. Социокультурная трансформация как феномен динамики европейской культуры: философский анализ. Автореф. дис. доктора филос.наук. Курск, 2021. 40 с.
3. Ранер Г. Играющий человек. URL: https://esxatos.com/igrayushchiy-chelovek-hugo-raner (дата звернення: 08.10.2021).

Мєшков В'ячеслав Михайлович,
доктор філософських наук,
професор кафедри філософії;
Полтавський національний педагогічний
університет імені В.Г. Короленка

МЕНТАЛЬНИЙ ПРОСТІР РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ

У І ст. до н.е. ментальний простір Римської імперії являв собою достатньо складне утворення. Після завоювання римлянами народів, які проживали в басейні Середземномор'я утворилася незвичайна конфігурація ментального простору могутньої Римської держави, в якому доцільно виділити греко-римську, фінікійську і єврейську складові. У І тис. до н.е. енергійні греки та фінікійці здійснили своєрідне соціокультурне « завоювання» вище вказаного регіону, коли вони утворили множину процвітаючих міст-держав у самих зручних бухтах узбережжя Середземного моря, і не тільки. Якщо фінікійці були носіями переважно вільного комерційного способу життя і *Духу наживи*, то греки у другій половині цього тисячоліття приносили чарівність піднесеного *Духа свободи, краси і філософії*. У певному сенсі фінікійці і греки були близькими родичами по духу і способу життя. Тому вони на льоту запозичали культурні і технічні досягнення один

одного, у фінікійських і грецьких містах вони були як у себе дома. Не будемо забувати, що першим філософом Стародавньої Греції вважається фінікієць Фалес, який, мабуть, дотримувався такої ж думки.

Єврейське «завоювання» Середземномор'я мало особливий характер – «тихою сапою», повільно і непримітно. Воно почалося після утворення імперії Олександра Македонського, який у цій новоутвореній державі забезпечив євреям правовий захист. Наступні правителі Греції, Єгипту, Сирії та ін. підтверджували права і свободи іудеїв у своїх державах. З часів вавилонського полону євреї стихійно розпочали експансію по освоєнню безмежних просторів Середземноморського регіону шляхом утворення відносно відокремлених громад у тих же грецьких, фінікійських, сирійських та ін. містах, серед різноманітного населення яких вони були чужинцями через своє віросповідання і спосіб життя. Але оскільки євреї діаспори підкорялись встановленим розпорядкам і платили немалі податки, були безпечними для населення міст, то діаспора жила без особливих утисків, що забезпечувало повноцінну життєдіяльність її членам.

Римляни не воювали проти фінікійців. Вони воювали проти самого могутнього міста Карфаген, який заважав їхнім подальшим хижацьким завоюванням. Коли у 146 р. до н.е. економічна і воєнна міцність Карфагена була зруйнована і в середині І-го ст. до н.е. римляни установили владу Риму в державах басейнів Середземного і Чорного морів, розпочав формуватися *імперський Дух* могутньої Римської держави. Коли в цей час представники римської еліти отримували освіту у високоосвічених грецьких вчителів, то вони становились носіями і творцями греко-римського Духу імперії. Своєрідну систему координат імперського Духу складали базові теми-цінності «Риму», «закону», «доброчесності», «розуму» і «свободи». Розповсюдження імперського Духу на просторах могутньої Римської держави сприяло інтеграції її ментального простору в єдине ціле. Своєрідність панування римлян на величезній багатонаціональній території виражалося у тому, що воно було не стільки загарбницьким насиллям, скільки носієм стабільності і порядку у провінціях імперії, намісники яких з підлеглими їм легіонами строго виконували поліцейські функції.

Дослідження своєрідної побудови давньоєврейської культури показує, що вона була достатньо складним, можливо сказати, унікальним цілим, яке складалося з базової соціокультурної реальності на землях Ізраїльської держави і відносно самостійних іудейських громад, розташованих в багатьох містах Римської імперії. Унікальність ціннісно-мисленнєвого простору давньоєврейської культури виражалась в тому, що вона мала виділений релігійно-духовний центр – Єрусалим,

куди під час головних релігійних свят стікалися іудеї з самих віддалених земель культурної ойкумени (нині приблизно таку ж роль для мусульман відіграє Мекка). При цьому Єрусалим не був центром високої духовної культури, освіти, філософії і науки, подібно Афінам і Александрії. Якщо грецька і фінікійська культури були достатньо роздробленими утвореннями, то давньоєврейська культура, яка складалася з Ізраїльської держави і численної діаспори, поставала як складне цілісне утворення.

У I ст. до н.е. давньоєврейська культура відставала в розвитку порівняно с культурами сусідніх держав Єгипту, Вавилону, Сирії і фінікійських міст, хоча іудеї вважали, що з своїм архаїчним релігійним вченням Мойсея вони йдуть попереду всієї планети. Якщо, починаючи з VI ст. до н.е. у різних регіонах Середземномор'я більшою або меншою мірою відбувались кардинальні соціокультурні перетворення великої ментальної революції, то архаїчні релігійні орієнтації іудеїв тормозили розвиток давньоєврейського суспільства і культури в цілому. У Єгипті і Вавилоні не тільки жреці активно займалися математикою і астрономією. В цих державах розвивалася художня література і мистецтво. Єгипетські фараони стимулювали розвиток філософії і науки в Олександрії. Вони поставили величезну задачу – зібрати всі писемні джерела ойкумени, яка значною мірою була досягнута. Нічого подібного в Ізраїлі і єврейських громадах не відбувалось. Духовну еліту давньоєврейського суспільства складали фарисеї-книжники, які краще всіх знали іудейську писемну традицію. У євреїв вони користувалися найбільшим авторитетом, тому що вони задавали зразок, вищий стандарт релігійного благочестя. Таким чином виходило, що в давньоєврейській ментальності переважали ціннісно-мисленнєві орієнтації на минуле, ніж нинішні.

Суттєвих успіхів у перетворенні Ізраїльської держави і давньоєврейської культурі вдалося досягти царю Іроду I в кінці I ст. до н. е. Він не був примітивним тираном-злодієм, який подавив національно-визвольний рух єврейського народу і з маніакальною жорстокістю розправився з своєю сім'єю і численними родичами та приближеними. Навпаки, з оповідання Йосифа Флавія випливає, що Ірод I був складною, духовно розвинутою людиною, в якій поєднувалися іудейська і елліністична ціннісно-мисленнєві складові. Впродовж правління він цілеспрямовано розвивав античну інфраструктуру в Іудейській державі, що призводило до суттєвої перебудови давньоєврейської культури. Ірод I розгорнув масштабне будівництво палаців, храмів, театрів, фортець та ін.

Коли після смерті Антонія і Клеопатри Цезар Август прибув у Єгипет, він за вірну службу Ірода значно розширив межи його держави, додав йому Гадару, Гіппос, Самарію і міста Газу, Іоппію і Стратонову вежу. На місті непримітного поселення Стратонової вежі Ірод збудував зручний порт, театр, іподром та ін. і таким чином зробив античне місто Кесарію важливим культурним центром Римської імперії, а потім і Візантійської держави.

Цар Ірод був дійсно Великим, тому що значно перетворив Ізраїльську державу і давньоєврейську культуру в цілому в ході інтенсивного розвитку еллініcтичної її складової. В кінці його правління Іудея стала розвинутою іудео-еллініcтичною державою, що, проте, не знайшло достатнього відображення у писемних джерелах.

Подібно тому, як самий благословенний період в історії Стародавньої Греції називають «віком Перикла», слід було останні 15 років правління Ірода назвати «віком Ірода Великого» в історії єврейського народу. В ці роки в Галілеї випало щасливе дитинство у благочестивій і забезпеченій сім'ї дівчинки Марії, якій судилося стати Пресвятою Богородицею. У молодого Ісуса не будо щасливого дитинства, тому що після смерті царя Ірода I в Ізраїльській державі стрімко стали набувати сили руйнівні соціально-політичні процеси. Те, що з такими зусиллями збудував Ірод, у I ст. н.е. перетворилося в руїни, навіть Храм в Єрусалимі.

Таким чином, у I ст. до н.е., особливо під час правління Цезаря Августа, ментальний простір Римської імперії складався із множини культур народів Середземномор'я, які без утисків вільно розвивалися. Формування духовної *метареальності Духа імперії* сприяло інтеграції і подальшому культурному розвитку могутньої Римської держави.

Роговський Олександр Михайлович,
доктор філософських наук,
професор кафедри соціології,
культурології та політології;
Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди

КУЛЬТУРОЛОГІЯ СВОБОДИ: МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ

Проблема свободи займає одне з центральних місць як у західній так і у східній філософії (буддійська, індуїстська традиції). Однак, перша була сформована и розвинута під впливом соціально-політичних протирічь і боротьби і тільки у сучасну добу «відкрила» цінність внутрішньої свободи (А. Шопенгауер М. Бердяєв, Ж-П. Сартр, І. Берлін). Навпаки, друга була зосереджена на пізнанні виключно внутрішнього світу, оскільки східна ментальність сприймала суспільство як природню реальність і навіть негативно-ілюзорний фактор у житті людини.

Для східного розуміння свободи характерна певна асоціальність, яка дуже помітна у поглядах відомого автора Б.Ш. Раджніша, який вважає, що поняття розуму, души, а також свободи відносяться тільки до індивіду, а не колективу (суспільства), тому «людина свобідна внутрішньо абсолютно не спрямована до свободи зовнішньої» [1, с. 56]. Насправді, внутрішня свобода поглядів, бажань, інтересів завжди спрямована на реалізацію, особливо в умовах ринково-політичної демократії, що обумовлює підвищення цінності свободи не тільки на Заході, але і на Сході. Тому сучасна східна релігійно-філософська думка виявляє значний інтерес до проблематики свободи.

Незважаючи на домінуючий вплив глобалізації в плані універсалізації та нівелювання, залишаються значні, перш за все, культурні відмінності між Заходом і Сходом, особливо у розумінні свободи, що виявляється у багатьох аспектах. Східна інтровертно-психологічна орієнтація веде до пасивності, спірітуалізації свободи і відділенню від дійсності, оскільки звільнення людини зводиться до постійної боротьби з надмірними бажаннями і власним егоцентризмом, які сприяють виникненню залежностей [2, с. 70-71]. Ця боротьба породжує негативне ставлення до реальності у вигляді актуалізації таких понять як «небуття», «негація» (відмова) або «очищення свідомості». Навпаки, на Заході свобода базується на задоволенні будь-яких бажань і самореалізації особистості, можливості ставити і досягати власних цілей, незважаючи на можливу втрату (часткову або повну)

власної внутрішньої свободи. Виключенням із цієї позиції є європейський екзистенціалізм, який також виходить із позиції необхідності боротьби із внутрішніми залежностями (М. Бердяєв) або постійної «негації» суспільної реальності заради збереження індивідуальності і майбутнього (Ж.-П. Сартр); а також процес «очищення» свідомості за А. Бергсоном, який має за мету наближення об'єктивно-предметної реальності. В цілому, цінність свободи у ліберальній традиції обумовлена виключно можливістю її реалізації.

Відносно проблеми вибору як умови свободи, також виявляються протилежні підходи. На Заході можливість вільного вибору вважається основою самореалізації людини, а на Сході – як загроза для свободи, оскільки може створювати нові залежності: «Якщо бажаєте бути вільними, – писав Б.Ш. Раджніш, – не обирайте, оскільки будь-якої вибір обмежує» [1, с. 52]. Отже, на цьому прикладі очевидна різниця між внутрішнім звільненням і зовнішньою свободою як між процесом та його реалізацією.

Нігілістичне ставлення на Сході до зовнішніх предметів, явищ як умови звільнення, розповсюджується також на будь яке володіння, власність і навіть на виконання обов'язків, оскільки вони також викликають залежності. Справжня свобода досягається на рівні зникнення відмінностей між ціннісними поняттями добра і зла, щастя й нещастя [3, с. 98-99]. Навпаки, західне розуміння свободи спрямоване на раціональне розрізнення етичних цінностей добра і зла та його реалізацію шляхом вільного вибору варіантів, можливостей.

Отже, східне звільнення зводиться до логіки відмови від власного Я і наступного набуття (благодаті, нагороди), тобто – логіки *спірітуалізації*, яка ототожнює ціннісні поняття добра, щастя з їх протилежностями. Подібний тип свободи характерний для деяких світових релігій, а також частково співпадає з онтологічною проблематикою західного екзистенціалізму (індивідуалізм, етичний релятивізм). З іншого боку, несвободою на Заході вважається неможливість реалізації бажань, потреб, а на Сході навпаки – асоціюється з реалізацією нескінчених бажань, а також з підпорядкуванням зовнішній, практичній необхідності, законам суспільства. Більш докладно ця проблематика розглядається у монографії автора [4, с. 157-170].

Таким чином, свобода на Заході асоціюється з боротьбою за права людини, законністю, виконанням обов'язків, можливістю задоволення бажань, інтересів разом з етичними цінностями, а на Сході – з внутрішньою роботою звільнення від залежностей та етичним релятивізмом а, також, з внутрішньою гармонією, медитацією, грою як

засобами її досягнення. В цілому ці позиції є протилежними за ознакою первісності зовнішньої або внутрішньої свободи, але доповнюють одна одну як соціально-політичні і психологічні аспекти свободи і сприяють позитивній реалізації свободи у суспільстві.

Список використаних джерел

1. Ошо (Б.Ш. Раджниш). Свобода. Храбрость быть собой. Санкт-Петербург : Весь, 2015. 192 с.
2. Упанишады. Москва : Наука, 1967. 110 с.
3. Вивекананда С. Четыре йоги. Москва : Погресс, 1993. 528 с.
4. Роговский А.М. Этика свободы. Социоанализ свободы и других этических категорий. Киев : изд. дом Д. Бураго, 2018. 296 с.

Шаповал Володимир Миколайович,
доктор філософських наук,
професор кафедри соціально-гуманітарних дисциплін;
Харківський національний університет внутрішніх справ

КУЛЬТУРА І ПРИРОДА: СИСТЕМНА КРИЗА І ШЛЯХИ ЇЇ МОЖЛИВОГО ПОДОЛАННЯ

На думку багатьох видатних філософів і мислителів XIX-XX ст.ст., сучасна культура тяжко хвора (Ніцше [5], Шпенглер [10], Швейцер [9], Гуссерль [2], Хоркхаймер [8], Фромм [7] та ін.). Її переповнюють численні протиріччя і конфлікти, долати які стає все складніше. Людство дорого платить за свої помилки та недалекоглядні дії, і мимоволі приходить думка, що скоро настане той день, коли прийде повне банкрутство. Парадокс полягає у тому, що багато хто розуміє всю складність ситуації, але немає рішучості і політичної волі до зміни хибного шляху, надання людській культурі нового напрямку розвитку.

Одне з головних протиріч сучасності – це протиріччя між культурою і природою. Коріння його йдуть у далеке минуле, але останнім часом воно набуло такої гостроти, що це ставить під загрозу саме існування людського роду [3]. У природі має місце динамічна рівновага між способом існування живих істот і середовищем, в якому вони проживають. Біота – сукупності всіх живих істот планети Земля – до появи людини представляла собою досить збалансовану систему. У цілому біота і природа за мільярди років спільного існування створили

відносно стабільну систему, в якій життя благополучно існувало і розвивалось, відновлюючи негативні впливи, як з боку внутрішніх сил Землі, так і з космосу [1], [4]. Життя як планетарне явище послідовно розвивалось і зміцнювалось. За межами планети, у відкритому космосі, життя в його складних формах, неможливе. Єдиний спосіб зберегтись йому протягом тривалого часу – це краще і краще обживати власну планету.

Людина, з моменту своєї появи, почала порушувати вказану рівновагу і продовжує її поглиблювати, підриваючи основи життя як такого. При всіх її цивілізаційних і культурних досягненнях, вона продовжує залишатися живою істотою. Оскільки це так, вона підкоряється загальним законам життя. Проте, як це не дивно, вона все рішучіше стає не на сторону життя, а проти нього.

Жива природа як цілісна система зберігає рівновагу всередині себе завдяки балансу між чисельністю тієї чи іншої популяції і необхідними для її існування ресурсами. Зростання чисельності будь-якої популяції веде до зменшення ресурсів, необхідних для її життєдіяльності; менше чисельність – більше ресурсів. Коливання цих «ваг» стосовно кожної виду живих істот і у живій природі в цілому відбуваються постійно, забезпечуючи розвиток і процвітання життя на планеті.

Поява людини стала переворотом колосального значення. З одного боку, природа-субстанція через людину отримала можливість самопізнання, стала прозорою для самої себе (Спіноза). Людство послідовно розкриває таємниці природи, освоює нові сфери, відкриває шляхи у космос. Успіхи людської цивілізації і культури не підлягають сумніву. Разом з тим, людина, з моменту своєї появи тотально знищує все живе на планеті від китів до найдрібніших комах, яких вбиває мільярдами, навіть не встигнувши дати їм назви, робить непридатним природне середовище, підриваючи основи існування всього живого, включаючи себе як біологічний істоту.

Для досягнення своїх цілей люди все більш наполегливо використовують технології. Спочатку технології були порівняно простими, але з плином часу вони придбали неймовірну складність і різноманіття. Забезпечуючи доступ до все до більшої кількості ресурсів, вони створюють можливості для досягнення будь яких цілей, які ставлять собі люди. При цьому, цілі, заради яких створювались і створюються технології, викликають немало питань і критики.

Неймовірні досягнення науки і технологій призвели до зростання чисельності людства, яке нині налічує майже 8 млрд. людей. Планета вже не в змозі витримувати таку чисельність живих істот з таким

ресурсоспоживанням, рівнем технологій і забрудненням навколишнього середовища. Вже сьогодні (2021 р.) люди за один рік споживають більше органіки, ніж здатна відтворити за цей же час земна природа [3]. Нескладно припустити, чим це незабаром може закінчитись. Кожній мислячій людині стає зрозумілим, що шлях, яким рухається сьогодні людство, є досить ризикованим, якщо не сказати більше – згубним. Необхідно терміново шукати нову стратегію. Але, в якому напрямку рухатися і де знайти засоби для вирішення найгостріших проблем, залишається предметом дискусій.

Існує небезпідставна точка зору, що людство цілеспрямовано і свідомо віддаляється від свого природного єства до чогось штучного [4]. Напрошується висновок, що біологічне існування виду «homo sapience» – не вершина цивілізаційного і культурного розвитку. Їй на зміну може прийти (і вже швидко приходить) інша форма – «homo technological». Останнє може мати далекоглядні наслідки. «Homo technological» жива природа не потрібна. Інша справа «homo sapience», для якого вона є єдиним прийнятним середовищем існування.

Сучасні технології, безперервного розвиваючись і вдосконалюючись, можуть дати доступ до нових матеріалів, енергій, ліків тощо. Але вони не можуть вирішити проблему забезпечення рівноваги з природою у принциповому плані, оскільки наше життя пов'язане з багатьма ірраціональними чинниками, властивими людським істотам, зокрема, з людською жадібністю, підступністю, прагненням отримати все тут і зараз тощо. Проте, таким настроям ставлять межі об'єктивні можливості планети, на якій ми живемо. Уже сьогодні для того, щоб надати всім жителям Землі такий же комфорт, який мають жителі США, необхідно дві планети [3].

Питання про те, як поєднати зростаючу чисельність людей і скоректувати їх потреби з ресурсними можливостями планети, поки що не знаходить переконливої відповіді. У першому наближенні вихід бачать у тому, щоб, з одного боку, знижувати чисельність населення і їх споживчі запити, з іншого, підвищувати ефективність використання решти ресурсів, що залишились, та шукати нові. Однак, ми перебуваємо у ситуації, коли час для вирішення цих проблем вкрай обмежений.

На початку своєї історії люди досить грубо і невміло використовували природні матеріали і енергетичні ресурси, створюючи невелику кількість корисних речей і чимало невиправданих відходів. В останнє століття вони навчилися вести виробництво і економічну політику набагато ефективніше. Але масштаби людської діяльності зросли неймовірно, а отже і витрати виробництва перевищують всі мислимі межі. У кінцевому підсумку, все, що створюють люди у

матеріальному плані від пластикових пляшок до океанських лайнерів, попадає на звалища, перетворюючи нашу «живу планету» в відстійник неорганічної матерії. Жоден вид не може існувати у середовищі з продуктів свого розпаду. Люди намагаються заперечити цей закон. Але наслідки такої згубної діяльності стають все очевиднішими.

Так же грубо і невміло, як з матерією, є поводження з інформацією. Сьогодні сотні мільйонів людей створюють гігантські обсяги інформації, які, завдяки сучасним технологіям, безперешкодно поширюються світом. При цьому, дійсно якісна інформація складає незначну частку, у той час, як абсолютна більшість її – це інформаційне сміття, що дезорієнтує і шкодить людській свідомості. Між цими двома процесами – матеріальним і духовним виробництвом – спостерігається пряма кореляція.

Плем'я з 20-30 людей, що жило в умовах первісного лісу, дорого платило за свої помилки, за відсутність точних знань. Розплатою за невірні кроки нерідко була смерть. Сучасна людина не платить таку ж дорогу ціну за викривлену і хибну інформацію. Більш того, створювати потоки дезінформації з метою ввести в оману супротивників і конкурентів і отримати певну вигоду, на думку багатьох, не тільки можна, а й вельми корисно.

Є надія, що з часом, так само як удосконалюються технології використання матеріалів і енергії, будуть знайдені засоби більш ефективного поводження з інформацією. Сенс зазначеного процесу бачиться у тому, щоб настало нове Просвітництво, відродилась довіра до розуму та послідовно зменшувався ірраціональний хаос, що заполонив сьогодні віртуальну реальність [див.: 8]. З іншого боку, необхідно створювати своєрідні фільтри, що мінімізували б проникнення інформаційного сміття і давали б простір поширенню високоякісної інформації, яка буде доступна найширшому загалу.

Умовно людський світ можна поділити на так звані «чесні спільноти» – такі, де цінується моральність, співробітництво і довіра між людьми, – і «нечесні спільноти» – такі, де мають місце обман у всіх видах і формах і відкрита або замаскована експлуатація людини людиною. Корінна відміна тут полягає у тому, що перші будують свою діяльність, розраховуючи на довгу дистанцію, а значить, зацікавлені у збереженні гармонії між культурою і природою у всьому її різноманітті, у той час як другі живуть одним днем і не замислюються щодо того, яку планету залишать своїм дітям.

Людей на планеті стає все більше, а взаємини між ними – все складнішими. Не тільки відносини зі світом, але, головним чином ускладнення взаємини всередині людських асоціацій мали наслідком

розвиток мови, технологій, культури, у цілому. Виживати і досягати своїх цілей у 8-мільярдної людської надпопуляції – непросте завдання. З певного часу наші основні друзі, як і наші головні вороги – всередині людського племені. Стосунки між людьми поступово вийшли на перше місце, ставши визначальними і зробивши другорядними відносини з природою.

Внутрішній порядок культури досягається збільшенням безладу і хаосу у навколишньому середовищі. Розширення простору культури природним чином збільшує міру цього безладу. Здавалось би, що говорити у такому випадку про рівновагу культури і природи, хоча б відносну, немає сенсу. Культура, як принципово хаосопороджуюча структура, з самого початку нібито приречена. Відсутність будь-яких сигналів з космосу, які говорили б про існування позаземного розуму, є непрямим підтвердженням цього судження. Є припущення, що цивілізації, які досягають ступеню надтехнологій, знищують самі себе, не в змозі справитись з тим джином, якого випускають з пляшки [4].

Культуру, у певному сенсі, можна вважати «антиприродою». Якщо в інших світах виникає щось схоже на людську культуру, то, мабуть, там ті ж стадії, що на Землі: зародження, розвиток по висхідній, досягає певного піку, а потім знищення або самознищення. Проте, було б прикро, якби б розумне життя і культура знищувались без залишку. Якісь сліди повинні залишатись. Настільки складна структура, як створена розумними істотами культура, здатна заявити про своє існування у Всесвіті перед тим, як щезнути. Нащось вона цьому Всесвітові потрібна.

Сучасна наука робить сьогодні рішучі кроки до того, щоб зрозуміти біохімічну і електромагнітну природу тому, що ми називаємо «розумністю». Як з'ясовується, у роботі людського мозку мають місце фізичні, хімічні та біологічні процеси. Причому, фізичні процеси є тут фундаментальними [6]. У природі електромагнітні випромінювання різної інтенсивності пронизують Всесвіт у всіх напрямках. Здається, що тут панує повний хаос. Пошуки якихось елементів розумності у цих випромінюваннях результатів поки що не мають. Але, можливо, причина відсутності такої, що своєрідно розуміється, «розумності» криється у тому, що люди поки що не в змозі дати адекватну інтерпретацію тій інформації, яку отримують з космосу. Радіосигнали, телевізійні сигнали, супутникова телефонія, Інтернет тощо, являють собою інформаційні системи, що створені людиною для людини. Інший розум, позапланетна культура, природно, по-іншому може кодувати і декодувати свою інформацію. Відсутність ключа для розшифровки робить інформацію, закодовану в електромагнітному сигналі,

незрозумілою і безглуздою. Нам здається, що космос заповнений хаотичними випромінюваннями, хоча, насправді, ми не розуміємо того, що чуємо, так, немов би чули абсолютно невідому мову. Можна висловити зовсім фантастичне припущення, що випромінювання певних частот та інтенсивностей – це і є найбільш природний стан існування розумності у Всесвіті.

Культуру можна уявити собі як посилений технологіями загальнолюдський розум, який виконує завдання експансії в усі сфери Землі та поза її межами. Якщо ми допускаємо існування «планетарного розуму» – ноосфери, – чому б не уявити собі « загально вселенський розум». Різниця лише у масштабах, а масштаби розуму є нескінченними, оскільки для нього меж не існує. Питання у тому, який сенс експансії розуму у нескінченний Всесвіт?

З цього приводу можна будувати найнеймовірніші гіпотези. Наприклад, можна припустити, що сенс у тому, щоб приєднатись до міжгалактичного або Вселенського союзу розумних істот, які об'єднували б свої зусилля для управління основними процесами у Всесвіті з метою створення певного антиентропійного «вселенського порядку». Не в останню чергу це буде залежить від того, чи зуміємо ми зрозуміти глобальний задум, заради якого створено усе та чи зможемо побудувати дійсно гармонічні відносини з природою. Зазначене завдання може бути вирішене тільки у тому випадку, якщо людство змінить свою свідомість від антропоцентризму до космоцентризму, скоректує свої потреби до розумних меж і стане прикрасою світу і не його прокляттям.

Список використаних джерел

1. Горшков В.Г. Физические и биологические основы устойчивости жизни. Москва : ВИНИТИ, 1995. 470 с.
2. Гуссерль. Э. Философия и кризис европейского человечества // Электронный ресурс. URL: http://www.infoliolib.info/philos/gusserl/crisis.html (дата звернення: 20.10.2021).
3. Данилов-Данильян В.И., Рейф И.Е.. Биосфера и цивилизация. Москва : ООО «Издательство «Энциклопедия», 2016. 432 с.
4. Назаретян А.П.. Нелинейное будущее. Мегаистория, синергетика, культурная антропология и психология в глобальном прогнозировании. 4-е изд. Москва : АРГАМАК-МЕДИА, 2017. 512 с.
5. Ницше Ф. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Пер. с нем. Минск : Попурри, 1999. 464 с.
6. Пенроуз Р. Тени разума: В поисках науки о сознании / Перевод с англ. А. Р. Логунова, Н. А. Зубченко. Москва-Ижевск : ИКИ, 2011. 688 с.
7. Фромм Э. Иметь или быть. Киев : «Ника-Центр», «Вист», 1998. 400 с.

8. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. Москва : Медиум, 1997. 310 с.
9. Швейцер А. Распад и возрождение культуры // Швейцер А. Благоговение перед жизнью / Пер. с нем. Общ. ред А.А. Гусейнова и М.Г. Селезнева. Москва : Прогресс, 1992. С. 44-79.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Пер. с нем. И.И. Маханькова. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы. Москва : Мысль, 1998. 606 с.

Лосик Ореста Миколаївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії
Львівського національного
університету імені Івана Франка

ІГРОВА ПРИРОДА ПОСТМОДЕРНІЗМУ ТА УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА

Постмодернізм як яскравий культурний феномен, інтелектуальний напрям, філософська рефлексія, соціальна практика чи мистецький стиль другої половини XX – початку XXI ст. широко досліджений. Серед низки його типологічних ознак обов'язково виокремлюють ігрову природу. Фактично вона є передумовою синкретичного сприйняття постмодернізму в цілому як під кожним оглядом неперсічного явища нашої сучасності.

Змістовна багатогранність постмодерністських концептів зумовлена не лише викликами новітньої доби, окремі її прояви можна відшукати і в більш чи менш віддаленому минулому. Йдеться загалом про масштабну у наслідках емансипацію думки й уяви, яка впродовж кількох останніх століть супроводжує цивілізаційний розвиток [1]. Під цим оглядом постмодерністські тези симптоматично були історично закорінені в західному світобаченні, а впродовж останніх десятиліть лише набрали радикальної виразності. Тому закономірним є глобальний засяг постмодерністського ігрового дискурсування.

Водночас його присвоєння у кожному локальному культурно-світоглядному контексті не відбувається формально й однозначно. Принаймні, так можна характеризувати специфіку закорінення «модних» гасел в українську національну культуру. З певним запізненням супровідні їм досвіди (пере)прочитання та (ре)інтерпретації більш чи менш активно поширилися у гуманітаристиці й повсякденній

соціальності, набравши особливої самобутності саме у сфері мистецтва (література, театр, музика, малярство). Однак у вимірі філософського осмислення українськими дослідниками вони, за невеликими винятками, так і залишилися переважно на рівні пасивного сприйняття і нейтрального оцінювання.

На наше переконання, саме філософські трактування постмодерністського проєкту додають дискусіям про його синергійність чи вичерпаність ідейної глибини. Відкритою для обговорень залишається, поміж іншим, етична дилема впливів пост-ігор на приватний і публічний простір та національну культуру. Тут вартим докладнішої уваги є маловідоме есе Віктора Малахова під промовистою назвою «Чому я не постмодерніст?» [2].

Прикметно, що постмодернізм від початку не був (як і не став) для цього авторитетного науковця пріоритетним напрямком наукової роботи, але на певному етапі був обраний предметом глибшого аналізу як чинник, опосередковано дотичний до сфери його фундаментальних дослідницьких інтересів (етика, історія філософії, філософія культури).

Автор сам зазначає, що критично реагує саме на постмодерністський проєкт, а не постмодерне світобачення в цілому. Як така, постмодерна рефлексія від своїх витоків, на думку В. Малахова, несе потенціал «творчих сил європейського людства». Вона пронизана «духовними веселощами» і «спокусливою бадьорістю» осучаснювати дійсність, хоч поки що складно знайти їм корисне, будуюче втілення. Натомість, зовнішньо привабливий новітній «-ізм» містить однозначно деструктивні – як у ближчій, так і у дальшій перспективах – наслідки для людського буття. Його змістова компонента зосереджується на «гедоністичному редукціонізмі» усіх життєвих смислів та « іронічно-грайливому дистанціюванні від безпосередніх смислів культури» [там само, с. 378-379]. Що має на увазі автор?

Пост-проєкт негативний у етичному відношенні тим, що у наслідку його практики запроваджують та виправдовують низку руйнівних для автентичного буття уявлень. Для українського етика людська доля нерозривно пов’язана саме з «важкістю» буття, у якому страждання запобігають баналізації існування. Під «стражданнями» В. Малахов розуміє живу, безпосередню реальність переживань кожною особистістю дилем свого становлення як людини і також духовно-моральну співучасть у переживанні становлення буття інших людей навколо. Подібні процеси не можуть обійтися без трагічних, неприємних і страшних супроводів екзистенційного характеру, тому що тільки прийнявши та втримуючи їх наявність можна переконатися у цілісності нашого «Я» та солідарного «Ми». Постмодернізм прагне

усього цього людину позбавити, обіцяючи їй не етичне, а радше естетичне існування, наповнене легкістю, довільністю, багатоманітністю й змінністю виборів.

В. Малахов уводить формулювання «естетизованого різновиду смирення» сучасної людини, яка задля уникнення будь-яких ціннісних викликів у своєму бутті вихолощує його змістовність від укоріненості, проблематичності, готова нескінченно «обговорювати тексти, «письмо», а не буття, що стоїть за ними» [там само, с. 380]. Людське буття постає відчуженим від потреби постійно актуалізувати питання про свої фундаментальні основи і тому приречене на духовну самотність свого репрезентанта.

Постмодерністський проєкт пропонує жити у світі розривів та порожнеч, без традицій і цінностей, укорінень та зобов'язань, що у наслідку ослаблює значущість зусиль, якими людина конституює свою суб'єктність та суб'єктивність. Релятивізація себе і довкілля наповнює існування такою кількістю стихійних симулякрів і симуляцій, у яких чаїться небезпека нових замаскованих авторитаризмів. Більше того, безкритичність й наперед примирливе (нерідко тотожне байдужому) ставлення до усіх самовиражень відроджує і «те антилюдське, відраза до якого власне й викликала постмодернізм до життя» [там само, с. 380], тобто уможливлює і уповноважує постновітні форми тоталітаризму, фанатизму, антигуманності, диктатури.

Оцінка В. Малахова знаходить однодумців в українській філософській й гуманітарній спільноті (О. Пахльовська, О. Забужко, В. Пономарьов, Я. Дашкевич, В. Скуратівський, С. Квіт та ін.), які висловлювали схожі міркування та ґрунтовно їх аргументували [4]. Актуально окремі дослідники формулюють тезу про вичерпаність і поразку постмодернізму як філософської доктрини та естетичної практики у контексті сучасної української культури, оскільки він не спромігся ані «органічно взаємодіяти» з постколоніальною дійсністю, ані співвіднестися із «мілітарними» реаліями української дійсності після Майдану [3].

Список використаних джерел

1. Лосик О. Семантичний та історико-філософський зміст поняття «сучасність». *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки.* 2019. Вип. 22. С. 127–135.
2. Малахов В. Чому я не постмодерніст? *Дух і Літера*. 1997. № 1–2. С. 378–382.
3. Поліщук Я. Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проєкту. *Слово і Час*. 2019. № 4. С. 22–29.
4. Ситуація постмодернізму в Україні (Круглий стіл). *Кіно – Театр*. 2001. № 6. С. 2–12.

Нікольченко Юзеф Мойсейович,
доцент кафедри культурології,
заслужений працівник культури України;
Маріупольський державний університет

БИТВА ПІД БЕРЕСТЕЧКОМ У КОЗАЦЬКОМУ ЛІТОПИСАННІ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ КУЛЬТУРИ

У доповіді аналізується зображення битви під Берестечком 1651 року у козацьких літописах Самовидця, Григорія Грабянки та Самійла Величка як феномен української барокової культури. Її джерельну базу склали вище означені твори, а історіографію – праці вітчизняних дослідників барокової культури України – А. Макарова, М. Поповича, І. Свєшнікова, В. Шевчука, Н. Яковенко.

Колоніальна політика Речі Посполитої на землях України викликала обурення і протести українського народу та прагнення знищити загарбників, наслідком чого стала ціла низка народних повстань кінця XVI-початку XVII ст., рушійною силою яких було козацтво і селянство. Кульмінацією прагнення українського народу до самовизначення стала Національно-визвольна війна 1648-1658 рр. Всенародне повстання, за словами М. Костомарова, «охопило Руську землю від Ворскли до Дністра», а М. Драгоманов вказував, що воно простяглося «…од Лубенщини до Надвірної під Бескидами».

Однією з головних подій війни стала битва під Берестечком, яка відбувалася з 28 червня по 10 липня 1651 р. (за новим стилем) поблизу сіл Острів, Пляшева, Солонів сучасного Радивилівського району Рівненської області. Вона була найбільшою за часів пізнього європейського Середньовіччя у кількісних показниках учасників протистояння і особливостях військової тактики та бойової майстерності. Визначальним є те, що в цій битві у смертельному двобої зійшлися представники протилежних політичних, економічних, соціальних і духовних систем: могутньої магнатсько-шляхетської, кріпосницької Речі Посполитої і національно-демократичної козацько-селянської Гетьманщини.

На жаль, українське військо через певні обставини програло битву і «катастрофа під Берестечком стала тією останньою краплею, що переповнила чашу взаємної ПОМСТИ, нагромаджуваної з часів наливайківщини, і зробила неможливим спільне проживання Польщі й козацької Русі під одним державним дахом. І коли доти боротьба, очолена Богданом Хмельницьким, ще точилася як громадянська

всередині Речі Посполитої, то після Берестечка вона остаточно переростає на польсько-українську війну» [8, с. 189].

Ця трагедія для українського козацтва, селянства та міщанства знайшла своє відображення у джерелах, спогадах сучасників, працях дослідників, народнопоетичній та художній літературі.

Особливе місце в історико-культурному визначенні пафосу героїчної звитяги українських козаків, селян і міщан під Берестечком належить козацьким літописам Самовидця, Григорія Грабянки та Самійла Величка, які являли собою не лише джерела історичної інформації, а й могутній засіб впливу на емоції читача: від хронікального зображення битви до її художнього осмислення в жанрах історичного джерела, історико-мемуарної прози та української барокової культури.

Першим, хто доступився до аналізу означених барокових джерел у контексті трагічних подій влітку 1651 р., був відомий український археолог, історик і культуролог, дослідник Берестецької битви, доктор історичних наук І. Свєшніков. У монографії «Битва під Берестечком» вчений звернув увагу на те, що у літописах Самовидця і Григорія Грабянки об'єктивно визначені не тільки на обставини, що змусили Богдана Хмельницького виступити на захист українських земель після несподіваного нападу військ Речі Посполитої під орудою Миколая Потоцького і Мартина Калиновського на Поділля взимку 1651 р., а й причини поразки козацько-селянського війська під Берестечком [6, с. 18-19].

У цьому контексті літопис Самовидця є традиційно хронікальним. Про Берестецьку битву у ньому говориться, що взимку 1651 р. почали відбуватися події, які давали привід до війни. Богдан Хмельницький, зібравши війська і дочекавшись кримського хана, пішов назустріч польському королеві і дав йому під Берестечком бій. Але хан зрадив Хмельницького: домовившись з польським королем залишив поле битви. Спроба Хмельницького повернути ханське військо до Берестечка не вдалася. Він був підступно захоплений татарами у полон і відпущений на волю лише за викуп далеко від Берестечка за Вінницею. Вже без підтримки татар, без гетьмана, козаки протягом усього Петрового посту в облозі бились із королівським військом. Але, не маючи допомоги, залишили навіть гармати, і через переправи на Пляшівці та Івкві з великими втратами пішли назад на Україну, де знову приєдналися до Хмельницького [3, с. 49].

Це вже спроба дати власну оцінку подіям, що поступово переводить літописний твір у площину творів художніх. Людина

Бароко, якою є Самовидець, співпереживає, гірко відчуває поразку козацько-селянського війська. Але робить це ще досить обережно.

Григорій Грабянка, у своєму літописі змальовує не лише славу «русько-козацької нації», але й робить огляд героїчної історії українського народу та підкреслює, що козаки вкрили себе такою ж безсмертною славою, як і лицарі іноземні [2, с. 78]. Літопис Григорія Грабянки можна назвати бароковим історичним романом. Тут вжито великий спектр художніх засобів. У канву твору вводяться вірші, напівлегендарні перекази, розповіді. На сторінках твору зустрічається символіко-алегоричне зображення персонажів у поєднанні з історичними реаліями, змалювання натуралістичних подробиць, метафори, епітети створюють своєрідну мозаїку. Зображення подій, які передували Берестецькій битві, і змалювання самої битви спонукають читача до співпереживань.

Різким дисонансом до зображуваних подій звучить кінцівка оповіді про Берестецьку битву: «Вже це сталося як кара господня і з волі господа. З тієї волі, яка нікому не підзвітна» [2, с. 80]. Власне, використання різноманітних художніх засобів, складна побудова, ритмізація тексту твору і дала можливість В. Шевчуку назвати цей твір найвидатнішою пам'яткою літописного Бароко [7, с. 51].

Літопис Самійла Величка у зображенні подій Національно-визвольної війни 1648-1658 рр. суттєво відрізняється від попередніх літописів. У зображенні її подій війни він йде далі від своїх попередників, опрацювавши багато творів іноземних авторів про події визвольних змагань: «…оглядаючи літописні та історичні писання чужоземних письменників, читав я про всякі діяння і побачив, що славу тих чужоземців пояснено і не затемнено» [1, с. 26].

Як зазначив М. Попович, С. Величко вбачає велич історичного процесу не лише в перемогах, а й у поразках, у знищенні багатьох згубних звичок, які прийшли на козацьку землю [5, с. 278]. Літописець вплітає в канву свого твору алегоричні образи Нужди та Біди, Добра та Зла і проводить думку, що зі Злом та Бідою слід боротися, інакше прекрасна земля може бути знищена.

У другому розділі п'ятої частини «Сказання» ми зустрічаємо вельми експресивно згадку про ті події: «Це вони, пани, пани поляки, були винуватцями великої людської різанини спершу під Жовтою Водою і під Корсунем, тоді під Махновичами, Констянтиновом, Пилявою, Львовом і Замостям, а ще потім під Збаражем і Зборовом. Нарешті – під Берестечком третього літа (1651 р. – Ю. Н.), коли були густо услані берестецькі поля багатьма трупами звитяжних воїнів п'яти

народів, тобто козацькими, татарськими, лядськими, литовськими й німецькими» [1, с. 100].

У літописі маємо емоційне порівняння поля битви з полем, яке «устелене трупами», як після косовиці збіжжям. Полягли тут «воїни звитяжні». Примітним є те, що Самійло Величко виступає як переконаний пацифіст. Він у рівній мірі співчуває полеглим воїнам різних народів і засуджує війни, які є трагедією для людей. Таке співчуття до воїнів-супротивників характерне для вітчизняної барокової культури.

У третьому розділі другої книги вміщено дискусію літописця з польським істориком Самуїлом Твардовським. Польський автор у своєму творі «Війна домова» звинувачує Хмельницького у тому, що після переможної битви над польським військом під Батогом (червень 1652 р.) він залишив «не поховані лядські трупи» [1, с. 100]. На це Самійло Величко відповідає: «Доречно тут згадати, що король, перемігши Хмельницького й Хана під Берестечком, а особливо в окопах козацьких на Пляшівці, не лише не зволив через чисельність ховати козацьких та ординських трупів, (так само як і тут), але не ховав і своїх лядських, бо мав на оці…, йти в похід на Україну далі» [1, с. 100].

Отже, поетичний відгомін на берестецькі події у літописі Самійла Величка свідчить про художність, образну гнучкість його стилю, про майстерне володіння народно-епічними та літописними традиціями, які визначають автора як блискучого представника вітчизняної барокової культури.

Простежуючи еволюцію жанру козацького літописання у зображенні Берестецької битви, ми можемо зробити висновок, що в межах естетики Бароко воно прогресувало від фактологічної традиції Самовидця і художнього викладу історії Григорієм Грабянкою до формування історичного художнього твору Самійлом Величком. А головне, козацькі літописи були невід'ємною частиною української культури, яка «у XVII столітті … була козацькою за своїм духом, художніми смаками, панівними в ній демократичними настроями» [4, с. 208] і являла собою феномен європейської культурної зони, яка в часи контрреформації розвивалася в стилістиці Бароко.

Список використаних джерел

1. Величко С. В. Літопис. У 2-х томах. Т.1. Київ : Дніпро. 371 с.
2. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки. Київ : Т-во «Знання» України, 1992. 192 с.
3. Літопис Самовидця. Київ : Наукова думка, 1971. 208 с.
4. Макаров А. М. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 288 с. : іл.

5. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : «АртЕк», 1998. 728 с.
6. Свєшніков І. К. Битва під Берестечком. Львів : Слово, 1992. 304 с. :іл.
7. Шевчук Валерій. Муза Роксоланська: Українська література XVI-XVIII століть : У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. Київ : Либідь, 2005. 728 с.
8. Яковенко Н. М. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст. Київ : Генеза, 1997. 312 с.

Трач Юлія Василівна,
кандидат педагогічних наук, професор,
директор навчально-наукового інституту;
Київський національний університет культури і мистецтв

ТРАНСГУМАНІЗМ ЯК СВІТОГЛЯДНА КОНЦЕПЦІЯ

Сьогодні в засобах масової інформації і в науковому середовищі широко обговорюється питання про майбутнє людства. І якщо представники Римського клубу переконані у тому, що до середини XXI ст. оточуюче людину природне середовище стане непридатним для її існування, то трансгуманісти пропонують вирішити екологічні проблеми за допомогою науки і передових технологій, заразом позбавивши людину обмежень і проблем, нав'язаних її тілом. Як нове філософське вчення, як нова концепція еволюції людини в сучасних умовах, трансгуманізм сформувався у середині XX ст. Основну увагу у цій концепції зосереджено на кількох завданнях: підтримувати технічний і технологічний розвиток; впроваджувати досягнення техніки і технологій в життя людей, долаючи можливі етичні труднощі, що виникають у зв'язку з цим; підтримувати довголіття людини; популяризувати ідеї трансгуманізму, а також новітні досягнення науки (клонування, психотропні засоби, стовбурові клітини ембріона), заборонені державою, тощо. У своїх крайніх виявах трансгуманізм, як радикальна форма матеріалістичного світогляду, як вияв надмірного технократичного оптимізму, підтримуваного здебільшого представниками інженерної і природничо-наукової сфер знання, передбачає можливість копіювати розум за допомогою технологічної процедури і переносити ідеальний зміст живого мозку на інші носії, не тільки біологічні. Прихильники цієї концепції переконані, що досягнення в розвитку обчислювальної техніки і нейротехнологій нададуть можливість протягом найближчих десятиліть змоделювати

копію індивідуального мозку, яка функціонуватиме в комп'ютері (Рей Курцвейл та ін.) [7].

Джуліан Гакслі, англійський еволюціоніст і гуманіст, який, власне, й увів поняття трансгуманізму в науково-гуманітарний дискурс, вважав за можливе технологічне самовдосконалення людини. «Людський рід може, якщо захоче, перевершити самого себе, і вдаватись до цього не тільки спорадично: хтось у чомусь одному, хтось – у чомусь зовсім іншому, а зовсім інакше в масштабах людства загалом. Нам необхідно дати назву цьому новому переконанню. Можливо, тут підійде слово трансгуманізм: людина залишиться людиною, але перевершить себе, реалізуючи нові можливості своєї власної природи» [6, p. 17]. Цю ідею розвинув ірано-американський філософ-культуролог Ферейдун М. Есфендіарі, наголошуючи на тому, що науково-технічний прогрес неминуче призведе до нового рівня еволюції людства – появи транслюдини, і це стане підготовчим етапом до виникнення досконалішого виду – постлюдини. Транслюди не обов'язково мають бути орієнтовані на майбутнє, мати досвід і знання у сфері технологій чи усвідомлювати свою роль у процесі еволюції, головне, що їхні тіла удосконалені імплантами, вони безстатеві і розмножуються штучно. У своїй книзі «Чи ти транслюдина?» (1989) [4] Ф. М. Есфендіарі виклав ідеологічні орієнтири для людства, яке готується перейти на новий рівень розвитку. Прогнози мислителя були звернені до 2010 року – саме тоді, на його думку, мали початися основні зміни.

Позитивний характер ідей трансгуманізму виявляється у прагненні його прихильників сприяти прогресу, зокрема збагаченню функціональних можливостей людського організму, активному впровадженню інновацій у виробництво, медицину та інші галузі. Водночас, звертають на себе увагу й негативні аспекти трансгуманізму: зміна морально-етичних настанов у суспільстві щодо визнання значущості індивіда; популяризація ідеалу штучного людського тіла; знецінення біологічної форми існування людини і перенесення її властивостей на «неорганічні носії»; створення штучних істот, що перевершують людей. Недаремно критики трансгуманізму наголошують передусім на питаннях етичного і морального характеру, особливо щодо «невдалих зразків техномодифікації». Трансгуманісти сповнені віри в унікальні перспективи технічного вдосконалення людства, проте вони уникають критичного аналізу його негативних наслідків, не враховують екзистенціальних ризиків, що підривають основи існування окремої людини та людського суспільства загалом [2, с. 39]. Серед найбільш гострих проблем трансгуманізму

американський соціолог Джеймс Г'юз виокремлює такі: а) трансгуманізм, як утопічна за своєю сутністю теорія, гальмує науковий прогрес; б) його послідовники, вважаючи себе єдиними «носіями розуму», виступають з позицій расової переваги над іншими; в) непереборна віра в безмежні можливості науково-технічного прогресу перетворює це вчення на релігію; г) гострі суперечності через декларування неминучості епохи трансгуманізму і неможливістю реалізувати більшість її ідей як обов'язкових; д) методи втілення в життя ідей трансгуманізму мають всі ознаки тоталітарних; е) декларовані норми етики і цивільного права суперечать філософському розумінню сутності людини [5]. Утім, Дж. Г'юз визнає правомірність демократичного трансгуманізму, згідно з яким «постлюдське майбутнє» можливе тільки за умови, що технології удосконалення людини безпечні, доступні кожному і поважають право людей керувати своїм тілом.

Трансгуманісти стверджують, що радикальна генна модифікація біологічної природи людини становить лише певний етап в людській автоеволюції, у процесі якої має відбутися синтез людини і машини шляхом впровадження в тіло і мозок штучних імплантів і чіпів. Вони переконані, що людина як біовид відходить у минуле, щоб постати в майбутньому як техновид. Утім, на переконання представників біоетики, які піддають трансгуманізм різкій критиці, головна його суперечність полягає в запереченні можливості морально-етичного вдосконалення людини, в обмеженні її сутності соматичними й когнітивними характеристиками. Це може призвести не просто до втрати індивідуальності у процесі техномодифікації тіла і мозку, а до руйнування людського «Я»: «Якщо нанотехнології й імітація живої тканини уможливлять заміну людського мозку, чи збереже людина при цьому свою індивідуальність, особистість? Адже, врешті-решт, навіщо мені безсмертя тіла, якщо це буду вже не Я? Якщо особистість – похідне від тілесної організації, то, змінюючи тіло, ми втрачаємо її. Якщо особистість – похідне від спілкування із собі подібними, не тільки сучасниками, а й предками завдяки світу культури, то можна припустити, що інше існування позначиться на духовному самопочутті, але це буде моя самосвідомість і самопочуття за допомогою "відремонтованого" мозку як засобу, але не сутності мого Я» [3, с. 173].

Трансгуманізм об'єднує підходи, що акцентують роль тих чи інших аспектів технологізації соціуму і людства. Це: 1) аболіціонізм (в значенні гедонізму); 2) демократичний трансгуманізм – синтез трансгуманізму і ліберально-демократичних рухів; 3) екстропіонізм (рух, заснований на філософії екстропії, який проголошує віру в

безмежний розвиток науки і техніки); 4) імморталізм, що ґрунтується на ідеї безсмертя за рахунок біотехнологічного синтезу; 5) постсексуалізм; 6) сингуляріанізм, який відстоює ідею технологічної сингулярності; 7) техногайанізм – екологічний рух, основу якого становить ідея про те, що прогрес здатний відновити екосистему за допомогою альтернативних технологій; 8) анархічний трансгуманізм; 9) лібертаріанський транс гуманізм [1, с. 102].

Зокрема, сутність концепції технологічної сингулярності (або сингуляріанізм, техносингуляритаріанізм) полягає в тому, що при сучасному розвитку людства швидко розвивається значущість технології. У зв'язку з цим з тривогою очікується виникнення екстраординарної ситуації, – так званої сингулярності, при досягненні якої технічний прогрес виявиться недоступним розумінню людей. Прихильники концепції технологічної сингулярності (Н. Бостром, Р. Курцвейл) пов'язують подальшу еволюцію людства виключно зі штучним інтелектом, який перевершить інтелект людей. Правомірність такого твердження багатьма дослідниками відкидається (М. Мінскі, Дж. Сьорл та ін.), що, з одного боку, переводить теорію технологічної сингулярності у статус гіпотези, а з іншого, вимагає керуватися етикою відповідальності при розробці новітніх технологій.

Таким чином, трансгуманісти, пропагуючи уявлення про досягнення суперінтелекту, по суті, передрікають зникнення людства як такого, а відтак і людської культури. Тому сьогодні перед культурологією з усією актуальністю постає потреба з'ясувати не лише роль людини в сучасному світі, уникаючи при цьому крайнощів антропологізму, і протиріччя сучасного соціуму, а й перспективи суспільного розвитку і варіанти розв'язання глобальних проблем сучасності. Це вимагає трансформації дослідницького поля культурології, переосмислення попередніх перспектив розвитку культури і людства загалом і конструювання нових з використанням не стільки міждисциплінарного, скільки трансдисциплінарного підходу, який відкриває широкі можливості взаємодії багатьох дисциплін при вирішенні комплексних проблем природи і суспільства.

Список використаних джерел

1. Барышников П. Н. Типология бессмертия в теоретическом поле французского трансгуманизма. *Философские проблемы информационных технологий и киберпространства*. 2014. № 1 (7). С. 98–127.
2. Введенская Е. В. Биоэтический анализ противоречий трансгуманизма. *Вестник МИТХТ. Серия: социально-гуманитарные науки и экология*. 2015. № 3. С. 35–40.

3. Мареева Е. В. От искусственного интеллекта к искусственной душе. *Вопросы философии*. 2014. № 1. С. 171–177.
4. Esfandiary F. M. Are *You* a *Transhuman?* : *Monitoring* and *Stimulating Your Personal Rate* of *Growth* in a *Rapidly Changing World* [*Fm-2030*]. New York : Warner Books, 1989. 227 p.
5. Hughes J. J. The politics of transhumanism and the techno□millennial imagination, 1626–2030. *Zygon*. 2012. № 47 (4). P. 757–776.
6. Huxley J. Transhumanism. *Huxley J. New Bottles for New Wine*. London : Chatto & Windus, 1957. P. 13–17.
7. Kurzweil R. The Singularity is Near. New York : Viking, 2005. 652 p.

Щербина Марія Михайлівна,
кандидатка філософських наук,
доцентка кафедри філософії, культурології
та інформаційної діяльності;
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;

Шкеть Анастасія Олегівна,
аспірантка 1 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія

ГЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ В ПРИХОВАНОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ПЛАНІ ЯК ПРОЯВИ МІФОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ

Стереотипізація – проблема, яка з часів У. Ліппмана широко розглядається в гуманітарному знанні і є актуальною для лінгвістики, соціології, психології, філософії, культурології тощо (див. Т. Адорно, О. Андрусик, О. Баронін, Є. Бартмінський, С. Бем, Ж. Бодрійяр, А. Вежбицька, О. Гапова, К. Джеклін, М. Еліаде, Т. Ісаєва, О. Здрамомислова, Д. Кемпбелл, Р. Кісь, І. Кльоціна, І. Кон, Дж. Лакофф, О. Малахова, О. Марущенко, Т. Марценюк, С. Оксамитна, Т. Рябова, Г. Тажфель, А. Тьомкіна, Д. Майєрс, М. Фуко, І. Цвіркене та ін.). Механізми стереотипів є частиною міфологічного мислення [1], оскільки вони – особистісні та емоційні, суттєво впливають на поведінку як індивідуальності, так і груп людей, знову народжують та продукують зразки для наслідування, які сприймаються як такі, що існували споконвіку та допомагали предкам [2], вони направлені на структурування навколишнього світу, «зняття» нервової напруги та економію часу і розумових зусиль, але стереотипи щодо груп людей

можуть бути (і часто є) шкідливими та такими, що ведуть до дискримінації. Одним з видів таких «антитолерантних» стереотипів є гендерні стереотипи, що стають однією з причин утисків і дискримінації, і тому нам здається важливим дослідити природу цих переконань і способи їхнього формування/передачі.

Зміст стереотипів в цілому і гендерних стереотипів зокрема варіативний та залежить від історичного періоду і конкретної культури, він передається в сім'ї, підсилюється оточенням та ЗМІ, а також продукується в ході так званого «прихованого навчального плану» – hidden curriculum (термін був започаткований Філіпом В. Джексоном у 1968 р.) в дошкільній, шкільній та вищій освіті. Прихований навчальний план – це уявлення про відносини, знання, поведінкові паттерни і цінності які не передаються як такі, а непомітно, неявно (як вербально, так і невербально) демонструються вчительством – і формують уявлення про дійсність та суспільство [3, с. 131] стають набором норм (легітимізованих стереотипів), вірувань і мовних форм – і впливають на всіх, залучених до освітнього процесу, створюючи специфічну культуру закладу, шляхом, який М. Ернандес та ін. називають шляхом «переконання або виживання» [4]. Частка цього феномену лежить на поверхні (приховане не є прихованим!), здається, що вплив освіти на поведінку людини – «загально відомий», бо освіта окрім знань та навичок вчить життєвим практикам та стратегіям, зосередженій роботі і т.д. Але інша частка – де містяться і гендерні стереотипи – (неявно) демонструє різні правила та ролі для чоловіків і жінок, різні відносини, практики і очікування від чоловіків і жінок (наприклад, очікування щодо виконання емоційної роботи жінками [5], мовчазної поведінки у жінок, коли жінка, що говорить третину часу у дискусії, сприймається – і жінками, і чоловіками – балакучою [6], коли жіночі ідеї вважаються другорядними, а їхній повтор чоловіками – помітними і авторськими [7]) – і стає однією з умов темпу особистісного розвитку молоді, впливає на успіхи та невдачі студентів та студенток (підсилюючи нерівність). Так передаються «лінзи андроцентризму» за Сандрою Бем – погляд на світ, який бачить чоловіче як еталонне і чоловіків – як кращих та дієздатніших [8], вбудовує в культуру мізогінію та інтерналізовану мізогінію.

Американська дослідниця Мерфат Айєш Альсубайе вважає, що прихований навчальний план може мати як негативні, так і позитивні наслідки, тому вчительство повинно (прим. авт. – рефлексувати) і розуміти зміст своїх послань – і коригувати чи підсилювати їх [9], що на наш погляд може стати у нагоді змінення прихованих послань таким

чином, щоб забезпечити потреби різноманітної молоді з різним культурним бекграундом.

Але на наш погляд роботи *тільки* з вчительством замало, оскільки по-перше, неявні мета і результат прихованого навчального плану – це формування ідеального образу та ідентичності нової людини, що навчається, тобто розбудова не тільки поля розуміння, але й self-myth молодої особистості (можливість стати іншою/-им та вписатися в наявні рамки), а по-друге, є третя сторона – стереотипи сімей, які можуть відрізнятися від тих, що продукуються в учбовому закладі.

І виходом може стати комплексний підхід – з одного боку, *зміна* стереотипів та ролевих моделей, що продукуються, з іншого – розвиток рефлексивних просторів, які сприятимуть (само)розумінню та емпауерменту жінок.

Список використаних джерел

1. Щербина М.М Міфологічні елементи в культурних формах повсякденності (філософсько-культурологічний аналіз): Дисертація кандидата філософських наук. Спеціальність 01.00.04 філософська антропологія, філософія культури. Харків : ХНТУРЕ, 2006.
2. Shcherbina M. M. Between i and we-thinking: phenomenology, mythology, gender stereotyping *Гендер. Екологія. Здоров'я* : матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 18–19 квітня 2019 р.). Харків : ХНМУ, 2019. С. 34–36.
3. George Koutsouris, Anna Mountford-Zimdars & Kristi Dingwall (2021) The 'ideal' higher education student: understanding the hidden curriculum to enable institutional change, Research in Post-Compulsory Education, 26:2, 131-147
4. Hernández, M. , González, P. and Sánchez, S. (2013). Gender and Constructs from the Hidden Curriculum. Creative Education, 4, 89-92. doi: 10.4236/ce.2013.412A2013
5. Mogilevski M. Emotional Labor: What It Is and How To Do It. URL: https://the-orbit.net/brutereason/2015/07/27/emotional-labor-what-it-is-and-how-to-do-it/ (дата звернення: 14.10.2021).
6. Mehl, Matthias & Vazire, Simine & Ramírez-Esparza, Nairán & Slatcher, Richard & Pennebaker, James. (2007). Are Women Really More Talkative Than Men?. Science (New York, N.Y.). 317. 82. 10.1126/science.1139940.
7. Parker, Barbara and Fagenson, Ellen A. (1994) 'An introductory overview of women in corporate management', in Marylin J. Davidson and Ronald J. Burke (eds), Women in Management: Current Research Issues. London : Paul Chapman.
8. Бем С. Линзы гендера: Трансформация взглядов на проблему неравенства полов. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 35.
9. Alsubaie, Merfat Ayesh. Hidden Curriculum as One of Current Issue of Curriculum. Journal of Education and Practice , v6 n33 p.125-128.

Єрьомін Владислав Юрійович,
асистент кафедри філософії, культурології
та інформаційної діяльності
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля

ТРАНСФОРМАЦІЯ УЯВЛЕНЬ ПРО ЛЮДСЬКЕ ЖИТЛО В ТРЬОХ ПАРАДИГМАХ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

Ще 50 років тому, коли французькі філософи-постмодерністи оголосили завершення епохи Нового часу, постала нагальна потреба адекватного осмислення цієї епохи в контексті її подвійного зв'язку з тим, що їй передувало, і тим, що прийшло їй на зміну. Саме так виникла стійка тріада понять Премодерн-Модерн-Постмодерн, яка характеризує історичний шлях європейської та світової культури. Роздуми над сутністю цих понять та культурних парадигм, які вони позначають, привели ряд мислителів-традиціоналістів та дослідників архаїчного суспільства – Р. Генона, Ю. Еволу, М. Еліаде та ін. – до висновку, що саме у першій з них слід шукати ключ до розуміння останніх.

Так першоосновою всіх традиційних суспільств (Премодерну) наведені автори вважають Сакральне та його прояви (ієрофанії), що впорядковують простір культури за божественними зразками. У сфері міфологічного космосу, розділеного на Небо, Землю та Підземний світ, Сакральне охоплює *вищі, небесні світи*, а у сфері людського єства – *дух та надсвідомість*. І навпаки, основою парадигми Модерну або Сучасності вони вважають заперечення Сакрального і намір звільнити від його присутності культуру та суспільство, щоб перебудувати їх на суто людських, раціонально-чуттєвих принципах. У сфері зазначеного космосу цьому десакралізованому, секулярному світу відповідає *серединний, земний вимір*, а в області людського єства – *звичайна, повсякденна свідомість*, оснащена розсудком та почуттями. Що ж стосується культури Постмодерну, то згідно з теорією історичної інволюції, яку поділяли традиціоналісти, джерело її магістральних трендів належить до *нижчого, підземного світу*, якому у вимірі людської психіки відповідає темна область *несвідомого* (das Unbewusste або «Воно» З. Фрейда та К. Юнга).

Стосовно явищ культури ці тези можна проілюструвати на прикладі трансформації уявлень про людське житло в трьох вказаних парадигмах. Як наголошує М. Еліаде, в усіх традиційних суспільствах людське житло – від індіанського вігваму або селянської хати до царського палацу – завжди розумілося як imago mundi (образ світу). При цьому основні принципи його устрою (як в архітектурі, так і у

внутрішньому плануванні) початково були отримані людьми від першопредків та міфологічних персонажів, а тому не підлягали довільній зміні [1, с. 32-36]. Таке житло являло собою мікрокосмос – малу подобу Всесвіту, яка мала не тільки видиму (матеріальну), але й невидиму (енергетичну) сторони. Саме з останньою були пов'язані численні обряди і повір'я, уявлення про особливі (магічні) властивості забору, порогу, вікон, печі тощо. Знання про ці приховані властивості елементів будинку – покликане зміцнити його «енергетичну структуру» і захистити від негативних впливів – до наших днів збереглося на Сході в таких традиційних науках як Фен-шуй і Васту. Іншими словами основні принципи устрою людського житла в культурах Премодерну, з точки зору традиціоналізму, не були результатом людського мислення і фантазії, але мали надлюдське походження.

При вступі європейського суспільства в епоху Модерну найбільш поширеною моделлю людського житла стає прямокутний багатоквартирний будинок, заснований на раціонально-практичних принципах, доповнених декоративними елементами. Такий будинок, відображаючи характерну для Нового часу механістичну космологію, являє собою, за наведеним Р. Геноном висловом, справжню «машину для житла». Будучи породженням людського розсудку і чуттєвості, ця «машина» відрізняється від традиційного будинку-мікрокосму тим, що її устрій заснований на повному невігластві стосовно невидимих і «тонких» вимірів реальності. Кажучи про сучасних людей, більшість яких волею долі становить населення цих машин, Р. Генон несхвально відзначає: «Ці люди зведені до простих нумеричних "одиниць", їх вміщують жити, ми не скажемо "в дома", тому що це слово не підходить, а у "вулики", в яких житла зроблені за одним і тим же зразком і мебльовані речами, серійно сфабрикованими таким чином, що з середовища, в якому ми живемо, змушують зникнути будь-яку якісну відмінність; достатньо вивчити проекти деяких сучасних архітекторів (які самі називають ці помешкання "машинами для житла"), щоб побачити, що ми нічого не перебільшуємо; на що перетворилася традиційна наука давніх будівельників та ритуальні правила, що передували заснуванню міст та зведенню будівель у нормальних цивілізаціях?» [2, с. 64].

Що ж стосується парадигми Постмодерну, яка тільки вступає у свої права, то в ній базовою моделлю людського житла «за інерцією» залишається багатоквартирний будинок-машина. Однак сьогодні все частіше можна зустріти сміливі й новаторські експерименти окремих архітекторів і дизайнерів, що створюють будинки викривленої і чудернацької форми, націленої на те, щоб здивувати і шокувати

спостерігачів. Також і у внутрішньому облаштуванні будинків стають модними інтер'єри, виконані в стилі авангардного мистецтва, покликані позбавити людину від сірої буденності та занурити в атмосферу «іншого світу», задзеркалля або навіть наркотичного трансу. В цих типових рисах легко помітити головний мотив всієї постмодернової парадигми – за допомогою іронії, гри, алогізму та гротеску «розхитати» й послабити жорсткі конструкції «денного» розсудку, щоб перевести свідомість людини в режим сновидіння. Тому маючи безсумнівну художню та естетичну цінність, такі будинки та інтер'єри (як і все авангардне мистецтво), з позиції традиціоналізму, є породженням несвідомого, що має інфралюдську та «підземну» природу [3, 4]. Приклади подібного застосування методу розрізнення трьох парадигм світової культури можна виявити і в багатьох інших її сферах – релігії, мистецтві, політиці тощо.

Підводячи підсумки, можна сказати, що проведення паралелей між трьома світами міфологічного космосу, трьома рівнями людської душі та трьома парадигмами світової культури має внутрішню логіку та евристичний потенціал щодо пояснення культурних феноменів різних епох. Започаткований філософами-традиціоналістами, такий підхід дозволяє звільнитися від догматів модернового прогресизму і розширити арсенал методів сучасної культурології.

Список використаних джерел

1. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре. Пер. с англ. Е. В. Сорокина. – К.: София; М.: Гелиос, 2002. – 222 с.
2. Генон Р. Царство количества и знамения времени: Пер. с франц. – М.: Беловодье, 1994. – 304 с.
3. Дугин А. Искусство Постмодерна. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BTssJHIXJ10 (дата звернення: 11.10.2021).
4. Стиль постмодернизм. Материал сайта stroyfora.ru. URL: https://stroyfora.ru/p/post-1205 (дата звернення: 12.10.2021).

Деліман Владислава Володимирівна,
студентка ОС «Бакалавр»,
спеціальність – 034 Культурологія,
Маріупольський державний університет;
науковий керівник – доцент ***Нікольченко Ю. М.,***
заслужений працівник культури України

ОСТРОЗЬКИЙ КОЛЕГІУМ – ЯК ОСЕРЕДОК НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНОГО ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ

У доповіді аналізується діяльність Острозького колегіумі як осередку національно-духовного формування особистості в Україні на зламі XVI–XVII ст.

Добрим прикладом для патріотичного виховання молоді в Україні може служити досвід Острозького колегіуму, який в умовах жорстокої полонізації виховав на зламі XVI–XVII ст. на засадах національно-православної духовності цілу плеяду відомих політичних та культурних діячів. У нелегкі часи, коли українській культурі загрожувала небезпека розчинитися в культурі Західної Європи, проблема виховання інтелектуальної еліти нації була надзвичайно актуальною. Костянтин-Василь Острозький, який мав особливий авторитет серед магнатів Речі Посполитої розумів, що формування національного самоусвідомлення українського народу неможливе без його духовного поступу [2].

До освітніх інституцій, які заклали основи української державності, національної ідентичності, культури й освіти України належить Острозька академія XVI–XVII століть. Видатний український політичний і науковий діяч Михайло Грушевський так характеризує значення Острозької академії в історії України: «Перше огнище нової освіти, нового шкільництва, нового духовного життя» [1 с. 483].

Аналізуючи джерельну базу доповіді слід зауважити, що у часи воєнних, соціально-політичних та економічних лихоліть різних періодів в історії України, безповоротно втрачені архіви Острозького колегіуму, Острозького культурно-освітнього гуртка, друкарні, особисто князя К. В. Острозького, судово-адміністративні книги Острога та підпорядкованих йому міст і монастирів. Лише поодинокі листи діячів колегіуму збереглися до наших часів. Обмаль і конкретних згадок щодо колегіуму.

У зв’язку з цим, основним джерелом діяльності колегіуму була і залишається друкована та рукописна книжність, створена його діячами або їхніми ідеологічними супротивниками. Завдяки їй можна визначити

час створення закладу, встановити прізвища його викладачів, вияснити програму, науковий рівень редакторських робіт, перекладів, дослідити філософські погляди авторів, укладачів тощо. Ці дані доповнюють інші відомості, відтворені життєписами видатних мешканців Острога кінця XVI–початку XVII ст. Адже рівень їхньої освіти, наукова, політична, громадська і культурницька діяльність, офіційні та приватні контакти, міжнародні зв'язки дають уявлення про колегіум та Острозький культурно-освітній осередок. У переважній більшості означені документи розпорошені по різних фондах Центрального державного історичного архіву України (м. Львів).

Вивчення феномену Острозького колегіуму було започатковане ще в XIX ст. і характеризувалося постійною увагою українських та зарубіжних дослідників: П. Андрухова, М. Грушевського, О. Зілинського, А. Зьорнової, Я. Ісаєвича, Є. Маланюка, В. Махновця, В. Нестеренка, І. Огієнка (митрополит Іларіон), М. Поповича, Н. Теодоровича, З. Хижняк, К. Харламповича, Н. Яковенко та інших.

Означеній проблематиці присвятили свої дослідження викладачі Національного університету «Острозька академія»: професори В. Жуковський, М. Ковальський, П. Кралюк, І. Мицько, І. Пасічник, В. Ульяновський; доценти: Я. Бондарчук, С. Новоселецька, О. Матласевич, А. Смирнов.

Весь навчальний процес у Острозькому колегіумі був скерований на формування духовного розвитку особистості, на те, щоб виховати глибоко релігійних людей, твердих сповідників православ'я і патріотів свого народу. Головною платформою формування духовності було вивчення Святого Письма, творів отців церкви, релігійної літератури, молитов.

Оскільки у колегіумі поєднувалось три ступені освіти, навчання починалося тут у початкових класах з паралельного вивчення церковнослов'янської та грецької мови – двох мов Святого Письма і молитви. Отже, з самого початку перебування у колегіумі, ретельно вивчаючи церковнослов'янську та грецьку мови, молитви, церковні свята, релігійну літературу та музику, учні відразу ж потрапляли в атмосферу високої духовності православної церкви, яка ставала невід'ємною часткою їхньої душі.

Духовне формування вихованців колегіуму завершувалось у старших класах через осягнення вищих наук того часу – філософії та богослов'я. Учні старших класів, що добре володіли церковнослов'янською, грецькою та латинською мовами, могли читати й вивчати оригінальні Старозавітні та Новозавітні біблійні тексти, зокрема, підготовлену та видану викладачами у 1580 р. «Книгу Новаго

завѣта…», у якій було вміщено чотири Євангелія – від Матфея, Марка, Луки та Іоанна, а також Апостол, Апокаліпсис та Псалтир.

Святе Письмо було найвищим критерієм оцінки, найбільшим авторитетом та невичерпним джерелом аргументів у будь-яких життєвих ситуаціях. Вислови з нього часто використовувались у дискусіях, диспутах, проповідях, лекціях або просто в розмовах та при написанні релігійних і полемічних трактатів.

Видання діячами Острозького культурно-освітнього осередку «Книги Нового Завіту» та «Книжки събраніе вещей нужнѣйших», призначених для широких верств населення, було особливо актуальним у той час, коли православна церква у Речі Посполитій страждала від утисків з боку католицизму, і мало велике позитивне значення для ствердження православної віри.

До копіткої роботи з підготовки до друку біблійних текстів (перекладу їх з грецької та латинської на церковнослов'янську мову та узгодження їх з православною теологією) були залучені як викладачі, так і спудеї старших класів. Це була їх спільна духовна праця, завдяки якій в Острозі 12 серпня 1581 р. побачило світ перше повне православне видання Святого Письма; вперше був створений православний канон – повний список усіх складових творів Старого та Нового Завіту, який нараховує 76 книг. За умов польсько-католицького утиску та невтішного стану православ'я загалом після загибелі Візантії Острозька Біблія, примірники якої швидко розійшлися українсько-білоруськими землями, потрапляли до Московського царства, Болгарії і Сербії, відігравала роль великої духовної сили, що єднала всіх сповідників православної віри. Разом з тим, вона довела всьому світові духовну зрілість українського народу і стала символом національної культури. Видання «Книги Нового завіту» та Біблії перетворило Острiг на найвизначніший центр духовної культури України.

Суворим випробуванням і перевіркою стійкості духовних переконань викладачів та спудеїв колегіуму стала запекла ідеологічна боротьба, що точилася навколо проблеми унії. У найтяжчий період для православної церкви, коли під загрозою було саме її існування, вони залишалися її вірними синами та активно захищали її у полеміці з католиками та греко-католиками.

В Острозькому колегіумі були створені та надруковані такі шедеври полемічної літератури, як «Ключ царства небесного» Г. Смотрицького (1587), «Книга о единой истинной православной вѣрѣ» В. Суразького (1588), «Извещение краткоє о латинских прелестях» І. Княгиницького (1593), «Апокрисис албо отповедь на книжки о соборѣ берестейском» Х. Філалета (1598–1599), «Книжиця в 10 розділах» –

збірник послань Олександрійського патріарха Мелетія Пігаса князю К.-В. Острозькому та полемісту І. Вишенському (1598), «Отписъ на листъ […] Ипатія Володимерскаго і Берестейскаго епископа…» (1598) та відповідь «На другий лист Ипатія єпископа до […] княжати Константина…» (1599), написані невідомим спудеєм, що назвав себе «Клiриком Острозьким».

Як результат цього в Острозькому колегіумі була вихована ціла когорта духовних поводирів українського народу – священиків, проповідників, письменників, які гідно тримали прапор національної духовної культури. Найвідомішими постатями цієї плеяди були Київські митрополити Іов Борецький та Ісая Копинський, талановитий письменник-полеміст, монах – Іван Вишенський, видатний вчений, філолог, письменник, єпископ полоцький – Мелетій Смотрицький, засновник Скита Манявського – Іов Княгиницький, архімандрит найбільшої святині України – Києво-Печерської лаври – Єлисей Плетенецький, намісник лаври та ректор Могилянської академії – Ігнатій Старушич, педагог, письменник, філософ, священик – Лаврентій-Зизаній Тустановський та інші.

Досвід Острозького колегіуму спонукає до висновку, що формування національної свідомості неможливе без духовного становлення особистості, плекання національних цінностей, неможливе без культивування надбань духовних, виховання патріотизму неможливе без церкви.

Острозький колегіум, у якому національне та духовне гармонійно поєднувались між собою, може бути зразком для наших сучасних закладів вищої освіти України.

Список використаних джерел

1. Грушевський М. С. Історія України-Русі: у 11 т. 12 кн. Т. 6. Київ : Наукова думка, 1996. 680 с.
2. Нестеренко В. Г. Діяльність Острозького культурно-освітнього центру в контексті методологічних проблем історії української культури. // Філософська думка Острозького літературно-освітнього центру та її роль у духовному відродженні України (тези республіканської наукової конференції). Рівне, 1993. С. 3–4.

Лютікова Катерина Юріївна,
студентка 2 року навчання,
спеціальність 034 – Культурологія,
Маріупольський державний університет;
науковий керівник – доктор культурології,
професор ***Сабадаш Ю. С.***

ВИШИВАНКА – ЧАСТИНА НАЦІОНАЛЬНОГО КОСТЮМУ ЧИ СУЧАСНИЙ ТРЕНД?

Українська вишиванка пройшла довгий та нелегкий шлях, вона пережила як піднесення, так і переслідування, але врешті-решт залишилась одним з найважливіших символів сучасного українського народу. Саме вишиванка вміщує в собі елементи різноманітності кожної території, області та сім'ї, вона відображає історію українців та їх особливості. Так, разом з традиціями вишиваної сорочки в дім сучасних українців повернуться багатовікові традиції предків та їх часом набуті елементи оберегів з їх функціями [3].

На межі XIX - XX століть спостерігалась тенденція відокремлення вишиванки від традиційного костюму, це відбувалось у містах та в першу чергу, стосувалось чоловічої вишиванки, яку починають носити в поєднанні з повсякденним одягом [1]. Першим, хто вдягнув вишиванку під піджак став український письменник, поет та публіцист – Іван Франко, який поєднав вишиванку зі звичайним одягом та став основоположником цієї моди.

З набуттям незалежності, зросла кількість приватних українських шкіл вишивки, тому найрізноманітніші вишивки можна побачити на виставках, народних ярмарках, в магазинах. Вишита сорочка – це вже давно не експонат в музеї, це частина стильного та сучасного образу, яка може пасувати як у класичному стилі, так і у повсякденному. Вишиванка – це універсальна річ у гардеробі, її можна поєднувати майже з будь-яким одягом для багатьох подій. Вона буде чудово виглядати з класичною спідницею чорного кольору, такий образ доцільно впишеться у атмосфері офісу чи діловій зустрічі. Джинси-скінни, слім, мом або бойфренди, джинсові шорти, класичні брюки, спідниці різного фасону – з вишитою сорочкою завжди будуть виглядати стильно, актуально, гарно та вдало підкреслять образ [4]. Не так давно, в Україні з'явився новий тренд – автовишиванка. Власники транспортних засобів залюбки прикрашають свої засоби пересування спеціальними наліпками. До речі, цій тренд користується популярністю не тільки в Україні, а й за її межами: замовлення на автовишиванки надходять з Німеччини, Австралії, Нової Зеландії та інших країн! Але

більш за все поширений тренд на сьогодні серед української молоді – патріотичні татуювання, такі малюнки та тілі не залишаться без уваги.

Українськи вишиванки та вишиті речі з кожним днем стають все більш популярними за будь-який модний світовий бренд. Люди, які люблять національні речі, поширюють цю тенденцію, саме тому вона сягає вже й далеко за межами нашої країни. Обрають український етнічний одяг багато українських та іноземних зірок, світові будинки моди (Valentino, D&G та інші), а експерти всесвітньовідомого американського журналу Vogue вважають, що з кожним сезоном українські етнічні мотиви все сильніше впливають на світову моду. Однією з причин величезного інтересу до традиційних костюмах українців автори Vogue вважають випуск будинком Valentino нової колекції одягу сезону весна 2015, тим самим підтверджуючи популярність та актуальність вишиванки [там же].

Велику кількість людей у вишиванках можна зустріти на День Незалежності. Саме 24 серпня проходить багато заходів, які пов'язані з вишиванками. Зокрема, в місті Рівне у 2006 році на центральному майдані зібралось понад 3000 людей, одягнутих в вишиті сорочки. А в Луцьку в 2007 році відбувся захід під назвою «Українська вишиванка», на якому було встановлено рекорд України – найбільша кількість людей (3086 осіб), одягнутих в вишиванки, які вишикувались у формі тризуба, наступного року ця акція повторилась. В місті Рівно та Івано-Франківськ на День Незалежності адміністрація міста зробила проїзд у міському транспорті безкоштовним для пасажирів, які одягнуті у вишиванки. У 2008 році обов'язковим атрибутом та своєрідним дрес-кодом, стала вишиванка для цікавої акції, в торговельному центрі, у самому центрі Києва, серед магазинів, ресторанів та казино відбулися народні гуляння, під назвою – Ніч Незалежності.

Події, при яких українці вдягають вишиванками, відбуваються не лише на день Незалежності. Серед року відбувається велика кількість найрізноманітніших заходів, наприклад, в Тернополі відбувається фестиваль «Цвіт вишиванки», жителі регіонів України на ньому представляють особливості вбрання, носії національних особливостей регіонів пояснюють, що властиво вишиванкам саме їхнього краю, а гості фестивалю мають можливість доторкнутися до історії української культури за допомогою прикрашеного вишивкою одягу. В травні відбувається ярмарок в селі Пирогово, саме там завжди можна придбати вишиванку, чи покрасуватися в своїй. Найвідомішим є Сорочинський ярмарок, який проходить кожен рік у селі Великі Сорочинці Полтавської області, там живе та працює велика кількість майстрів

народних промислів, а вишиванки купуються українцями та гостями країни [6].

В нашій країні відбувається величезна кількість музичних і не тільки фестивалів, де збирається молодь з усіх областей України. Досить часто там можна помітити людей в вишиванках, це стало своєрідним засобом самовираження, органічно вписуючись в атмосферу фестивалів під відкритим небом, такі, як «Великдень у Космачі», «Шешори», «Трипільське коло» та інші. Окремої уваги потребують заходи відомого українського музиканта – Олега Скрипки. Одним з найвідомішим з них є етно-фестиваль «Країна Мрій», який проходить, зазвичай, у Києві, в 2008 році саме на ньому відбувся конкурс на кращу вишиванку. Саме Олег Скрипка є одним з перших, хто поєднав українську етнічну музику з дискотекою, тим самим осучаснив, її, внаслідок чого з'явились «Етно-диско вечорниці», вони вже відбулися в багатьох куточках України, і не тільки України, вони проходять і за кордоном, в Австрії, Росії, Норвегії, Франції. У вишитих сорочках на різноманітних заходах можна зустріти все більшу кількість сучасних виконавців України. Крім звичайних, класичних, традиційно вишитих сорочок, все більше розвивається вироблення незвичайних, дизайнерських варіантів вишиванки [5]. З кожним роком для українських традицій настає не просто час відродження, вони стають невід'ємною частиною сучасного життя, а такий прекрасний елемент, як вишиванка, все більш затребуваний у гардеробі стильних та сучасних українців.

Вишиванка з кожним днем набирає все більшу популярність та стає не лише традиційним національним одягом українців, але й навіть головним атрибутом сучасного образу, який може бути модним та стильним. Можливо…вже незабаром, на українця, який не матиме жодної вишиванки в своєму гардеробі, дивитимуться з подивом, незалежно від регіону, в якому він проживає. [1] Наші предки залишили нам у спадок величезний скарб і ми просто зобов'язані не тільки не втратити його, а й примножити та передати у спадок нашим нащадкам. Відтак, можна впевнено стверджувати, що українська вишиванка – це символ родової пам'яті, порядності, вірності, любові, а нині, ще й невід'ємна частина стильного образу сучасної людини!

Список використаних джерел

1. Варивончик А. В. Традиційна народна вишивка, як складова українського одягу (ХХ ст.): навчальний посібник. Київ: ун-т ім. Бориса Грінченка, Ін-т мистецтв, 2013. 107 с.
2. Від Києва до Криму: який вигляд мають вишиванки в різних регіонах України. URL: https://cutt.ly/2Riv2hz (дата звернення: 15.10.2021).

3. Вишиванка - символ українського народу. URL: https://cutt.ly/hRibqa8 (дата звернення: 15.10.2021).
4. Сучасна українська вишиванка, як модний тренд: короткий опис від історії до сьогоденності. URL: https://cutt.ly/MRibtJL (дата звернення: 15.10.2021).
5. Вишиванки і сучасність. URL: https://cutt.ly/BRibioY (дата звернення: 15.10.2021).
6. Вишиванка — символ українського народу! URL: https://cutt.ly/MRiba7x (дата звернення: 15.10.2021).

Савчин Лілія Михайлівна,
докторант;
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
спеціальність - 034 Культурологія

ТРАДИЦІЇ ЯК ПРОВІДНА КОМПОНЕНТА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ НАРОДУ

Функціонування традицій як провідної компоненти культурної пам'яті - особливий шлях до загальнолюдських пріоритетів. Традиції, забезпечуючи культурний прогрес, об'єднуючи національне життя на рівні духовної сфери формують культурну пам'ять. Традиції українського народу формувалися упродовж століть, розвивалися в контакті з культурами народів, кордони яких межували – робили внесок у скарбницю самобутньої, своєрідної, неповторної етнокультури. Віками успадковуючи традиційні цінності, українці, творчо осмислюючи минуле, транслювали в майбутнє набуту культуру.

Визначаючи сутність культури, український вчений В.Шинкарук конкретизував, що «і мова, і історичні способи людської діяльності та засоби цієї діяльності, і міфологія та релігія, і мораль та право, наука та філософія, і, безперечно, найрізноманітніші форми мистецтва» [8].

Беручи до уваги актуальність традицій, як провідної компоненти й джерела культури і освіти, науковці проявляють інтерес до означеного питання. Від часу перших європейських та вітчизняних культурологів, філософів, мистецтвознавців, істориків, етнографів до третього десятиліття XXI століття дослідження проблеми примножилися у контексті традиційної основи в межах сучасних трансформаційних процесів.

Пояснення терміну «традиції» згідно словника в перекладі з латини «traditio» - переказ [2].

Саме таке тлумачення розкривається як звичні, усталені, стереотипні знання людської культури, які транслюються наступним поколінням. Інакше пояснення терміну – форма передачі або сама передача, як трансляція. Форма передачі традиції в мистецтві характеризується успадкуванням художніх досягнень, переходом і передаванням їх наступним поколінням, збереження протягом тривалого часу, усталеністю та водночас збагаченням новими цінностями [5; 6].

Здебільшого традиції розглядаються дослідниками в площині категорії «етно – культури, освіти, мистецтва», вказують на певні види діяльності, створені етносом протягом тривалого історико-культурного періоду. Традиції передавалися із покоління до покоління, збагачувалися, розвивалися й транслювалися, демонструючи власну картину етносу.

Так, у філософському енциклопедичному словнику дефініція «етнокультура» визначається як «культура, першоджерелом якої є колективна творчість даної спільноти, що включає спосіб життя, світогляд, мову, народне мистецтво» [7, с. 208].

Минуле XX століття в культурно-історичних конотаціях запам'яталося як період втрат (війни, геноцид, реперсії, втрата державності і територій). Французький теоретик П'єр Нора розвивав вчення «місце пам'яті», що зовсім не стосувалося певної локації, головне, щоб це місце було наділене функцією творення ідентичності. Він зауважив, що «ми живемо в добу торжества пам'яті. Соціальні, етнічні, родинні групи за останні роки пережили глибинні зміни традиційного відношення до минулого. Хвиля спогадів захопила світ, потужно об'єднавши міць минулих подій – теперішньому чи метафоричному з почуттям певної приналежності, колективним чи індивідуальним рівнем самосвідомості, з пам'яттю та ідентичністю» [3, с. 202].

В «Етнокультурологічному словнику-довіднику» (автор-укладач Л. Маєвська) термін «традиція» розтлумачений як - зорієнтовані на певний ідеал вірування, спосіб мислення, норми поведінки, а також прагнення, що в різних формах на ірраціональному та раціональному рівнях передаються з покоління в покоління; - механізм самозбереження і самовідтворення етнокультури та генетичного способу передачі інформації й стереотипних програм поведінки; - процес та результат стереотипізації соціоісторичного досвіду спільноти; - соціальна і культурна спадщина, що передається від покоління до покоління та відтворюється у певних суспільствах і соціальних групах протягом тривалого часу. «Традиції, якщо вони воістину народні, завжди були на

часі. Їх образно можна порівняти з берегами річки, які спрямовують живе русло у відповідний напрямок. Якщо ж ті береги руйнуються, розмиваються, то річище неодмінно втратить свій орієнтир — неконтрольована вода розіллється довкола. Спробуй тоді одшукати оту первісно природну старицю. Пошана вітчизняних традицій, розумне їх реставрування і осучаснення аж ніяк не веде до ізольованості… Просто ми не маємо права обкрадати самих себе, не бачити у своїх традиціях кращого, вартого пошани» (В. Т. Скуратівський) [1, с. 361].

Внаслідок цього, науковці гуманітарної сфери опрацьовують матеріал щодо провідних складових культурної пам'яті – що ми набули і втратили, що пам'ятаємо і забули, у якому контексті моделюємо власні міркування? Адже пам'ять будь-якої форми (колективна, індивідуальна), однакові події і явища всотує неординарно і не однаково. Культурологи, філософи, літературознавці, педагоги, психологи звертаються до питань пам'яті, зокрема, культурної пам'яті на ґрунті традицій. Якісна реалізація зазначених питань залежить від молоді, чільна частина якої вважає пріоритетом власного життя свідому етносолідарність і спільне етнічне буття.

За висновками документів ООН і ЮНЕСКО, від минулого століття дотепер, провідною функцією сучасної культури і освіти є допомога молоді перетворити існуючу взаємозалежність держав і етносів у свідому солідарність, щоб подолати протиріччя між традиційним і сучасним, духовним і матеріальним, вічним і миттєвим. На таких засадах було визначено стратегії, аби перебороти проблеми в культурі та освіті. З огляду на це, акцентовано увагу на традиційних пріоритетах – необхідно допомагати молоді вступати у діалог з представниками різних культур (віри, поглядів, переконань); культивувати взаємну повагу, визнавати різноманіття загальних цілей для спільного майбутнього. Утім, необхідно педалювати пізнання окремих напрямків буття і галузей науки: в освіті – набувати базових компетенцій з метою задоволення основних фахових потреб та упровадження їх у професійну діяльність; в культурі – сприяти потенційним можливостям самоактуалізації та самореалізації особистості, через традиції вкорінювати духовні цінності етнокультури у творчу практику.

У Програмі ЮНЕСКО (Memory of the World Programme) чітко зазначено, що міжнародна ініціатива має на меті забезпечення визнання документальної спадщини, що має міжнародне, регіональне та національне значення з метою її ідентифікації. «Програма світу» являє собою значну частину світового культурного надбання. Мова йде про

спадщину минулого для нинішнього та майбутнього світового співтовариства [9].

Керуючись зазначеними засадами слід обумовити методологію досліджень культурної пам'яті, де традиції відіграють роль ключових. Так, у філософії зазначені питання досліджували С.Гатальська, А.Гоцалюк, С.Черепанова, Б.Попов, В.Личковах, О.Смоліна, М.Степико, В.Ігнатов та інш.

Фундаментальні засади традицій у сфері освіти були предметом дослідження І.Беха, В.Гончарова, І.Зязюна, О.Рудницької, К.Костилєвої, С.Максименка, В.Ямницької та інш.

Провідну роль традицій, які формують культурну пам'ять народу, розглядали Я.Ассман, Ф.Йейтс, Л.Репіна, В.Солдатенко, С.Кисельов.

Вивчення результатів наукових досліджень у зазначеному форматі і власний досвід роботи автора свідчать, що стратегічними орієнтирами у визначенні змісту і методології наукового дослідження традицій є їх коренева природа, що підпорядковується сутності компонентів пам'яті – культурної пам'яті народу.

Результатом культурно-історичного розвою народу є її традиції, які слід розглядати як плід економічного, політичного, духовного, суспільного поступу. Включення традицій у повсякдення та творчу діяльність сприяє самобутності й національного забарвлення, набуття особливого обличчя з певними, властивими лише їй мовою, фольклором, календарними звичаями, сімейною обрядовістю.

Керуючись концептуальними основами впливу традицій на культурну пам'ять народу, обумовлюючи задоволення потреб молоді у сфері етносу, культури, освіти, слід об'єднати проблематику на тлі органічної єдності креативного мислення, фахової мобільності й культурно-освітнього простору з метою репродуктивного відтворення традицій етнокультури. Стратегічними орієнтирами довкола цих питань звісно є традиція, з повним набором складових компонентів. Так, саме традиції мають важливе значення у становленні духовних принципів, переконань, любові до рідного краю та успадкованої мови, звичаїв і обрядів. Вони, як фундамент національного надбання володіють універсальною здатністю об'єднувати минуле з майбутнім, транслювати духовну мудрість попередніх поколінь з філософським, ідейно-моральним, психологічним і естетичним змістом в досвід молоді.

Уже триста років, від філософії Г.Сковороди XVIII століття, до сучасних трактатів культурологічного змісту, прочитуємо, що людина сильна своїми переконаннями громадянськості, почуттями любові до рідного, успадкованого, традиційного. Того, що виховує культуру, що здатне зберегти наступність традицій, продовжити шлях культурного

розвитку, сприяти культурній пам’яті народу. Традиції уможливлюють збереження ментальності, увічнення їх як джерела національної духовності, генетичного коду та значущості щодо ваговитості відродження, популяризації і презентації на вітчизняному та міжнародному рівнях.

Список використаних джерел

1. Етнокультурологія: Словник-довідник / Автор-укладач Л.М. Маєвська. Житомир : ЖДУ, 2007. 392 с.
2. Краткий словарь по эстетике / Под ред. М.Ф. Овсянникова. Москва : Просвещение, 1983. 223 с.
3. Нора П. Всесвітнє торжество пам’яті // Недоторканний запас. 2007. № 2–3 (40–41). URL: http://magazines. russ.ru/nz/2005/2/nora22.html (дата звернення: 11.10.2021).
4. Нора П'єр. Теперішнє, нація, пам'ять / Пер. з франц. А. Рєпа. Київ : Кліо, 2014. 272 с.
5. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 102 с.
6. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 1632 с.
7. Философский энциклопедический словарь / Ред. кол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичов и др. 2-е изд. Москва : Сов. Энциклопедия, 1989. 815 с.
8. Шинкарук В.І. Методологічні засади філософських вчень про людину // Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми. Київ, 2000. С. 8 -48.
9. Memory of the World Programme. URL: http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/about-the-programme/ (дата звернення: 11.10.2021).

Жовтоног Ірина Сергіївна,
аспірантка 2 року навчання,
спеціальність –03 соціальна філософія та філософія історії;
Центр гуманітарної освіти НАН України;
науковий керівник – доктор філософських наук ***Таранов С.В.***
Напрям: філософія культури

ІДЕНТИФІКАЦІЯ З ІНШИМ: КОНСТИТУЮВАННЯ КОМУНІКАЦІЇ

Людина бачить Інших, зустрічає їх, наштовхується, перетинається, взаємодіє з ними. У спільному горизонті життя, одному просторі і часі вона підтримує або заперечує, схвалює або ж спростовує,

робить за чи всупереч Іншим. В єдиному з Іншими світі людина спочатку має зрозуміти себе, щоб спробувати знайти взаєморозуміння з Іншими…

Інший постає основою конституювання самоідентифікації людини. Це спрацьовує, коли крізь відзеркалення в Іншому, людина бачить, підтверджує свою ідентичність. Віднайти, здобути власну самоідентифікацію, самототожність, якісну визначеність цілісної особистості, людина здатна ідентифікувавши себе з Іншим. Це дає підстави говорити про те, що людина піддає відчудженню власну самобутність й індвідуальність, виносить особисту ідентичність поза себе, в Іншого, й таким чином відкриває для себе свою унікальність. Це установка для інтегруючого моменту свідомості, що, взаємоідентифікуючи себе з Іншим, виявляє цінність власної особистості.

Самобутність кожної людини закладена в неї першопочатково, й завжди присутня, але не завжди вона є очевидною для самої людини, тому то й так необхідна Інша людина, яка б засвідчила її, вказала, розкрила для самого індивіда. Людина визначається Іншою людиною, як тим, що її створюють, й, водночас, тим, що прокладає межу між я та Іншим, відрізняє я від Іншого. Самоідентифікація з Іншим надає можливість подивитись на себе й поза собою, й таким чином саморефлексувати, відчувати себе. Саме через Інших людина відокремлює власну самість, ідентичність, особливість від свого оточення, вона бачить свою унікальність, неповторність, винятковість.

У той же час, Інший дозволяє подивитись на себе нібито з боку, очами іншої людини, й, таким чином, помітити у собі те, що сама собою людина про себе зрозуміти не може. Таким чином, Інший розкриває саму можливість побачити себе у відображенні чужих очей, по-іншому.

Ідентифікація завжди відбувається з врахуванням погляду Іншого. Інший, це той або та, кого наслідують, заради кого здійснюють, для кого грають роль. Це ті, чий погляд беруть до уваги і мають на увазі сприймаючи себе, як ту або того, хто відіграє роль для Іншого, як буття-для-іншого. *«Идентифицироваться можно и со слабостью, неудачей, виной перед другими, так что, выставляя напоказ тот или иной недостаток, идентификацию, как ни странно, можно только упрочить»* [1, с. 52].

Спілкуючись з Іншими, й спільно творячи нові досвіди, людина здатна побачити, засвідчити й сформувати уявлення про власну ідентичність крізь призму комунікації. Те, у якій мірі кожен окремий випадок і спосіб комунікації, вчинки і дії людини вказують, засвідчують її індивідуальність, тією мірою індивід здатний схопити ідентичність

власного досвіду. Звернемо увагу, що таке самоконструювання особистості на основі комунікації, передбачає також рефлексію і самоаналіз, як наслідки власного одиничного досвіду завдяки інтерсуб'єктивній діяльності індивіда. Це дає підстави говорити, що взаємодія, комунікація між людьми дозволяє розкрити самість людини, в першу чергу, для неї самої, через процеси інтерсуб'єктивного відзеркалення.

У буденному житті люди по-різному сприймають і реагують, здавалося б, на одні й ті самі речі. І скільки б вони один одному не намагалися пояснювати, роз'яснювати, доводити й обґрунтовувати – не існує впевненості, що Інший зрозуміє це так само, як розумію це «Я». Це дає підстави говорити про трансцендування світу «Іншого», як виходу за межі власного світосприйняття у напрямку до дійсності Іншого. Розуміння Іншого, у такому випадку, означає усвідомлення того, що теперішній досвід дійсності Іншого вказує на те, що лежить за межею цього досвіду.

Пізнання Іншого, засноване на переживанні індивідом себе самого і перенесенні смислу з себе на Іншого. Механізмів, що дозволяє зрозуміти Іншого у такому випадку є невербальна комунікація, як схоплення й розтлумачення знаків тіла. Це можна проілюструвати тим, як людина проживає зовнішнє – себе, як тіло зсередини, наприклад, через біль, у єдності із внутрішнім, у вигляді бажань, відчуттів та почуттів. Своє проживання зовнішнього і внутрішнього індивід, за аналогією, переносить на Іншого. Таким чином, на нашу думку, доведене у проживанні власного досвіду, знання самого себе проектується на Іншого. Інший конструюється як той, чиє тіло, поведінка й рухи вказують на внутрішній зміст, той, за зовнішніми рисами якого розкривається внутрішній світ.

Тіло виражає всі суб'єктивні емоції й почуття, які, на відміну від мови, не піддаються людському контролю, а тому розкривають дійсні наміри партнера по комунікації. У комунікації рухи, жестикуляція, міміка і вирази обличчя схоплюються та інтерпретуються Іншим, як знаки, посилання, вказівки, що розкривають суб'єктивні наміри співрозмовника. Вони тлумачаться й сприймаються, як індикації та свідчення внутрішнього особистісного відношення індивіда.

У сприйнятті Іншого, людина перебуває на межі свого власного досвіду і власного досвіду Іншого, тобто, у процесі взаємодії, її учасники,– комунікуючи одне з одним, у своєму розумінні Іншого, відштовхуються від власних установок і принципів, й одночасно, того, яким виявляє себе світосприйняття Іншого у їхньому ж досвіді. «Весь досвід соціальної дійсності фундується основною аксіомою існування

інших "схожих на мене" істот. Ширина варіацій мого досвіду соціального світу сягає від зустрічі з іншою людиною до невизначеної настанови щодо інституцій, культурних побудов, «людства взагалі» [2, с.74].

У комунікації відбувається взаємовплив і взаємообмін мотивами, спілкуючись, люди стимулюють одне одного до певних дій, відповідей, жестів. Слід розкрити те, що безпосередньо контактуючи, вони здатні переживати світ Іншого так, як його б проживав сам Інший. Досвід Іншого постає досяжним крізь власні світовідчуття партнера. Так, ставлячи себе на місце Іншого, й проживаючи ситуацію Іншого, людина здатна порозумітись й зрозуміти Іншого.

Отже, ідентичність людини, що сформована її суб'єктивними досвідами, схоплюється завдяки безпосередньому досвіду Іншого. Внутрішній світ людини, її характеристики й притаманні тільки їй особливості розкриваються, в першу чергу, для неї самої, й лише потім – для оточуючих, завдяки Іншому. Самість індивіда, його цілісність, як схоплення власних особистісних досвідів, відзеркалюється у комунікації з Іншим. Завдяки взаємодії з Іншою людиною відбувається конституювання «я» особистості, через комунікацію, як для неї самої, відкривається власна сингулярність, індивідуальність, унікальність, так і для інших: вона стає відкритою, близькою і зрозумілою. Відкриття почуттів, бажань та думок Іншого, через його зовнішні ознаки, відбувається одночасно із відкриттям Іншим внутрішніх характеристик зверненого до нього партнера. Присутність Іншого для партнера й присутність партнера для Іншого, що втілюється в обґрунтуванні власного досвіду сприйняття Іншого, постає, як безпосередній досвід невербальної комунікації.

Список використаних джерел

1. Жижек, Славой. Возвышенный Объект Идеологии. Москва : Художественный журнал, 1999. 114 с.
2. Шюц, Альфред. Структури життєсвіту / пер. з нім. та післямова В.Кебуладзе. Київ : Український Центр духовної культури, 2004. 560 с.

Кобзар Марина Вікторівна,
аспірантка 4 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – доктор культурології,
професор ***Смоліна О.О.***

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СМАКУ СТРАВ ПОВСЯКДЕННОГО ВЖИТКУ У СХІДНИХ СЛОВ'ЯН

Основні смаки у людини — це поняття, прямо пов'язані з етнокультурними історичними реаліями. Так, соціокультурна традиція європейських народів визначає чотири базових видів смаку: солоний, солодкий, кислий, гіркий.

Смакові відчуття в сукупності створюють образ їжі, яка характерна для певної гастрономічної практики. Одним з дослідників психології смаку їжі й філософії гастрономії був італійський лікар Паоло Мантегацца. Його трактат «Фізіологія насолод» вийшов у Москві в 1890 році. Автор підкреслює, що «гарний обід – це концерт, складений з гармонії та мелодій і заснований на непорушних законах смаку» [2, с. 52].

Смакові сприйняття є для людини життєво значущими, оскільки гармонічна за смаком їжа становить основу для здорового харчування. Вони прямо пов'язані з культурними вподобаннями й звичками.

У кулінарних практиках східнослов'янських народів, як і в європейській культурі загалом, присутня концепція головних смаків, розгляд і культурологічна інтерпретація якої і є **метою даної наукової розвідки**.

Солодкий смак відчувається при прийманні їжі, багатої простими вуглеводами – цукром або глюкозою. Солодкі блюда у слов'ян називалися «ласощі». До них можна віднести:

- мед як головний східнослов'янський символ достатку й світла,
- смокву або сухе варення з медом,
- часточки фруктів, запечені в печі й посипані цукром;
- леваши, які готовили з товчених ягід з додаванням патоки;
- левашники – здобні маленькі пиріжки із фруктовою начинкою, які жарили в маслі або випікали в печі;
- кулагу – солодке блюдо з морожених ягід (малина, брусниця, калина тощо), солоду, житнього борошна й води, приготовлене в печі;
- яблучну пастилу (страву з яблучного пюре, меду і яєчного білка), рецепт готування якої відомий з XIV століття;

- мазуню (мазюню) – цю солодку масу готовили з тертої в'яленої редьки з білою патокою, приправляючи запашними прянощами (гвоздикою, кардамоном, мускатним горіхом, запашним перцем). Потім горщик з мазюней закривали й тримали в печі близько двох днів. Також готували мазюню й з упареної кавунової маси;

- калузьке тісто – солодощі, що схожі на м'який пряник. Воно одержало популярність у багатьох районах, де жили східні слов'яни, раніше, чим знамениті тульські пряники. Згадуються такі ласощі в словнику В. Даля на слово «солодкий»: « ... соложене тісто, знамените калузьке, солодке, тягуче, яке їдять сирим» [1, с.267];

- цукати з кавунових кірок із цукровим або медяним сиропом, іноді використовували диню й айву.

Загалом уживання солодких блюд допомагає знизити рівень тривоги, надає позитивні емоції, почуття турботи, радості, стабільності. Солодке – це смак задоволення, який має і деяку еротичну конотацію. Таке уявлення знайшло своє відбиття у фольклорних східнослов'янських текстах (вирази: «цукрові (солодкі) вуста», «солодке мовлення», «солодкі поцілунки» тощо).

Традиційно солодкі страви розглядалися як жіноча їжа. Ще в XVI-XVII ст. східні слов'яни підсолоджували алкогольні напої, у тому числі й горілку, щоб у такому виді вони могли бути вжиті жінками [3].

Отже, східнослов'янські народи часто готували ласощі, як на святковий стіл, так і для повсякденної трапези, прагнучи до гармонії зі своїм внутрішнім світом і з навколишнім оточенням.

Носій **солоного смаку** – поварена сіль. Слова «солоний» і «солодкий» мають загальний корінь. Вони пішли від слова, що позначало сильні смакові відчуття, на відміну від прісної, неапетитної їжі. Люди підсолюють їжу, щоб підсилити інші смакові відчуття, зробити свою їжу більш яскравою. Тим самим люди підсилюють смак до життя, наповнюючи її новим змістом і інтересом. Східні слов'яни надавали солі сакрального значення нарівні із хлібом.

Кислі продукти - це найрізноманітніші продукти, які мають яскраво виражену кислинку і виготовляються за допомогою процесу бродіння (це кисломолочні продукти), а також кислі листя щавлю, кисла риба, усі види цитрусових, фрукти та ягоди, що не дозріли.

За давніх часів східні слов'яни випікали борошняні вироби з кислого тіста. Воно називалося так тому, що дійсно кисло (квасилося) у великій спеціальній посудині – діжі. Спершу тісто замішували з борошна й криничної або річкової води й ставили в тепле місце. Через кілька днів тісто починало пузиритися – це «працювали» дикі дріжджі, які завжди є в повітрі. Тепер з нього можна було пекти. Готовлячи хліб

або пироги, залишали в діжі небагато тіста, яке називалося закваскою, і наступного разу тільки додавали в закваску потрібну кількість борошна й води. У кожній сім'ї закваска жила довгі роки, а наречена, якщо вона йшла жити у власний будинок, одержувала в придане й діжу із закваскою. Таким чином, передавалися з покоління у покоління не тільки кулінарні, але й загалом родинні традиції.

У слов'ян з напоїв улюбленими ласощами були кисіль, причому був він кислим, звідси і його назва. Кисіль готовили з вівсяного борошна. Для його приготування давали масі скиснути, а потім варили до густоти. Їли такий кисіль із варенням і медом, тоді він перетворювався на солодке блюдо.

Кислий смак асоціюється у людині з легкістю, великою кількістю вологи. З фізіологічної точки зору, продукти із цим смаком допомагають освіжитися, зарядитися енергією й підготувати шлунок до прийняття їжі. Кислі продукти, що зустрічаються в раціоні східних слов'ян, мають семантику свіжості, наповненості, легкості, смачного та яскравого життя, а також символізують розвиток сімейних традицій.

Гіркий смак – самий рідкісний серед їстівних продуктів. Продукти, що володіють гірким смаком, досить складно знайти в повсякденній кухні. Приклади такого смаку присутні в гіркій дині, гірчиці, куркумі, кульбабі, алое, жовтому щавлі, ревені, аїрі, листових овочах, горілці («пити гірку») тощо. Гіркий смак – легкий і охолоджуючий, він надає здатність ясно сприймати інші смаки.

У східнослов'янській гастрономічній культурі гіркі продукти не прийнято вживати в якості окремої страви. Їх використовують у доповненні до більш традиційних страв. Гіркі продукти покликані підкреслювати менш насичений смак звичайної їжі. А також слід зазначити важливу медичну властивість гіркої їжі, яка є відмінним засобом профілактики простудних захворювань.

Крім того, гіркий смак високої інтенсивності звичайно змушує людину або тварину відмовлятися від їжі. Це, безсумнівно, важлива функція гіркого смаку, оскільки такий смак звичайно мають ті речовини, які шкідливі для організму або навіть отруйні.

Висновки: Важливою особливістю відчуття смаку їжі людиною, включаючи його мультисенсорну складову, є те, що його сприйняття має яскраво виражений індивідуальний характер. Кожна людина живе у своєму особливому світі смаків. У той же час, кожна етнічна група, нації, народності створює свій унікальний світ смакових пристрастей відповідно до географічних, етичних, історичних, психологічних особливостям.

Східні слов'яни у своїх кулінарних практиках часто зверталися до базових смаків, які здобувають в їх семантичному просторі різні культурні конотації:

- солодкі блюда асоціюються зі стабільністю, благополуччям, задоволенням, світлим і радісним почуттям свята. Такі блюда були звичайними як у повсякденній трапезі, так і на святкових і обрядових банкетах.

- сіль була дорогим харчовим продуктом, тому використовувалася в гастрономії не часто, будучи важливим культурно значущим продуктом поряд із хлібом. Солоний смак має амбівалентне значення. З одного боку, він підсилює смак основних блюд, позитивно впливає на їхні харчові якості, а також додавання солі створює зовсім нове блюдо з новою семантикою, що особливо яскраво проявляється в обрядовій діяльності. З іншого боку, солона їжа має виражену негативну символіку – горя, печалі, туги, важких життєвих обставин, тобто охоплює великий спектр складностей людського існування в цілому.

- звичайність присутності кислого смаку в східнослов'янських кулінарних практиках обумовлена традиціями частого вживання кислих продуктів. Вони символізують певний достаток, сталість відношень у родині, спадкоємність традицій, стійкість соціуму.

- гіркі продукти зустрічалися й уживалися в раціоні рідко, а крім того, несли певний сигнал про небезпеку або навіть шкоди для людського організму, виступаючи в якості оберега від негативного природного впливу.

Список використаних джерел

1. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Москва : Русский язык, 1989-1991. Т. 4. Р-V. 1991. 683 с.
2. Мантегацца П. Физиология наслаждений. Москва : Ф.И. Анский, 1890.
3. Сохань И. В. Женщина и гастрономический код культуры. *Женщина в российском обществе.* 2010. № 4. С. 50-60.

Полежаєва Олена Русланівна,
аспірантка 2 року навчання,
кафедра філософії, культурології та інформаційної діяльності
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля,
спеціальність – 034 Культурологія
науковий керівник професор ***О.О. Смоліна***

КОНОТАЦІЇ ПОНЯТТЯ «ЛУГАНЩИНА» В КОНТЕКСТІ ЇЇ РОЗУМІННЯ ЯК КУЛЬТУРНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ

Актуальність теми цієї розвідки пов'язана з тими складними та травмуючими процесами, що вже сьомий рік мають місце на теренах Сходу України і Луганщини зокрема. У зв'язку з цим, важливою складовою соціокультурної ситуації на Луганщині є процеси культурної самоідентифікації. Відповідь на запитання «хто ми?», «звідки ми?» неможлива без звернення до джерел та вихідних понять, зокрема самоназви. Водночас, автор статті вважає, що досліджуючи Луганщину, потрібно виходити з широкого, загальноукраїнського контексту, бо історичні, політичні та соціальні події в країні змінюють її загалом та зачіпають кожну з її областей.

Мета статті – з'ясувати ступінь наявності певних загальноукраїнських рис (відображених, зокрема, в конотаціях історичної назви Україна) в понятті «Луганщина» та пов'язаних з ним конотаціях. **Своїми завданнями автор вбачає**: зібрати й проаналізувати відомі конотації назв «Україна» та «Луганщина»; угрупувати виявлені конотації на основі спільного значення, провести порівняльний аналіз згрупованих конотацій.

Перша згадка про українські землі зустрічається в Київському Літописі 1187 року, а перше державне утворення України відбулося тільки на початку XX століття. За великий історичний період українські землі набували різних назв з боку держав та імперій, до складу яких вони входили. Наші спостереження полягали в тому, щоб зібрати відомі визначення – конотації назви «Україна» і розгледіти в них відлуння історичних подій.

Літературознавчий словник-довідник [4] визначає походження терміну «конотації» (від латинського con – разом, notare – відмічати, позначати) – і трактує термін «конотації» як додаткове значення до основного, що містить інформацію про експресивну силу і оціночну ступінь даного знака, емоції і волевиявлення, які виникають при його

вживанні.[4, с. 366] Дане джерело зазначає конотативне значення як культурно-історичне, що, у свою чергу є, у деякій мірі, «психосоціальним явищем». «Конотативне значення змінюється із зміною культурного тла, може бути різним у різних культурно-соціальних середовищах, іноді мати індивідуально-психологічну специфіку, бути специфічно значущим для конкретного автора твору» [4, с. 367]. Крім того, вважається, що термін «конотація» «походить від латинського connotato, що означає «додаткове значення». Поняття «конотація» можна розуміти подвійно: у першому значенні, як «логіко-філософський термін», який відображає взаємовідношення між змістом і назвою або комплексом назв, а в другому значенні - як той, що повідомляє додаткові риси, відтінки, що супроводжують основний зміст поняття, використовується для демонстрування емоційного або оціночного відношення того, хто говорить до предмету розмови [2, с. 281-282].

Д.І. Багалій вказує на те, що в Київських Літописах, перша згадка назви «Україна» датується 1187 роком при позначенні земель Русі, а саме, «Переяславських земель, прикордонних половецьким степам» [1, с. 236]. Д.І. Багалій також констатує, що існують відмінні погляди на походження слова «Україна», зокрема як «окраїна», «край», в позначенні «країна» або «внутрішня земля», «земля, що заселена своїм народом». Автор звертає увагу на те, що крім етнографічного тлумачення слова «Україна» існує і географічне значення.

Польський поет Адам Міцкевич на початку 40-х років XIX століття читав курс лекцій «Слов'яни» (Les Slaves) в Паризькому коледжі. Для назви «Україна» він використовував словосполучення «країна кордонів», тому що найбільш розповсюджене тлумачення цього слова походить від слів «край» (в значенні як земельної території так і кордону) і «окраїна». «Починаючи з XII століття цю назву використовували для означення кордону або прикордонної території з Великим степом – місця зустрічі осілих культур із їхніми кочовими супротивниками» [3, с.102].

Володимир Єрмоленко пише: «Коли західноєвропейські інтелектуали та митці покоління Міцкевича намагалися осмислити для себе українські землі, вони, як правило, визначали їх кордон із кочівним степом – або як сам кочівний степ» [3, с.102].

Отже, виявлені такі конотації назви «Україна»:

1 – «окраїна»;

2 – «край» (в сенсі «країна»);

3 – «внутрішня земля», «земля, що заселена своїм народом»;

4 – «країна кордонів»;

5 – назва «Україна» для Переяславських земель, прикордонних половецькім степам;

6 – «українські землі» в значенні кордону із кочівним степом;

7 – «українські землі» як сам кочівний степ.

Групувати конотації назви «Україна» ми будемо на підставі загально оціночного або стилістичного забарвлення:

Перша група – це конотації, які доповнюють предметно-понятійний зміст назви «Україна» в значенні **«країна»**: «край», «внутрішня земля», «окраїна», «земля, що заселена своїм народом»;

Друга група – це конотації, що доповнюють предметно-понятійний зміст назви «Україна» в значенні **«кордон»**: «країна кордонів», «Україна» для Переяславських земель, прикордонних половецькім степам (Київські Літописи, 1187 р.), «українські землі» як кордон із кочівним степом, «українські землі» як сам кочівний степ.

Для конотацій назви «Україна», що відносяться до першої групи, доповненням стає меседж про те, що землі «України» знаходяться в середині більших за територією земель; «окраїна» – це теж частина країни, тільки має розташування далеко від центра. «Окраїна» не може бути «кордоном», тому що кордон – це межа, що віддаляє від полону-рабства, від смертельної небезпеки, тому конотацію «окраїна» ми групуємо із конотацією «край» – «країна»; «заселена своїм народом», ці конотації мають відтінок волевиявлення, констатації факту. Наявний загальний доброзичливий емоційний настрій цих тлумачень, що надають характеристики, притаманні мирному побуту поселення, слободи, краю, землі.

Для конотацій назви «Україна», що мають відношення до другої групи, наявне експресивне забарвлення. Ми можемо припустити, що в часи воєн українські землі гостро сприймалися як кордон. При експансії загарбниками, що приходили на територію українських земель с різних кутів світу, доречно виникнення конотації «країна кордонів». В історії українських земель знані факти про два та більше набігів в рік (наприклад, з боку кочових племен). Конотація «кочівний степ» може належати саме до таких періодів в історії України.

Можемо констатувати, що виявлені конотації є неоднорідними за змістом. Вони несуть в собі відтінки емоційних та експресивних забарвлень, якими визначалися соціальні структури, тривала жорстока боротьба за право жити на своїй землі.

Відомо, що населені частини Лівобережної та Південної України, зокрема й території нинішньої Луганщини називали «Диким полем».

О.Д. Форостюк [5] на основі фонетичної й словотвірної структури дійшов висновку про тюркське походження назви «Лугань» (річки, від якої, ймовірно, утворилися назви «Луганськ», «Луганщина»). Відомо, що кримське-татарське слово *legen* – перекладається як – *таз*; російською – *лохань дерев'яна* або *металева*. В Криму з основою *legen* є кілька назв пагорбів, узвищ. Одже, річка *Лугань* могла отримати свою назву через те, що протікає вдовж пагорбів, схожих на перегорнуту *лохань, таз*. Деякі дослідники припускають, ця назва дає асоціацію з тим, як ріка плещеться між високих пагорбів, берегів, *«наче у лохані»*. Одже назва *Лугань* утворилася та затвердилася через те, що річка має високі «круті береги або гори, як їх називали в народі». «Одну таку «крейдяну гору» позначено на карті Кам'яного Броду за 1808 р.

З іншого боку, О.Д. Форостюк не заперечує й слов'янського походження назви річки *Лугань*, яке походить від того, що «в її заплаві колись були великі луки», та вказує на «подібності чи співзвучності слів *Лугань* і *луг»* [5, с. 72]. Назва річки надала назву усьому краю. «За поширеною версією, від гідроніма *Лугань* походить ойкоснім *Луганськ*» [5, с. 72].

Таким чином, значення назви «Луганщина» знаходяться в межах географічних понять – пагорби, узвишшя, луки, що дозволяє загалом віднести назву «Луганщина» до конотації «Дике поле». Отже «Луганщина» має певні загальноукраїнські риси, відображені в конотаціях історичної назви «Україна», що вище згруповані в другу групу. Територія сучасної Луганщини – це частина території Великого Степу. У даному тексті крізь аналіз конотацій назви «Україна» як «українські землі» в значенні кордон із кочівним степом та «українські землі» як сам кочівний степ, визначаємо зв'язок Луганщини с Україною як зв'язок «Краю» й «Степу».

Список використаних джерел

1. Багалій Д.І. Історія Слобідської України. Харків: Основа, 1991. 256 с.
2. Герчанівська П.Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: Вид-во НАКККіМ, 2015. 439 с.
3. Єрмоленко В., Плохій С. Україна в історіях та оповідях. Есеї українських інтелектуалів. Київ: Вид-во Інтерньюз-Україна, UkraineWorld, 2019. 304 с.
4. Літературознавчий словник-довідник. Київ: Вид-во «Академія», 2007. 752 с.
5. Форостюк О.Д. До питання про походження найменувань «Лугань» і «Луганськ». *Лінгвістика.* 2012. №3(27). С. 69.

Секція 2

РЕЛІГІЄЗНАВЧА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Панков Георгій Дмитрійович,
доктор філософських наук,
професор кафедри культурології;
Харківська державна академія культури

ПЛАЧ У КОНТЕКСТІ РОЗДУМУ ПРО ДОЛЮ У ПРАВОСЛАВНІЙ АСКЕТИЧНІЙ ДУМЦІ

1. Проблема долі є предмет ультимативної антропологічної турботи про перспективу людського буття. Згідно християнській думці зазначена перспектива орієнтує в есхатологічне майбутнє, що диференціюється на вічне життя у царстві Бога та вічну смерть у пеклі. В есхатологічному майбутньому в його диференційному вираженні проектується утвердження ідеалу справедливої долі для праведників та грішників. Тому роздуму про долю надається аксіологічний та етичній сенс як питання про вибір людиною моральних цінностях у своєму повсякденному житті.

У християнській аскетиці роздум про долю охоплює людину з урахуванням гріхів, накопичених нею протягом життя. Тому предметом названого роздуму стає грішник як етична фігура. *Роздуму про долю грішника надається модель самороздуму як критичного акту*, *який складається не в умогляді, а в потрясінні душі*, яка усвідомила необхідність боротися за власну долю. Духовним простором, у якому душа покликана відчувати потрясіння, визнається плач і слізне розтрощення. У даному випадку затверджується значення духовного плачу в його відмінності від природного плачу душі.

2. Цінність духовного плачу тісно пов'язується з самопізнанням, яке у викладеній ситуації має вигляд не раціонального, а ірраціонального чинника, якого наділено значеннями внутрішнього потрясіння. У той же час плач душі покликаний до орієнтації свідомості людини не до мирських цінностей, а до Бога. Плакати і проливати сльози про власне життя націлює плач до роздумів про майбутнє своєї

долі з урахуванням минулого і справжнього життя. Регулюючим механізмом фінальної долі всіх людей виступає Страшний суд як втілення безумовної божественної справедливості. Тому міркування про Страшний суд у православній аскетиці займає одне з ключових місць у міркуванні про долю людини.

Роздуми грішника, який усвідомлює згубність негідного життєвого шляху, вміщується у межі напруженого переживання страху і тривоги за власну долю. Аскетичні вимоги журитися і розкаюватися вважаються зверненням людини до власної свідомості, які характерні сповідальному жанру, в якому проектується прагнення до очищення від пороків і ґрунтовного розриву з порочним життям. Аскетична думка наполягає на тому, щоб названі вимоги усвідомлювалися християнами головним чином серцями і глибоко укорінилися в їхніх душах. Тому роздум про власне життя і долю має вигляд не умоглядного за своїм характером, а нищівного і покаянного роздуму. Результатом такого роду роздуму служить переконання про негідність власного я, яке виражене в ідентифікаторах типу: «душа розсіяна», «душа грішна», «безсоромна душа», «душа, яка ненавидить власне життя» та ін. Аналогічними маркерами роздуму про власну ідентичність служать викриття та осуд, що розкривають моральну постать грішника, котрий кається перед Богом.

Гаряча спрага уникнути ганьби на Страшному суді спонукає слізно благати Бога не поставити один ряд із засудженими душу грішника, який кається, та дарувати їй нищівні сльози, щоб очищене серце стало святим храмом Божої благодаті. Тому в процесі роздуму над власною долею мотив відчаю поступається місцем мотиву надії на милість Бога до грішника, який перебуває у стані розкаяння. Тут виявляється *процес трансформації свідомості особистості від загрози падіння у напрямку надії на порятунок*.

3. Роздуми про долю є кореляцією роздуму про життя і про смерть: питання про життя осмислюється у контексті майбутньої смерті, а питання про смерть − у контексті життя. Нерідко у православній аскетиці критичне міркування про себе самого грунтується на оплакуванні власної самості, що подається в якості духовного мерця або напівмертвої людини, яка вказує на стан граничного самознищення. Йому протиставляється інше значення мерця, який фіксує ідею звільнення від гріха. У зв'язку з зазначеною обставиною виявляється опозиція між значеннями «душа мертва в гріху» і «душа мертва від гріха». У такому контексті очищення як одна з ключових ідей у міркуванні про власну долю являє собою трансформацією духовного пожвавлення крізь вторинну смерть, що воскрешає мертву в гріхах

душу. У даній ситуації простежується діалектика смерті і життя: смерть душі грішника як заперечення духовного життя не є фатальною долею, оскільки допускається зворотний хід від смерті до життя як оновлення через очищення. Неодмінною умовою для відродження мерця або для пожвавлення напівмертвого в його гріховному стані висувається милосердя Бога і милостиве заступництво з боку святих. Для того, щоб цього домогтися, необхідно сердечне моління, істотними мотивами якого має послужити самоприниження і надія на милосердя Бога. Названі цінності складають ефект слізної молитви, в якій очікується гідна для людини реакція з боку Бога.

4. Окрему увагу слід приділити скорботному роздуму про смерть в якості одного з істотних аспектів роздуму про індивідуальну долю. Танатологічна тематика як об'єкт роздуму нерідко зустрічається в аскетичній практиці і включена в зміст сповіді. Християнська думка розмежовує два рівня смерті − тілесну і духовну смерть: у першому випадку душі людей розлучаються з тілами і чекають Страшного суду, а в другому − душа кожного грішника відкидається Богом, якого в своєму житті відкинув грішник. Тілесна смерть уявляється тимчасової смертю, а духовна смерть − вічністю. Однак аскетична думка надає смерті різні значення, які розширюють уявлення про місце та роль Танатоса у християнському світогляді.

Мирське середовище має уявлення життєвого простору, в якому розставлені приховані мережі численних спокус, які прагнуть вловити душу у вічні муки. Ці мережі називаються смертними, які вважаються солодкими спокусами. Як бачимо, значення смерті використовується у вигляді метафори гранично негативної оцінки світу і ставлення до нього з боку людини. Смерть як стан небуття (онтологічне її значення) стає засобом оцінювання позиції відносини людей до навколишнього світу з його цінностями (аксіологічне значення смерті). Спокуса мирських цінностей і прагнення до них з боку душі умертвляє душу. В даному випадку метафора смерті вказує на граничне духовне падіння людини у реальному житті, коли вона вмирає як особистість.

Фіналом земного існування людини визнається знищення усіх її мирських турбот і звільнення від смертних мереж. Така доля демонструє позитивну оцінку значення смерті: земна смерть − як шлях до духовної свободи. В данній тезі простежується реаксіологізація значення смерті, при якій звичне негативне її сприйняття замінюється позитивною оцінкою. Виходячи з даної реаксіологізації, аскетична думка вчить завжди мати смерть перед очима і не боятися розлучення з власним тілом, розтрощуватися у плачі не про земний кінець, а про гріховний стан душі перед її роз'єднанням з тілом. Таким чином,

міркування про смерть є питанням про гідний вимір людини та її цінність у діапазоні плотського / духовного, а також питанням про свободу в її духовному значенні, що звільняє від рабства плоті і піднімає людський образ до рівня богоподібності.

З метафорою смерті тісно пов'язується метафора труни. Бачення «виконаного мороку труни» являє собою ситуацію нищівного роздуму про власні гріхи і неминучу відплату на Страшному суді за їх вчинення протягом усього життя. Жага звільнитися від нечистот спонукає грішника молитися за настання смерті, щоб звільнитися від їх згубного вантажу. При цьому жахає думка про наслідок для души, коли вона виявиться за труною − на Страшному суді.

5. Аналіз багатьох фрагментів аскетичних міркувань про долю грішника перед прийдешнім Судом дозволяє позначити їх загальну логічну структуру: 1) усвідомлення загрози від неминучої трагічної долі, 2) звернення до критичного роздуму над власним життям, 3) скорботні сльози, які виходять із глибини душі від усвідомлення ганьби за безбожний спосіб життя, 4) надія на духовне відновлення і звернення до Бога за духовною підтримкою. Усі названі компоненти повинні, згідно аскетичного ідеалу, складати предмет плачу, а їх осмислення охоплюватися плачем і слізним знищенням.

Таким чином, у православному аскетичному дискурсі феномену плачу надається духовно-сакральний сенс, який відмежовує його значення від природного душевного плачу. Плач розглядається благом, що сприяє звільненню індивіда від гріха засобом духовного зцілення. В антропологічному дискурсі значення плачу охоплює гострі і глибокі сторони людського буття, які конструюють індивіда як трансцендуючу особистість. Її свідомість підноситься над феноменально-емпіричним життям тим, що набуває форму критичної самосвідомості, яка переорієнтовує індивіда у напрямку теологічної парадигми духовності. *У православній аскетичній антропології значення плачу наділене персоналістичним статусом*, який стверджує цінність людської особистості у теїстичному вимірі.

Смоліна Ольга Олегівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри філософії, культурології
та інформаційної діяльності
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля

ПРИТЧА І АНЕКДОТ ЯК СКЛАДОВІ СУЧАСНОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ КУЛЬТУРИ

Відомо, що значущою частиною Євангельського тексту є притчі, шляхом розповіді яких Христос передавав людям зміст свого вчення. Притча є давньою формою і методом повчання, настанови на Сході. Її головні риси, з одного боку, алегорична форма, з іншого – близький для слухача контекст. Через знайомі для представників суспільства межі ер образи садівника, рибалки, селянина, царя, пана тощо Христос намагався наблизити реалії Царства Небесного до сприйняття пересічної людини. Відомо також, що в християнстві, зокрема православ'ї, минуле як таке, в культурно-темпоральному розумінні, відсутнє [див. 5], тому повчання у формі притчі так само як і переказ вже тисячоліттями відомих євангельських притч, є поширеним і повсюдно практикується в християнській культурі. Переказ і пояснення притчі обов'язково складають зміст проповіді священника, текстів сучасної духовної літератури, періодичних церковних видань тощо. Цьому сприяє також той незаперечний факт, що євангельська притча характеризується позачасовою актуальністю, бо своїм змістом вона звернена до сутності людини як такої, її богоподібного, занепалого і спокутуваного стану одночасно.

Водночас, з огляду на дуже різку відмінність зовнішніх, земних, культурних обставин і умов життя людини перших віків християнства і наших сучасників, євангельські притчі іноді (перш за все – за формою та персонажами) сприймаються як анахронізми і вимагають від того, хто розповідає, додаткових пояснень. Логічно було б очікувати на появу осучаснених притч, які б враховували реалії життя вірян початку XXI століття. Натомість останнім часом (з появою Інтернет це стало особливо відчутно) спостерігаємо поширення в православному середовищі переказів, історій, які загалом отримали назву православного анекдоту. У всесвітній мережі є достатньо сайтів, груп, публікацій із назвами «Православні жартують», «Православний гумор», «Кращі православні анекдоти» та ін. Однак сам цей вираз «православний анекдот» сприймається як оксюморон, бо відомо про несхвальне ставлення до сміху та сміхотворців в православній культурі.

Які соціокультурні процеси викликали появу цього феномена, які функції він відіграє в сучасній православній культурі і як співвідноситься із євангельською притчею? Пошук відповідей на ці запитання є вкрай **актуальним** для розуміння глибинних процесів в сучасному суспільстві.

Мета цієї розвідки – виявлення особливостей функціонування притчі і анекдота в сучасній православній культурі.

Слово «анекдот» з грецької означає «не винесений на публіку». Анекдот спочатку був короткою розповіддю про незначний, але характерний або курйозний випадок з життя історичної особи. Поява анекдоту в звичному нам вигляді і значенні дослідники відносять до початку XIX ст. і поширення він набув виключно в світській культурі.

У православній культурі смішні історії, часто у формі пародій на літературні форми релігійного змісту (служби, акафісти, молитви та ін.) з'являються в контексті «сміхової культури» Середньовіччя, детально вивченої М. Бахтіним, Д. Ліхачовим, С. Авєрінцевим. Д. Ліхачов звертає увагу на те, що, незважаючи на блюзнірські, з нашої точки зору, висловлювання і пародії Середньовіччя, цей гумор не був під забороною церковної влади. Тобто, в ньому вбачалася «оздоровлююча» критика [2].

М. Каган вважає анекдот формою сучасного фольклору на підставі таких його характеристик як анонімність, усна форма, вимога виконавської майстерності для того, хто розповідає, пов’язаність із традицією народної «сміхової культури» тощо [1, с. 8]. Трьома основними тематичними сферами анекдоту вчений вважає політичну, етичну і еротичну [1, с. 9].

Аналіз поширених зразків православного анекдоту дозволяє стверджувати, що це явище в своїх основних рисах відмінне від його світського варіанту.

По-перше, православний анекдот створюється на матеріалі православної традиції (не плутати з анекдотом про православних) і часто є зрозумілим переважно самим носіям цієї традиції. Його тематичними сферами є духовне життя вірянина і життя православної спільноти. На підставі аналізу низки інтернет ресурсів [3, 4] уявляється можливим виділити такі типи православних анекдотів:

- курйозні випадки з історії церкви, з життя окремих парафій або пастирської практики;
- «дитяче сприйняття релігії»;
- «перед дверима Раю»;
- «діалог віруючого і невіруючого»;
- самоіронія православних монахів і мирян.

Цю типологію за основними цілями і більш загально можна представити як анекдоти з метою критики, самокритики і заради психологічного відпочинку (безпосередньо гумор).

По-друге, самокритика, як одна з важливих рис православного анекдоту, відображає спрямованість розповіді автора на самого себе або на «типового» представника православної спільноти загалом. Найчастіше спостерігаємо намагання викривати такі риси сучасних християн як маловір'я, переважання тілесного виміру над духовним (земного над небесним), віра за формою і зовнішністю, обрядовір'я, змішування різних релігійних вірувань і традицій, сприйняття православ'я лише як традиції, а не шляху до спасіння тощо (що, втім, є спільною рисою православного анекдоту і притчі).

По-третє, православний анекдот, з одного боку, виконує функцію релаксації, відпочинку, «психологічного розвантаження» стомленої від турбот і проблем людини. З іншого боку, не можна собі уявити гурт носіїв православної культури, які зібралися щоб розповісти анекдоти.

По-четверте, православний анекдот практично не існує в усній формі.

Тож трьома основними функціями православного анекдоту можна назвати повчальну (виховну), критичну (самокритичну) і функцію релаксації. Євангельській притчі властиві лише перші дві.

У світській і народній культурі анекдот є формою непідцезурної народної творчості, сферою інакомислення. Православний анекдот, натомість, не виступає в опозиції до офіційної церковної лінії, він вкорінений у віровчення і є апологією щодо нього. Цей факт також наближає православний анекдот до притчі.

Поширення православного анекдоту, яке ми спостерігаємо, пов'язано з процесами модернізації всередині самої православної культури, яка, незважаючи на свою ортодоксальність, все ж сприймає зміни, відгукуючись на запити часу і своїх носіїв (наприклад, деякі пом'якшення в області практики поста для мирян, традиція нічної новорічної літургії та ін.). Крім того, його поширенню сприяли процеси інформатизації, поява соціальних мереж, спільнот, віртуальних груп православних тощо.

Таким чином можемо констатувати, що Євангельська притча сьогодні вкорінена в офіціальній церковній культурі, а православний анекдот є породженням християнської (або православної) культури загалом, яка характеризується широтою, включає в себе як активних вірян, так і тих, хто лише культурно асоціює себе із зазначеною релігійною традицією. Маючи намір поширювати віровчення на людину як таку, безвідносно не лише до її нації, але й до часу і культури, в якій

ця людина живе, православ'я природно задіює історико-культурний контекст, в якому воно існує. Анекдот, на відміну від притчі, створюється на сучасному матеріалі і враховує сучасний контекст. Притча в формі анекдоту зрозуміліша і прийнятніша культурною свідомістю сучасної людини. Розвиток жанру православного анекдоту виявляє процеси адаптації православної культури до існування в умовах панування світської.

Самоіронія, самокритика традиційно свідчать про наявність здорової самооцінки, системи критеріїв для самооцінювання, роботу по самовдосконаленню і наявність мети такого вдосконалення. Тож можемо сказати, що поширення православного анекдоту свідчить про здорові життєдайні процеси в сучасній православній культурі.

Список використаної літератури

1. Каган М.С. Анекдот как феномен культуры. *Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г*. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С.5-16.
2. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. Ленинград, Наука, 1984. 295 с. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/index05.php
3. Сегеда А. Дюжина добрых шуток, анекдотов и афоризмов. 18.02.2016. URL: https://pravoslavie.fm/yumor/dyuzhina-dobrykh-shutok-anekdotov-i-afori/
4. Сегеда А. 75 лучших анекдотов Православного мира. 19.03.2018 URL: https://pravoslavie.fm/interested/75-luchshih-anekdotov-pravoslavnogo-mira/
5. Смоліна О.О. Парадокси темпорально-історичних уявлень ортодоксальної християнської традиції: культурологічний вимір. *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія* / За загал. пед. проф. Ю.С. Сабадаш; редактори-укладачі: проф. Ю.С. Сабадаш, проф. І.В. Петрова. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. 308 с. С.204-224.

Ухов Олександр Сергійович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії,
культурології та інформаційної діяльності;
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля

Тітов Богдан Борисович,
студент 3 року навчання,
спеціальність – 033 Філософія

ШУМЕРСЬКИЙ «АЛЬМАНАХ ФЕРМЕРА» ТА RECEPTION HISTORY АПОСТОЛА ПАВЛА

Сучасна наука все більше залучає культурно-історичний матеріал для більш глибокого розуміння біблейського тексту. Вчених цікавить не тільки походження того чи іншого наративу (Біблейська критика), але й його Reception History. Еволюція більш ранніх традицій екзегези вже присутня на сторінках християнської Біблії і Танаху.

1Кор 9:9 Бо в Законі Мойсеєвім писано: Не в'яжи рота волові, що молотить. Хіба за волів Бог турбується? (Пер. І. Огієнка).

У даному посланні апостол Павло цитує відоме місце з Повтореного Закону:

Повт 25:4 Не зав'яжеш рота волові, коли він молотить (Ог.);

Повт 25:4 Не заграждай рта быку, когда он молотит (Пер. Д. Йосифона);

Сутність слів апостола зрозуміла. Павло не заперечує старозавітній заповіді, але інтерпретує її, пристосовуючи до власної потреби, а саме – до апостольської місії [1, с. 209]. Заповідь двічі цитується ним (1Кор 9:9-12; 1Тим 5:18), щоб показати, що, якщо заповідь відноситься до тварини, то, тим більш, її можна віднести до людини (див. ком. Женевської Біблії на Повт 25). Це підтверджує ст. 7: Хто коштом своїм коли служить у війську? Або хто виноградника садить, і не їсть з його плоду? Або хто отару пасе, і не їсть молока від отари? (Ог.). 1Кор 9:7 дозволив, наприклад, Кулаковим зробити цікавий контекстуальний переклад 1Кор 9:9, який ми не зустрічаємо в жодному іншому: «Ведь в нем написано: “Не мешай волу есть то, что молотит он”. О волах ли тут речь?». Таким чином, якщо хтось пасе стадо, заслуговує молока з того ж стада, а вол, який молотить, може їсти із того, що він намолотив. Хоча Кулакови надають нам яскравий приклад сучасної екзегези у перекладі, Повт 25:4 вони перекладають традиційно: «Не завязывай рта волу, когда он молотит зерно». Заокський переклад розуміє контекст слів Павла, але ігнорує контекст старозавітної

постанови, яку цитує апостол. Мабуть причина у тому, що Повт 25:4 включений у перелік інших етичних вимог і не потребує додаткової екзегези для перекладу. Тобто для цілей перекладу 4 ст. достатньо звернутися до етичного характеру усього Повторення Закону, але цього не достатньо для розуміння культурного походження даного стиха.

Традиційна християнська екзегеза тлумачить Повт 25:4 у гуманістичному ключі: «Повелением не заграждай рта волу, когда он молотит подчеркивается необходимость заботливого отношения к животным, помогающим человеку добывать его повседневный хлеб» (Коментар Далласької теологічної семінарії, 25 глава); «Еврейские комментаторы трактовали вола как представителя всех трудящихся, будь то человек или животное, и, тем самым, закон был в пользу человека. Закон написан для нас, он подтверждает право тружеников на урожай. Они работали, ожидая получить плоды своих трудов» [2, с. 466]. Зазначимо, однак, що кращі єврейські коментатори Тори, Раши та Сончіно говорять саме про тварин, а не про людей, тому приписування деякими християнськими дослідниками своєї екзегетичної традиції єврейським тлумачам, виглядає дещо дивним: «…Но если так, почему сказано «быку»? Чтобы исключить (из общего правила) человека [Сифре]» (Коментар Раши на Книгу Дварім); «Тора требует проявить милосердие и подумать о том, что для животного завязанный рот лишние мучения, в то время как для хозяина убыток от того, что оно сможет съесть, не будет существенным. Настоящий гуманизм находит свое выражение в законе «не заграждай рта быку, когда он молотит». Заставлять животное тяжело работать в то время, как вкусная пища находится перед его глазами, но недоступна ему - бессердечный акт. Значит, не только побои и труд до изнеможения считаются проявлением жестокости по отношению к скоту, но и лишение его возможности удовлетворить необходимую потребность в пище» [3, с. 1253].

Ось, що мала на увазі постанова Повт 25:4: «Обычно при помощи волов молотили зерно. На току расстилались снопы, волов водили по ним, так что они своими копытами выбивали из колосьев зерна. Поскольку во время работы вол иногда мог подхватить несколько колосков, то некоторые скупые крестьяне надевали на волов намордники… В книге Второзакония крестьянину действительно велено милосердно относиться к животным и не препятствовать им слегка подкормиться» [4, с. 155-165]. Таким чином ми бачимо, що християнська екзегеза стосовно Повт 25:4 виходить з антропоцентричного контексту усього Повтореного Закону, наслідуючи апостола Павла, а єврейська – не зважає на нього. Цікаво, що саме єврейські екзегети наблизилися ближче до культурно-історичного

контексту Повт 25:4, тому що девтерономіст використовує відому на древньому Близькому Сході постанову про бика, яка з початку не мала відношення до людини.

У шумерському «Альманасі фермера», який датується 1700–1500 роками до н.е., ми знаходимо такі слова: «Когда ты соберешься «вскрыть кучу», испеки арра-хлеб. Перед тем как «вскрывать» ячмень, укрепи зубцы своих цепов, привязав их кожаными ремнями и обмазав смолой… Когда ты приготовишься впрячь волов (в молотилку), пусть твои люди, что «вскрывают» ячмень, стоят рядом с (их, т. е. быков) пищей» (Таблиця «Альманаха», строки 87–99). Славетний Шумеролог Семюель Крамер коментує це так: «Молотьба, следующая сразу за жатвой, проходит в три стадии. Сначала снопы ячменя давят телегами, гоняя их вперед-назад в течение пяти дней подряд. Затем пускают в ход молотильный цеп, представляющий собой лучи с зазубринами, стянутые кожаными ремнями и схваченные смолой, чтобы «открыть ячмень». Здесь встречается еще одна библейская параллель — указание во время молотьбы кормить досыта волов, исходящих слюной от соблазнительного запаха свежего ячменя (см. Второзаконие, 25:4)» [5, с. 128]. Хоча Крамер вбачає тут паралель із Повт 25:4, все ж таки, перед нами не етична заповідь, а звичайна практична порада, це видно із загального контексту шумерського документу, де немає місця співчуттю, тим більш до тварин, а є лише практичні поради. Навіть там, де вчений фермер радить залишити декілька незрізаних колосків для голодних людей, ми бачимо лише угоду з богами: «Во время дневной жатвы, как в “дни лишений”, пусть на земле останется немного зерна в помощь молодым и сборщикам колосьев по их числу, (и) пусть спят (у тебя в поле) как на (открытом) болоте. (Если ты так поступишь), твой бог станет выказывать тебе постоянную благосклонность. После того как ты получил…, не…, (но) поджарь (немного) сжатого ячменя (так, чтобы) о тебе постоянно звучала “молитва жатого ячменя”» (Таблиця «Альманаху», строки 78–86). Таку залежність богів від практичних потреб людини орієнталіст О. Немировський називає «вавілонізацією»: «Божествам в Вавилонии поклоняются постольку, поскольку это нужно людям, ценят и любят их постольку же, поскольку обычный социализированный персоналист ценил и любил бы своего премьер-министра или командира полка; общество и власть считаются нужными лишь постольку, поскольку они необходимы для процветания персон, первичными субъектами оценки и точками отсчета при этических и экзистенциальных построениях являются персоны, к их удовольствиям и страданиям привязана вся система ценностей, добро на базовом уровне понимается как удовольствие / удовлетворение желания, зло как

подневольное страдание или подневольная гибель; человек ментально и ценностно суверенен» [6]. Нагадаємо, що своє світосприйняття та натхнення, як і багато іншого, Аккад та Асірія перейняли від цивілізації чорноголових. Відомий вчений А. Зубов зізнавався, що за таке відношення месопотамської цивілізації до сакрального, більш воліє говорити про єгиптян.

Крамер робить звичайну інтерполяцію, коментуючи пораду про бика; він вбачає етичну складову там, де її немає. На цей недолік американського вченого вказували інші відомі шумерологи, наприклад, В. Ємєл'янов: «Крамер в своей книге "История начинается в Шумере" подвергается соблазну постоянно сравнивать шумерские сюжеты и библейские, и в результате он в Шумере всюду находит Библию. Я понял, что это неправильно, что у шумеро-аккадских текстов другое содержание. Там могут попадаться общие сюжеты и мотивы с Библией, но смыслы там будут другие» [7].

На наш погляд фермерська порада про годування бика досхочу виглядає простіше: «нагодуй бика, свідкуй за тим, щоб він їв тільки свою їжу і тоді він не з'їсть твоє зерно. Ситий бик не потягнеться до чужого зерна. Таким чином ти збережеш своє зерно. А не дожаті колоски залиш голодним, тому що за це тобі боги дадуть ще більший врожай».

На наш погляд є декілька причин вважати, що девтерономіст використовує саме «Альманах фермера» (можливо його редакцію) для своїх потреб:

По-перше, «Альманах» був дуже популярним збірником практичних порад на древньому Близькому Сході. «Несомненно, его составил один из профессоров шумерской школы, эдуббы, о чем свидетельствует явный литературный навык повсеместно отразившийся в сочинении. Цель композиции была педагогической: он предназначался для обучения студентов эдуббы, особенно наиболее продвинутых, всем навыкам искусства и ремесла успешного фермерства. Это подтверждается тем фактом, что сочинение было найдено в многочисленных дублях и отрывках, и нет нужды говорить, что еще много таковых осталось похороненными под руинами Шумера. На этом основании можно сделать вывод, что это сочинение было очень популярно как среди профессоров, так и среди студентов, поскольку, вероятно, помогало выпускнику эдуббы получить хорошую работу и закрепиться на ней, о чем мы узнаем из практически неизвестного эссе, которое можно озаглавить "Разговор угулы и писаря", где выпускник эдуббы появляется в роли успешного управляющего большим поместьем»[5, с. 129].

По-друге, поради фермера можна зустріти в інших місцях Повторення Закону. «Следующий фрагмент текста, если считать верным его перевод, представляет немалое этическое и библейское значение: фермеру предписано оставить на земле немного упавших колосков ячменя для “молодых” и “собирателей” — благотворительное деяние, за что бог станет оказывать ему особое расположение» [там же, с. 128]. Про проблему з етичною інтерполяцію ми вже говорили. В останній цитаті Крамера нас цікавить фіксація факту існування біблейської паралелі у Повт 24:19-22. Натомість ми вважаємо, що етизація порад – результат творчої праці девтерономіста: «19 Коли будеш жати жниво своє на своїм полі, і забудеш на полі снопа, не вернешся взяти його, він буде приходькові, сироті та вдові, щоб поблагословив тебе Господь, Бог твій, у всім чині твоїх рук. 20 Коли будеш оббивати оливку свою, не будеш переоббивати в галузках за собою: воно буде приходькові, сироті та вдові. 21 Коли будеш збирати виноград свого виноградника, не будеш збирати полишеного за собою, воно буде приходькові, сироті та вдові. 22 І будеш пам'ятати, що рабом був ти в єгипетськім краї, тому я наказую тобі робити цю річ» (Ог.).

По-третє, черговість фермерських порад така ж сама, як і у Повторенні Закону. Звертає на себе увагу і те, що і поради, і заповіді (Повт 24:19-22; Повт 25:4) розташовані поруч.

Таким чином прослідковується не тільки зв’язок біблейського тексту з месопотамською літературною традицією, але й виявляється транскультурна еволюція тексту та його інтерпретації. Одна практична порада прямує через власну етизацію (характерна риса біблейських авторів. Порівняй, наприклад, міф про Атрахасиса/Гільгамеша з біблейським наративом про потоп) до суто гуманістичної її проекції апостолом Павлом.

Можливо, що Повт 25:4 спочатку існувало у літературі приповісті. На користь цього говорить той факт, що заповідь про бика не вписана в загальноетичний контекст Повтореного Закону – у шумерському збірнику практичних порад їх сусідство виглядало б гармонічніше, у той час як девтерономіст не тільки розміщує заповідь про тварину серед заповідей, які регламентують стосунки між людьми, але й формулює її не як етичну пораду. Насправді етизація цієї заповіді демонструється не текстом, а його інтерпретацією. Християнська ж екзегеза Повт 25:4, яка починається від апостола Павла (якщо не зважати на те, що сам Шауль був євреєм і екзегетичну традицію міг засвоїти від школи рабі Гілеля або рабі Шаммая) вбачає у старозавітній пораді заповідь, спрямовану перш за все на людину: «Что значит сказанное: да не обротиши вола молотяща? Высший смысл сего ясно

показал нам божественный апостол (1 Кор. 9:9—10). Но благочестен и тот смысл, который представляется с первого взгляда. Ибо несправедливо не вкусить плода тому, кто возделал землю и с трудом обмолачивает снопы» [8]. Цей «Высший смысл», про який говорить бл. Феодорит – є Reception History апостола Павла.

Список використаних джерел

1. Десницкий А. Павловы послания: комментированное издание. Москва : Институт перевода Библии, 2017. 784 с.
2. Новый библейский комментарий : В 3 ч. Ч. 3. Новый Завет : Пер. с англ., Санкт-Петербург : Мирт, 2001. 751 с.
3. Пятикнижие и Гафтарот. Классический комментарий «Сончино». Изд-во «Гешарим», Москва-Иерусалим, 1999. 1456 с .
4. Кузнецова В.Н. Первое письмо христианам Коринфа. Комментарий. Общедоступный Православный Университет, основанный протоиереем Александром Менем, Москва : 2007. 304 с.
5. Крамер С. Шумеры. Первая цивилизация на земле. Пер. с англ. А. В. Милосердовой, Москва : ЗАО Центрполиграф, 2002. 381 с.
6. WYRADHE. Вавилонизацией я называю… // livejournal.com. URL: https://wyradhe.livejournal.com/70300.html?thread=1000604#t1000604 (дата звернення: 03.09.2021).
7. Владимир Емельянов. Древнее Библии, или как понять шумеров // Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=G_ZHQAXHmIs (дата звернення: 03.09.2021).
8. Феодорит Кирский блаженный. Вопрос 31 // Екзегет.ру. URL: https://ekzeget.ru/bible/vtorozakonie/glava-25/stih-4.. (дата звернення: 03.09.2021).

Шелковая Наталія Валеріївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії, культурології
та інформаційної діяльності;
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВІДЧУТТЯ З'ЄДНАННЯ З ДУХОВНИМ СВІТОМ

Проблема виникнення, розвитку та впливу на духовний світ людини сакрального мистецтва існує з глибокої давнини, по суті, з наскальних зображень сцен полювання, які мали сакральний сенс. Сьогодні, на початку XXI століття, ця проблема не тільки не втратила своєї актуальності, а й набула животрепетного сенсу. У сучасній техногенній цивілізації людина поступово перетворюється на придаток високих технологій, тим самим відбувається деградація духовності, втрачається почуття сакрального.

Сакральне (від лат. sacer – священне, святе) означає священне, Божественне, релігійне, потойбічне. Різні дослідники сакрального виявляють у ньому різні головні риси: Р. Отто вважає, що сакральне – це «Цілком Інше» [4], Е. Дюркгейм та Р. Кайуа, – що воно протилежно профанному, тобто повсякденному, мирському [2; 3], М. Еліаде поряд з ознакою протилежності профанному виявляє здатність сакрального до ієрофанії, тобто освячення профанного [7], крім того, Е. Дюркгейм та Р. Отто відзначають, що сакральне викликає трепіт, благоговіння, жах [2; 4].

Важливо підкреслити, що створення справжнього витвору мистецтва завжди, незалежно від того, світський або сакральний характер воно носить, оточено «аурою сакрального». Глибина духовного осягнення реальності у мистецтві та його духовного, ініціаційного впливу на людину визначається не досконалістю фізичних форм («як живі»), які воно зображає, а одухотворенням реальності, баченням Божественного Творця у Його творіннях, баченням Єдиного у різноманітті, нескінченного й вічного у кінцевому й минущому. Так, наприклад, ікони створювалися не для того, щоб виявити природну красу, а щоб нагадати про теологічні істини й стати провідниками духовної присутності. Не можна не погодитися з думкою Т. Буркгардта, що «тільки інтелектуальний занепад й, перш за все, ослаблення споглядального бачення можуть пояснити, чому середньовічне мистецтво стало розглядатися у подальшому як "варварське", грубе й позбавлене різноманітності» [1, с. 185].

Культ ratio, характерний для Нового часу, що прийшов на зміну ірраціональному й інтуїтивному світосприйняттю, характерному для Середньовіччя, привів до раціоналізації мистецтва. Науково-технічна революція й вступ людства у еру техногенної цивілізації позбавили людину і Неба, і землі, перетворивши її на придаток високотехнологічних пристроїв, на «Hi-Tech homo» [5].

Специфічною рисою сакрального мистецтва є відображення їм духовного бачення, характерного для певної релігії. Зображення релігійних сюжетів, навіть геніальні, як у епоху Відродження, не роблять це мистецтво сакральним, бо у ньому на першому місці не невидимий духовний світ, не Божественне, яке просвічується скрізь картину, а краса фізичного світу, зображення людських почуттів та емоцій. Сакральне мистецтво допомагає людському духу відокремитися від хаотичного безлічі земних речей й піднятися до безмежності Єдності, відчути дотик до Божественного Духу.

Сакральне мистецтво засноване на символіці, причому символи тут не є умовними знаками, а тим, що вони виражають. Так, у християнстві храм у плані представляв хрест – символ розіп'ятого Христа. Кольорові вітражі готичних соборів символізують перетворення людини світлом Благодаті. Золотий фон ікон символізує Божественне Світло, що висвітлюється через ікону і освітлює тих, хто поряд з нею. Каліграфія на мечетях і мінаретах символізує видиму плоть Божественного Слова, а переплетіння арабських букв з арабесками – древо життя, листя якого відповідають словам Священної Книги.

Сакральне мистецтво – провідник, який з'єднує людину з духовним світом. «Двері» сакрального мистецтва у духовний світ завжди відкриті для людини, але часто її духовні очі і духовний слух закриті і не бачать, і не чують того, що за цими дверима. І від людини залежить як прийме вона твір сакрального мистецтва: як красиву форму, об'єкт естетичного милування, або як «коридор» або «двері», що ведуть до Бога, до дотику з духовним світом.

Компаративний аналіз символів сакрального мистецтва християнства, ісламу та чань-буддизму, який був здійснений мною, показав глибинну єдність їхніх головних ідей:

- ідея створення світу з Порожнечі (Шунья). При цьому слід зауважити, що поняття «Порожнеча» у християнстві, ісламі і чань-буддизмі розуміються по-різному, але у своєї глибині вони єдині. Наприклад, небачений Творець світу Аллах в центрі ісламському орнаменту зображується як точка або Порожнеча, у живопису чань-буддизму має місце зображення виникнення природи з Порожнечі, які,

по суті, виражають християнський догмат створення світу – Creatio ex Nihilo («Створення світу з Нічого»);

- ідея породження світу Світлом. Наприклад, золотий фон як висвітлення Світла у іконах (ікона «Трійця» Андрія Рубльова та ін.), висвічування Світла у пейзажах чань-буддизму, скло як світло благодаті у вітражах часовні-релікварію Сент-Шапель;

- ідея явленості Слова Бога, яка находить відображення в ісламі у прикрашенні мечетей аятами (віршами) Корана за допомогою мистецтва каліграфії. Але, по суті, це є виразом однієї з головних ідей Євангелія від Іоанна і християнства: «Спочатку було Слово і Слово було у Бога і Слово було Бог» (Ін. 1: 1).

Сакральне мистецтво християнства, ісламу і чань-буддизму має єдину мету – єднання з Богом, духовним світом, природою шляхом позбавлення від своєї егоїстичної суб'єктивності. Наприклад зникнення від своєї егоїстичної суб'єктивності виявляється в ісламській арабесці, в християнській іконі, в пейзажному живописі чань-будизму.

Схожість має місце і у творчому процесі іконописця у християнстві та художника у чань-буддизмі, який є для них священним ритуалом, бо митець-людина вважає себе співробітником Митця-Бога.

Таким чином при всій зовнішній відмінності релігій і видів сакрального мистецтва цих релігій, у глибинній своїй суті вони єдині і мають одну мету – одухотворення людини, повернення її до Бога, набуття нею знову втраченої богоподібності, відкриття її духовних очей і бачення Творця у Його творіннях.

Наприкінці свого дискурсу хочеться привести питання Титуса Буркхардта: «Який сенс для нас у всій цій людській грандіозності, якщо наша вроджена ностальгія за Нескінченним не отримує відповіді?» [1, с. 196].

Список використаних джерел

1. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы : пер. с англ. Н .П. Локмана. Москва : Алетейа, 1999. 216 с.
2. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии. Введение. Глава 1. *Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология*. Москва : Канон+, 1998. С. 174–230.
3. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное : пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. Москва : ОГИ, 2003. 296 с.
4. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2008. 274 с.
5. Шелковая Н. В. От homo sacralis к Hi-Tech homo. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия:*

Философия. Культурология. Политология. Социология. Т. 24 (65). № 1–2. Симферополь: Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского, 2013. С. 33–43.
6. Шелковая Н. В . Сакральне мистецтво як вищий прояв духовного світосприйняття людини. *Культурологічна думка.* Т. 20. № 2. 2021. С. 127–142.
7. Элиаде М. Священное и мирское // М. Элиаде. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское *:* пер. с фр. Москва : Ладомир, 2000. С. 251–356.

Гросицький Олександр Олександрович,
студент 2 року навчання групи ФФ-20дм,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – кандидат філософських наук,
доцент ***Шелковая Н.В.***

МОРАЛЬНА ТА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНА ДЕГРАДАЦІЯ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ

Кожна людина, яка живе в сучасному світі та має деяке самоусвідомлення й зачатки критичного мислення, може помічати пекучу проблему деградації людей та суспільства.

Перш, ніж аналізувати цю проблему, необхідно визначити поняття «деградація». «Деградація – це втрата раніше придбаних позитивних якостей без явної перспективи їх швидкого відновлення» [3, с. 6]. По відношенню до суспільства це означає моральний і етичний занепад, який є закономірним проявом розвитку суспільства за довгі роки. Так, якщо розглянути загальні тенденції в різних куточках світу, можна помітити крайні відмінності у проявах деградації.

В першу чергу на розгляд напрошується проблема ліволіберальних цінностей і пропаганди, яку вони несуть за собою. Ліволіберальна пропаганда дає людині необмежену свободу, що призводить до анархії і розрухи. Це можна спостерігати на прикладі з протестами BLM, які, під прикриттям боротьби з расизмом, займалися відвертим мародерством і грабежами. Таких прикладів існує досить багато. Останнім часом суспільство йде у напрямку псевдотолерантності: відбувається лише зміна ролей, «пригноблені» меншини розв'язують скандали і створюють несусвітню кількість інформаційного сміття,

відволікаючи звичайних людей від проблем, які дійсно можуть бути важливі.

У культурі теж відбуваються зміни, які не можна назвати позитивними. Так, якщо подивитися на сучасних музичних виконавців, які популярні у молоді, то часто це будуть виконавці з яскравою зовнішністю, вульгарною і аморальною поведінкою, з такими ж текстами їхніх пісень. Ці пісні не несуть ніякого інтелектуального навантаження і в їх створенні акцент робиться не на стимуляцію розумової діяльності слухача, а на просте, «тваринне» сприйняття.

Важливу роль у формуванні світогляду молодого покоління відіграє Інтернет, в якому сучасні діти і підлітки проводять левову частку свого часу. Як відомо, Інтернет – це джерело інформації, як корисної, так і, на жаль, часто марної і навіть шкідливої. Дитина проводить години в цьому середовищі, занурюється в безперервний потік інформації, яку мозок дуже активно сприймає. Однак через те, що ця інформація часто безглузда і її кількість просто вражає уяву, мозок втрачає можливість думати самостійно, внаслідок чого інтелектуальні здібності дитини притупляються.

У формуванні світогляду вже не тільки підлітків, але й цілком сформованих дорослих людей величезну роль грають засоби масової інформації. Часто ЗМІ описують події таким чином, щоб у людини викликалася реакція місцями протилежна тій, яка у неї була б, якби все їй сказали прямо. Як влучно зазначав Жан Бодрійяр, «Масові комунікації дають нам не дійсність, а запаморочення від дійсності» [1, с. 14].

Звісно, що все це несприятливо позначиться на майбутньому поколінні і майбутньому всього людства. Вина за цю перспективу лежить, як на батьках, які не приділяють достатнього часу на вивчення того, чим займається їхня дитина, так і на урядах, які, в силу своєї консервативності, не приймають особливо ефективних заходів для того, щоб наставити дітей в потрібне русло.

Людина – істота розумна, наділена інтелектом від природи. Однак, як би це не було сумно, багато людей втрачають свій розум і піддаються на маніпуляції і уряду, і різних медійних особистостей. Опинившись в середовищі, де кожна людина дотримується не своєї особистої думки, а думки будь-якої популярної людини, будь то політик або ж блогер, складно й самому не піддатися на стадний інстинкт і стати таким же споживачем, як і інші.

В першу чергу, для того, щоб людині залишатися розумною, необхідно піддавати свій розум тренуванням, будь то вивчення точних наук, літератури або ж інші методи розвитку. Адже під лежачий камінь

вода не тече. І при відсутності розумової діяльності і розвитку індивідуальності формується «людина-маса» (Ортега-і-Гассет), яка нічого собою не являє і толком не в змозі висловлювати *свої* думки, бо *своїх* думок у неї немає, а є лише прагнення «бути як всі».

У зв'язку з вищевикладеним назріває питання: «А як же нам боротися з всесвітньою деградацією людини?». Для того, щоб почати боротися з цією проблемою, всім, хто в цьому зацікавлений, необхідно стати тими самими «голосами народу», щоб вплинути своїми словами на суспільство. Зрозуміло, ця робота комплексна і складна, на це підуть, ймовірно, роки. Проте, будь-яка дія в бік кращого вже набагато краще бездіяльності. Можливо, ця робота послугує для когось приводом замислитися і переосмислити свої погляди і переконання. Як би не була сумна ситуація у світі, важливо давати собі звіт в тому, що це природний шлях розвитку людства, який лише повернув не туди. Проте, завжди є можливість все виправити і змінити не тільки своє життя, а й життя всіх, хто поруч з тобою.

Список використаних джерел

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления: пер. с фр. Е. А. Самарской. Москва : АСТ, 2020. 320 с.
2. Шапталов Б. Н. Деградация и деграданты: История социальной деградации и механизмы ее преодоления. Москва : Ленанд, 2014. 256 с.

Русин Микола Григорович,
магістрант 2 року навчання,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – кандидат філософських наук,
доцент ***Шелковая Н.В.***

ЗНАЧЕННЯ МЕСІАНСТВА ДЛЯ СУЧАСНОГО ХРИСТИЯНИНА

Поняття «месіанства» є наріжним каменем багатьох релігій. «Академічний тлумачний словник української мови» (1970–1980) визначав месіанство, як «вчення про пришестя на землю рятівника, що виконає божу волю у деяких релігіях», а також як «реакційне шовіністичне вчення про особливу, дуже важливу роль якогось одного народу в історії» [1].

Зрозуміло, що таке тлумачення було обмежено радянською ідеологією та направлено завадити людині пройнятися сутністю цього явища як в історичному, так і в духовному аспектах.

Віра (вчення) в месіанство є не тільки в іудаїзмі і християнстві, а й в індуїзмі (уявлення про аватарів), буддизмі (уявлення про Майтрею-Майдарі), ісламі (вчення про «прихованого» імама) та інших релігіях.

Через складність розуміння сутності месіанства та Месії часто ставало об'єктом маніпуляцій. Зокрема тлумачення месіанства штучно зводилося до віри пригнічених людей, які очікували Месію як релігійно-соціального реформатора [2]. Сприяли цьому й окремі історичні події, а також діяльність так званих харизматичних лідерів, які самі проголошують себе месіями та організовують псевдорелігійні тоталітарні секти.

Сучасне релігійне розуміння месіанства (від староєвр. «машіах» – помазання) означає віру в майбутнє пришестя Месії, тобто Божого посланця, Спасителя, покликаного знищити зло і встановити на землі «царство небесне».

Вважається, що уявлення про Месію виникло серед стародавніх іудеїв під час так званого «вавілонського полону» (VI ст. до н.е.), коли в образі Месії виступав завойовник, що мав «відновити порядок». З часом, після загибелі Іудеї, формується вчення про Месію як майбутнього Спасителя іудеїв від іноземного гніту, покликаного відновити договір Ягве з Його обраним народом [3].

Найбільше значення месіанство має для християнської релігії, оскільки віра в Месію – Ісуса Христа є її основою.

Вчення Христа викладено в Новому Заповіті в Євангеліях. Їх чотири: від Матвія, від Марка, від Луки і від Івана (Іоанна). Щоб зрозуміти у чому полягає суть християнства потрібно відповісти на запитання: «У чому місія (завдання) Месії (Спасителя-Христа)?», тобто: «Навіщо Христос прийшов у цей світ?» [4].

З точки зору християнської церкви Христос прийшов у цей світ, щоб Своєю мученицькою смертю спокутувати гріхи людські, і перш за все первородний гріх Адама і Єви. Тобто Він прийшов, щоб померти в муках заради людей. Звідси культ хреста і хрестиків, культ страждань і великомучеників за віру Христову, бачення в аскетизмі вищої прояви духовності, культ розп'яття. І головне для віруючих – каятися у гріхах і терпіти страждання, як терпів їх Христос.

Але в чому полягає суть первородного гріха, який повинний був спокутувати Христос? В егоїзмі. А що таке егоїзм? Це коли людина думає тільки про себе. Вона не вміє любити навіть себе, бо *думати про любов і любити – це не одне й те саме.* Тобто Христос прийшов, щоб позбавити нас егоїзму – навчити нас любити. Він прийшов не як

Жертва, а як *Духовний Вчитель*. Звідси культ воскресіння, бо любов перемагає смерть, культ життя, культ радості, бо воскресіння, як *перемога* над смертю – це величезна радість. Головне для віруючих – навчитися любити і радіти життю у всіх його проявах.

Таким чином, на нашу думку, сприйняття християнства як релігії слабких духом є не правильним розумінням вчення Христа.

Відповідно, кожний з нас через свободу, яку дарував нам Бог, сам обирає той варіант християнства, який ближче для душі та розуміння: або релігію жертви і страждань, або релігію любові і радості.

Починати потрібно з усвідомлення того, що любити і завжди вміти радіти – це дуже важко, бо християнська любов, любов-агапе потребує від людини справжньої мужності і сили духу. Які ж ознаки християнської любові-агапе?

1. Відсутність егоїзму, відкритість Богу, людям, світу, коли радість Іншого стає твоєю радістю, і, відповідно, страждання Іншого стають твоїми стражданнями.

2. Вміння прощати *всіх і за все.*

3. Вища проява – молитися за ворогів.

Християнство називають релігією любові. Які ж головні заповіді християнства?

1. Возлюби Бога всім серцем своїм, всією душею своєю і всім розумінням своїм (при цьому розум на 3-му місці).

2. Возлюби ближнього свого як самого себе.

І Христос всім своїм життям до останньої хвилини вчив людей любити, був Духовним Вчителем людства (і залишається донині) [4].

Відповідно, головна ідея християнства – навчитися любити любов'ю-агапе є актуальною й в наш час, проте, дещо призабутою істиною.

Список використаних джерел

1. Словник української мови: в 11 т., Т. 4, 1973. 682 с. URL: http://sum.in.ua/s/mesianizm (дата звернення: 10.10.2021).
2. Краткий научно-атеистический словарь. Москва : Наука, 1964. 352 с.
3. Українська релігієзнавча енциклопедія // ure-online.info : веб-сайт. URL: https://ure-online.info/encyclopedia/mesianizm/ (дата звернення: 10.10.2021).
4. Релігії світу / Н. В. Шелковая та ін. Харків : ХДПУ, 2000, 236 с.
5. Шелковая Н. В. Цикл лекций «Символизм Священных текстов». Символизм Евангелия. Учение Христа. Youtube: веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=lro5h__yL8M&t=3891s6 (дата звернення: 10.10.2021).

Сисоєнко Іван Ігорович,
магістрант 2 року навчання групи БГ-20зм,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – кандидат філософських наук,
доцент ***Шелковая Н.В.***

ХРИСТИЯНСЬКИЙ НАРАТИВ ЛЮБОВІ І ВДЯЧНОСТІ

Християнська антропологія є дійсно унікальним вченням про сутність людини. Відповідно до цієї світової та тисячолітньої релігії, людина створена за образом і подобою Абсолюту. Весь тривалий та надскладний процес творення світу з усім різноманіттям його об'єктів та процесів має єдиний сенс і призначення – буття людини.

Унікальність людини полягає у свободі вибору, визначати який має одна з іпостасей Святої Трійці – Дух, який є квінтесенцією трансцендентальної основи сущого. Іншими словами, сенс світу залежить від того, як його визначить людина на основі своїх внутрішніх та волюнтаристських імперативів.

З одного боку, такий спосіб аргументації є доцільним для пояснення відсутності чіткого каузального зв'язку між подіями та процесами світу, наявності зла та несправедливості тощо. В такому варіанті інтерпретації всі ірраціональні чинники світобудови пояснюються недосконалістю людської природи, що несе в собі печатку тваринності та тліну.

З іншого, навпаки, акцентує відмінність людини від інших форм життя, оскільки вона ніколи не задовольняється наявним і прагне до повинного, бажаного та над-природного. Християнство називає цей шлях обожненням: життєвим та світоглядним шляхом людини до своєї трансцендентальної сутності. Свобода людини є великим даром, зумовленим Любов'ю. Оскільки людина не приречена на святість (як наприклад, янголи), то благість її думок та вчинків є результатом не автоматичних номотетичних актів, а усвідомленим зреченням від плинного в ім'я вічного.

Проте, уявлення про християнство як релігію вічного життя душі за обрієм матеріального є необґрунтованим перебільшенням. Виходячи з міркувань здорового глузду, Всеблагий Абсолют не мав би потреби у створенні Всесвіту, оскільки існування духовних сутностей здійснюється поза часо-просторовими координатами. Логіка абсолютної любові полягає в іншому: принести сенс, світло та вічність до плинної структури матеріального світу природи. Це означає, по-перше, унікальність людського погляду на світ як на неперсічне диво гармонії,

краси, довершеності; а по-друге, з огляду на обмеженість земного шляху відчути та зрозуміти природу цінності як такої, що має значення без атрибуції у вітальних чи інших матеріальних контекстах.

Основа проблема сучасності полягає в тому, що уявлення про цінності докорінно змінюється в суспільстві, що культивує консьюмеризм. В свідомості обивателя цінність – феномен матеріального, капіталістичного, або ідеологічного ґатунку. Проте, ці фактори деструктивні для людського духу, це наратив про бажання і задоволення, але не про любов. Наратив християнської антропології – це вдячність («благодарность» російською), оскільки Любов означає турботу та дарування блага. Тому думки про те, що «Бог помер» слід скоріше трактувати як крик про допомогу людини у відчаї, яка не знала любові, ані людської, ані Божественної. Новий Заповіт є тією світоглядною парадигмою, що веде людину шляхом духовного вдосконалення, до гармонії із собою, світом та Богом.

Список використаних джерел

1. Біблія. Київ, 1999.
2. Бодрийяр Жан. Общество потребления. Его мифы и структуры : пер. с фр. Е. А. Самарской. Москва : Культурная революция, Республика, 2006. 269 с.
3. Муравник Г.Л. Парадокс человека: новый взгляд на старую проблему. *Христианство и наука. IX международные рождественские образовательные чтения.* Москва, 2001. С. 322–350.
4. Св. Григорий Нисский. Об устроении человека // Творения Святого Григория Нисского. Ч. 1. Москва : Тип. Готье, 1861. С. 76–222. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Nisskij/ob_ustroenii_cheloveka/ (дата звернення: 15.10.2021).

Хлистун Юлія Ігорівна,
аспірантка 2 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – доктор культурології,
професор ***Смоліна О. О.***

ВИДИ ІНДЕКСАЛЬНИХ ЗНАКІВ У РОЗПИСУ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМУ

Актуальність. Розпис Православного храму у науці є переважно предметом вивчення мистецтвознавців, але з точки зору культурології та семіотики він вивчений недостатньо. Цей вид церковного мистецтва є текстом з точки зору семіотики, він містить всі три типи знаків, запропонованих американським вченим Чарльзом Пірсом: іконічні, індексальні і символічні. Аналіз семіотичних знаків монументального церковного живопису сприяє більш детальному «читанню» розпису православного храму, виявленню прихованої семантики іконографічних сюжетів, більш глибокому осмисленню східнохристиянського світогляду. У цій статті будуть детальніше розглянуті знаки-індекси, так звані індикативні знаки, що зустрічаються в розписі православного храму.

Мета роботи – виділити основні види індексальних знаків в монументальному церковному живописі на основі семіотичного аналізу іконографічних сюжетів, що зустрічаються в розпису православного храму.

Індексальні (вказівні) знаки або знаки-ознаки (лат. index — вказівний палець) – це знаки, в яких те, що вони означають безпосередньо пов'язане (фізично або причинно) певним чином з означуваним [2]. Форма цих знаків не є випадковою для референта (на відміну від символів), але не є прямим повторенням форми референта (як іконічні знаки). Форма індексних знаків пов'язана з референтом певними зв'язками (відношеннями), наприклад, причинно-наслідковими. Горан Сонесон у своїй роботі «Семіотика малюнків» зазначає, що індексальність може бути двох типів. Перший заснований на впізнаванні інтерпретатором в знаку частини реального об'єкта або явища і реконструкції тих його частин, які не були включені в знак (наприклад, зображення голови людини передбачає наявність всього тіла). Другий тип індексальності заснований на підсвідомому бажанні людини завершити незавершене: довести до кінця незамкнене коло,

продумати незакінчений сюжет, завершити перерване висловлювання [3, с. 131-164].

У монументальному церковному живописі можна знайти як перший, так і другий тип індексних знаків. На відміну від символічних знаків, індексальні знаки не передбачають знання конвенції, тому вони більш пізнавані, їх значення, здається, «лежить на поверхні» в порівнянні з символами. В іконографії можна виділити такі знаки-індекси.

Перш за все, це знаки, що індексують зображення Ісуса Христа: хрещатий німб з грецькими літерами Ω (омега), N (ню) і O (омікрон) праворуч, ліворуч і у верхній частині німбу. Хрещатий німб вказує на Хресну жертву Спасителя. У слов'янських і грецьких іконах розташування букв Ω (омега), N (ню) і O (омікрон) відрізняється, але разом вони складають давньогрецьке слово «Сущий», одне з біблійних імен Бога. За цими літерами і хрещатим німбом завжди безпомилково можна впізнати на іконах Господа Ісуса Христа.

Одяг святих на іконах не залежить від часу або від національного колориту: вони стали так званою формою, що позначає рід (вид) святості угодника Божого, який міг би жити і в першому столітті, і в п'ятому столітті, і в двадцятому столітті. Таким чином, вбрання святого – це знак, що індексує вид його святості (преподобний, святитель, воїн, пророк, апостол, цар та ін.).

Як окремий тип знаків-індексів в іконографії слід виділити жести. Жест має особливе значення в іконопису: як в житті можна здогадатися по жестам людини про її думки і почуття, так і канонічна ікона яскраво передає нам думки і почуття святого, якщо ми можемо їх прочитати. Жести рук часто індексують дію: мовлення, молитву, благословення. Одна відкрита долоня вказує на відсутність лукавства і праведність святого. Так зображують, наприклад, святого праведного Федора Ушакова, святих благовірних князів Бориса і Гліба. Дві долоні, відкриті на грудях, є жестом прийняття благодаті, іноді інтерпретується як молитовне звернення до Бога. З двома відкритими долонями зображений праотець Авраам, свята праведна Анна, свята мучениця Анастасія Римська. Рука, прикладена до серця, – вказівка на те, що святий особливо досяг успіху в сердечній молитві (наприклад, преподобний Серафим Саровський). Руки, схрещені на грудях (на подобі складених рук перед Причастям) означають засвоєння собі жертви Спасителя на хресті, утвердження прийняття Христа. Так пишуть, наприклад, преподобну Марію Єгипетську.

Наступний жест означає пряму мову, момент мови. Цей жест в стародавньому світі означав пряму мову оратора: вказівний і середній

палець підняті вгору, а мізинець і безіменний палець зігнуті або притиснуті до долоні; великий палець або піднятий вгору, або притиснутий до долоні. Цей жест можна знайти на іконі «Благовіщення Пресвятої Богородиці» у Архангела Гавриїла.

У знаках-жестах форма знака і денотат (те, що означає) знаходяться у відносинах просторової і тимчасової суміжності. Форма є наслідком значення, а значення є причиною форми). Семантичне правило для індексального знака, такого, як вказівка жестом, формулюється просто: в кожен момент знак означає (має своїм десигнатом (де десигнат – те, що означається)) те, на що вказується. Індексальний знак завжди означає те, на що він звертає увагу. У індексальних знаків (як і в іконічних) форма дозволяє здогадатися про зміст знака навіть незнайомому з ним адресату [2].

Вираз обличчя служить індексом (показником) внутрішнього стану: в розписах візантійського стилю це спокій, заглибленість в молитву, концентрація на внутрішньому, відчуженість; у розписах стилю академічного живопису і бароко можуть бути різноманітні емоції.

Колірний вміст ікони не спонтанний, включаючи фон. Колір в іконографії є одночасно і індексом, і символом. В іконі Святої Трійці, завдяки кольору одягу, можна припустити про іпостась (Отця або Сина, або Святого Духа).

Золотий блиск мозаїк та ікон дозволяє відчути сяйво Бога і пишність Небесного Царства, де ніколи не буває ночі. Золотий колір в іконографії позначає самого Бога. Пурпурний, або багряний, колір був завжди дуже важливим в іконопису. Це колір царя, владики – Бога на небі, імператора на землі. У Візантії тільки імператор міг підписувати укази пурпуровим чорнилом і сидіти на пурпуровому троні, тільки він носив пурпурний одяг і чоботи. Цей колір був присутній в іконах на одязі Божої Матері – Цариці Небесної.

Червоний – один з самих помітних кольорів на іконі, він є індексом тепла, любові, життя, життєдайної енергії. Саме тому червоний колір став символом Воскресіння – перемоги життя над смертю. Але в той же час це колір крові і мук, колір жертви Христа. У червоному одязі зображають на іконах мучеників. Червоним небесним вогнем сяють крила наближених до престолу Божого архангелів-серафимів. Іноді іконописці пишуть червоні фони як знак торжества вічного життя.

Білий колір є індексом чистоти, святості і простоти, тому він є і символом Божественного світла. На іконах і фресках святі і праведники зазвичай зображувалися в білому. Праведні – це люди, добрі і чесні, що

живуть «по правді». Таким же білим кольором світилися завіси немовлят, душі померлих людей і ангелів. Але білим кольором були зображені лише праведні душі.

Синій і блакитний кольори означають нескінченність неба, символізують інший, вічний світ. Синій колір вважається кольором Божої Матері, яка поєднує у собі земне і небесне. Розписи в багатьох храмах, присвячених Богоматері, наповнені небесної синяви.

Предмет в руці святого – це індексальний знак, що вказує на те, яке служіння святий здійснював під час свого земного життя, і за який подвиг він був прославлений. Наприклад, хрест в руці святого часто вказує на його мученицький подвиг як наслідування хресним стражданням Ісуса Христа. Стиль (загострена паличка для письма) – приналежність святих євангелістів Матвія, Марка, Луки та Іоанна, а також пророка Давида, який написав Псалтир.

Часто святі на іконах тримають в руках книгу або сувій. Так можуть зображуватися і пророки, і апостоли, і святителі, і преподобні, і праведники, і мученики. Книга символізує Слово Боже, проповідниками якого вони були у своєму земному житті. На сувоях написані або вислови самих святих, або вислови зі Святого Письма – на науку чи розради тим, що моляться. Наприклад, на сувої святого праведного Симеона Верхотурського написані слова: «Молю вас, браття! Майте страх Божий і чистоту душевну».

По предмету, який тримає в руках святий, часто можна дізнатися, чим він займався під час земного життя. Зображуються ті заняття, якими святий особливо догодив Богу. Наприклад, святий великомученик і цілитель Пантелеймон тримає в руках скриньку з ліками і лжицю (довгу вузьку ложку) – він був майстерним лікарем.

Свята Рівноапостольна Марія Магдалина зображується з сосудом в руках як одна з Жінок-Мироносиць, які прийшли до Гробу, щоб помазати тіло Ісуса Христа миром. Святі іконописці зображуються з іконами в руках (наприклад, преподобні Андрій Рубльов, Аліпій Печерський).

Святий праведний Іоанн Кронштадтський тримає в руках потир (євхаристійну чашу) – знак-індекс, що вказує на літургійне служіння: відомо, що отець Іоанн був полум'яним служителем Божественної Літургії. Преподобний Серафим Саровський тримає в руках чотки – знак-індекс, що вказує на молитовний подвиг. Засновники монастирів тримають в руках храм: наприклад, як засновниця Марфо-Мар'їнської обителі, свята преподобномучениця велика княгиня Єлизавета, зображена з храмом на долоні, так само як і преподобна Єфросинія

Полоцька, засновниця Спасо-Євфросинського жіночого монастиря, тримає в руці храм.

Незвичайний предмет можна зустріти у деяких зображеннях святого праведного Симеона Верхотурського: він тримає в руках вудку, так як саме під час риболовлі святий Симеон на самоті палко молився Богу.

Своєрідним індексальним знаком є і різномасштабність фігур, тобто в одному просторі іконографічного сюжету персонажі можуть бути різних розмірів в залежності від їх аксіологічного значення і положення в християнській ієрархії.

Як індексальний і в той же час символічний знак можна розглядати велум. Велум (лат. velum – вітрило) – в іконопису тканина (зазвичай червоного кольору), перекинута у вигляді полога між двома архітектурними спорудами. У деяких іконографічних сюжетах (наприклад, «Різдво Богородиці», «Введення в храм Пресвятої Богородиці», «Благовіщення Пресвятої Богородиці», «Стрітення» тощо) символізує собою трансформаційний зв'язок між Старим і Новим Завітами, а також те, що дія відбувається далеко від очей, таємно або в приміщенні. Іконографія велуму сходить до античності, та є відлунням театральних декорацій. Часто велум означає, що дія відбувається всередині зображеної будівлі[1, с.537].

Таким чином, можна виділити кілька основних видів індексальних знаків, що зустрічаються в розпису православного храму.

1. Знаки, що індексують зображення Ісуса Христа.
2. Одяг святого – це знак, який свідчить про вид його святості (преподобний, святитель, воїн, пророк, апостол і т.д.).
3. Жести рук – це знаки, що індексують дію: мовлення, молитву, благословення, прийняття благодаті.
4. Вираз обличчя служить індексом внутрішнього стану.
5. Колір в іконографії є одночасно і індексом, і символом.
6. Предмет в руці святого вказує на те, яке служіння святий здійснював під час свого земного життя, і за який подвиг він був прославлений.
7. Масштаб фігури того чи іншого персонажа на одному іконографічному сюжеті, вказує на його аксіологічну значимість і положення в християнській ієрархії.
8. Індексальні пейзажні знаки (наприклад, велум).

Види індексальних знаків, розглянуті в даній статті пов'язані з іконографічними канонами і є загальними для розпису будь-якого православного храму, вони не специфічні для якогось конкретного географічного регіону або стилю розпису.

Список використаних джерел

1. Велум // Православная энциклопедия. М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2004. Т. VII : «Варшавская епархия — Веротерпимость». – 752 с.
2. Индексальные знаки: теория, способы анализа. URL: https://studfile.net/preview/6440341/page:12/ (дата посещения 20.08).
3. Sonesson G. Die Semiotik des Bilds. Zum Forschungsstand am Anfagn der 90er Jahre / G. Sonesson // Zeitschrift fur Semiotik. №15. 1993.

Чорна Лариса Миколаївна,
магістрантка 2 року навчання групи,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – кандидат філософських наук,
доцент ***Шелковая Н.В.***

ВИХОВАННЯ ЯК ШЛЯХ СПАСІННЯ ПРАВОСЛАВНОГО ХРИСТИЯНИНА

Сьогодні, в цьому безрозсудному світі залишається тільки один острівець порятунку – це сім'я. Саме острівець, а не острів. Сім'я, в порівнянні з безрозсудним світом, це тиша, умиротворення, спокій. Це місце, де дитину виховують, де їй чітко роз'яснюють, що таке добре і що таке погано, тим самим дають їй життєві орієнтири і готують її до дорослого життя. Адже формування людини починається з сім'ї. Але чи кожна сім'я така, якщо ми все ж частина нинішнього суспільства? Сумно, але на жаль, не кожна. Більш за це, можна з упевненістю сказати, що таких сімей дуже мало.

У посланні до Тимофія апостола Павла ми читаємо: «Спасеться ж чадородія заради, аще пробуватиме в вірі й любові та в святині з цнотливістю» (Тим. 2:15). А ось як цей вірш тлумачить св. Іоанн Золотоуст: «І щоб ти знав, що не народження робить матір'ю і не за це покладена нагорода, апостол Павло в іншому місці, звертаючи слово до вдови, казав так: "аще чада виховала є" (1 Тим. 5:10); не казав: якщо народила дітей, але: "аще ... виховала". Перше є справа природи, останнє – справа вільного призволення. Тому і тут, сказавши: "спасеться чадородія заради", не зупинився на цьому; але бажаючи показати, що не народження, а гарне виховання дітей доставляє нам нагороду, додав: "аще зостануться в вірі і любові і у святині з цнотливістю". Тобто, ти

отримаєш велику нагороду, якщо народжені тобою діти перебуватимуть у вірі, любові та святості. Отже, якщо ти розташуватимеш їх до цього, якщо будеш умовляти, вчити, радити, то за таке піклування призначена тобі від Бога велика нагорода» [9].

Гарне виховання доставляє нам, батькам, нагороду. А яке воно, гарне виховання? Адже досить часто можна почути від старшого покоління: «Я його цьому не вчила» або: «У мене двоє дітей, я їх виховувала однаково, а результат вийшов різний». Хто винний, що дитина погано вихована? Священномученик Володимир (Богоявленський), відповідає на поставлене запитання коротко і прямо говорить, що батьки винні найбільше в тому, що їхні діти погано виховані. Крім того, він у книзі «Бесіди про православне виховання» [6] розкриває причини поганого виховання дітей, говорить про необхідність виховання, про відповідальність батьків за виховання своїх дітей і чітко показує як виховувати такі чесноти як правдивість, слухняність, почуття сором'язливості, а також вказує на те, що обмеження і покарання як виховний захід, необхідні дитині.

Ще у давнину було сказано: «Бережіть сльози ваших дітей, щоб вони могли проливати їх на вашій могилі» – Піфагор (570–490 рр. до н.е.). «Ніхто не стає доброю людиною випадково» – Платон, давньогрецький мислитель (V ст. до н.е.). «Виховання – кращий припас до старості» – Аристотель (IV ст. до н.е.). Святитель Іоанн Златоуст (347–407 рр.) говорить наступне: «Ваші діти завжди будуть багаті, якщо отримають від вас гарне виховання, здатне впорядкувати їх звичаї і упорядкувати їх поведінку. Дбайте не про те, щоб зробити їх багатими, але про те, щоб зробити їх благочестивими, приборкувачами своїх пристрастей, щедрими в чеснотах» [10].

У давнину було зрозуміло, що дітей виховувати потрібно, і було зрозуміло, як їх виховувати. На жаль, 70 років радянської безбожної влади зіграло свою роль, відірвавши кілька поколінь від Бога. А без Бога у кожної людини свій бог в голові і, відповідно, своє розуміння виховання, яке доходить до антивиховання: дитина виросте, сама все зрозуміє і у всьому розбереться.

У статті «Сімейне виховання – як основа формування особистості в багатонаціональному суспільстві» [1] автори А. Ж. Мукажанова, А. К. Мукажанов акцентують увагу на духовно-моральному вихованні, вважають, що головними проблемами життя сім'ї є проблеми, пов'язані з процесом формування духовного світу дітей і становлення батьківського авторитету. В. А. Барабохіна у статті «Сімейне виховання як одне з питань педагогіки» [2] велику увагу приділяє вихованню батьків, підвищенню їх самооцінки, їхньому розвитку у зв'язку з тим,

що вони по-різному розуміють виховання дитини. Автор статті «Сімейне виховання: проблеми і особливості» [3] Л. В. Мардахаев пише про те, що формує особистість, а також показує помилки у вихованні та до чого вони призводять. Автор зачіпає і релігійне виховання, посилаючись на конфесії. У статті М. Н. Асадуліна «Роль сім'ї у вихованні дитини» [4] автор пише, що сім'я є найважливішим середовищем духовно-морального формування особистості. Автори цих статей говорять про необхідність духовного виховання, але що значить «духовне виховання», вони не розкривають.

Але основою виховного процесу є саме духовне виховання. Що ж таке духовність? Здається, що правильним буде розкрити поняття «духовність» з точки зору православ'я, так як ті діти нашого краю, які хрещені, хрещені у православній вірі. Ось як розкриває поняття духовності професор Московської Духовної Академії Осипов Олексій Ілліч: «... Християнська духовність вся орієнтована на ті цінності або позитивні категорії, які ми знаходимо в Євангелії, у житті Ісуса Христа, безпосередньо в тому вченні, яке Він дає, … в самому образі Христа. Подивіться, цікаві речі, куди звернено, виявляється, розуміння духовності – на внутрішній зміст людини. Виявляється, що людина з зовнішньої сторони може виглядати блискуче, прекрасно, а всередині бути наповнена таким змістом, що якби вона розкрилася, то б усі від жаху відсахнулися. Гординя замикає людину в самої собі ... При цьому важливо, що це розуміння православ'ям духовності людини не є якимось надуманим, абстрактним, вигаданим якимись "вчителями церкви". Ми стоїмо перед найважливішим завданням дійсно дізнатися і зрозуміти, що таке духовність в людині, чим вона визначається, якими рисами, що дає людині, на що вона орієнтована. Це ж найважливіше. Православ'я стверджує, по-перше, що духовність людини не визначається її ерудицією, її розвитком, естетичним розвитком, її культурою, її рівнем навіть освіти і так далі. Православ'я не перекреслює цих речей. Духовність не визначається цими речами самими по собі. Всі ці речі є факторами, які не мають ніякого істотного значення в змісті духовності людини. Воно говорить, що духовною може бути і високоосвічена людина з великим розвитком, з колосальною ерудицією, але точно такою ж духовною може бути неосвічена людина, що не має такого інтелектуального розвитку ... Коли православ'я говорить про духовність, воно орієнтує людину на усвідомлення центрального моменту – хто є дух. Православ'я відповідає: дух є Бог, Бог є дух. Духовність – це є богоподоба. До речі, в перших же рядках Біблії сказано: Бог створив людину за Своїм образом і подобою» [8].

Таким чином, ми бачимо, що правильне виховання – це виховання духа або виховання в Богові. Розвиток здібностей дитини, естетичне виховання – це все добре, але це другорядне. А першочергове завдання батьків – виховувати дитину в Богові і бути пильними. Батьки – це пастирі, а овечки, пасти яких їм доручено – це їхні діти. Пильність є головною умовою пастирської діяльності. Кожна людина у житті дитини здійснює в тій чи іншій мірі на неї вплив. Тому необхідно стежити за своїми дітьми: підбирати спілкування, компанії, підбирати педагогів, стежити за книгами, які читають діти і, особливо, підлітки. Адже батьки дадуть відповідь Богові за душі дітей, які Він їм вручив. Це і є спасительний шлях для батьків, тому що вони не пускають виховання на самоплив, не перекладають його на дідусів, бабусь, на дитсадок та школу. Вони жертвують собою, пильнують душі своїх дітей і тим самим спасають свої душі.

Список використаних джерел

1. Мукажанова А. Ж., Мукажанов А. Е. Семейное воспитание – как основа формирования личности в многонациональном обществе. URL: https://articlekz.com/article/18564 (дата звернення: 08.10.21).
2. Барабохина В. А. Семейное воспитание как один из вопросов педагогики. URL: https://cutt.ly/6RYIr9j (дата звернення: 08.10.21).
3. Мардахаев Л. В. Семейное воспитание: проблемы и особенности. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/semeynoe-vospitanie-problemy-i-osobennosti/viewer (дата звернення: 08.10.21).
4. Асадулина М. Н. Роль семьи в воспитании ребенка. URL: https://moluch.ru/conf/ped/archive/21/1879/ (дата звернення: 08.10.21).
5. Грачев А. Что необходимо знать каждой девочке или доверительные беседы о самом важном. Киев : Изд-во Киево-Печерской Лавры. 271 с.
6. Священномученик Владимир (Богоявленский). Беседы о православном воспитании. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Bogojavlenskij/besedy-o-pravoslavnom-vospitanii-detej/ (дата звернення: 10.04.2021).
7. Матейчек З., Лангмейер Й. Психическая депривация в детском возрасте. Прага : Авиценум. 1984. 334 с.
8. Осипов А. И. Что есть духовность. URL: https://www.pravmir.ru/chto-takoe-pravoslavnaya-duhovnost (дата звернення: 10.04.2021).
9. Толкование на послание к Тимофею. URL: http://bible.optina.ru/new:1tim:02:15 (дата звернення: 07.10.21).
10. Святитель Иоанн Златоустый. Уроки о воспитании. URL: http://old-ru.ru/01-8.html (дата звернення: 07.10.21).

Секція 3

ІСТОРІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА. МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Личковах Володимир Анатолійович,
доктор філософських наук,
професор кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій;
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв (м.Київ)

АВТОРСЬКА ПРЕЗЕНТАЦІЯ МОНОГРАФІЇ «ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ»

У видавництві Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв опубліковано мою книгу «Естетика українського і польського авангарду» [1]. Монографія присвячена малодослідженій проблематиці діалогу культур «Україна-Польща» – взаємовідношенню українського та польського авангарду в образотворчому мистецтві першої третини ХХ століття. Аналізується естетосфера авангардизму в її теоретичних і художньо-образних вимірах, у спільноєвропейських та національно особливих парадигмах. «Леверкюнівська душа» авангарду розкривається через категорії трансгресії, антистилю, ексцентризму в художніх мовах безпредметного мистецтва та надреалізму (від К.Малевича і В.Стшемінського до О.Богомазова і Л.Хвістека). Національні особливості українського та польського авангарду вбачаються в їх вітаїзмі та енерго-інформаційній естетиці сакрального «святовідношення». У зв'язку з новим знаково-символічним дискурсом художньої мови авангарду показується значення Львівсько-Варшавської філософської школи для становлення і розуміння семіотики авангардистської образності в Україні та Польщі.

Дослідження естетики авангарду в «діалозі» українських і польських митців першої третини ХХ століття має не тільки історичне, а й культурологічне й мистецтвознавче значення. Вже не говорячи про

саморозвиток естетичної думки, відзначимо як національно-регіональні, так і спільноєвропейські й транскордонні аспекти розвитку культури і «світу мистецтва» (А.Б.Оліва). Мистецький авангард, маючи універсальні, навіть космополітичні виміри художньої образності (абстракція, супрематичні форми і кольори, музика барв, геометрія просторового мислення, конструктивізм пластики), тим не менш звертається і до національних мов та кодів образотворчості. Невипадково авангардизм інколи називають «кодомовним мистецтвом» (О.Петрова). В образній композиції та експресії авангардистських творів так чи так відтворюються архетипи етноментальності, релігійно-естетичні особливості традиційного світовідношення, психологічні та світоглядні цінності національної культури, мистецтва, фольклору, народних ремесел тощо. У своїй сукупності це складає своєрідну «етнокультурографію» – відтворення етнокультури в художніх образах, що розповсюджується і на мистецтво авангарду в його національних формах, аж до виникнення т.зв. «етнофутуризму».

З цієї точки зору український і польський авангард має як спільні, так і відмінні риси. Їх об'єднує не тільки однакова культурно-історична доба, транскордонна географія, взаємозв'язки Києва і Варшави, Львова і Кракова, суперетнічна (слов'янська) духовна і мовна близкість. Обидва вони історично, світоглядно і стилістично «вписані» в європейський контекст становлення і розвитку «нового» мистецтва, у загальноєвропейські парадигми нон-класики. Саме некласичні філософські доктрини (від «філософії життя» Ніцше до феноменології Гуссерля і Гайдеггера), естетичні концепції модерного мистецтва (від інтуїтивізму Бергсона і Бретона до екзистенціалізму Ортеги-і-Гассета і Сартра) обумовили курс на трансформацію образності, створили підвалини авангардистської трансгресії.

Були в українському і польському авангарді і власні теоретичні джерела, що мали спільне походження й художньо-творчу значущість. В цьому аспекті у книзі аналізувався вплив ідей Львівсько-Варшавської філософської школи на естетичні погляди і художні шукання деяких польських (напр., Л.Хвістек) і українських, особливо львівських (напр., Р.Сельській), митців, на «гомологію» семіотики їх образної мови, на «діалог» окремих художніх напрямків і шкіл в Україні та Польщі. Розкрито співвідношення теоретичних програм і мистецьких концепцій В.Кандинського і Я.Т.Пайпера, К.Малевича, Г.Стажевського та В.Стшемінського, О.Богомазова і художників «Краківської групи». Важливим теоретичним джерелом формування національних течій авангарду були польський журнал «Zwrotnica» і український «Мистецтво», в яких відбувався і взаємний обмін думками, а практично

художники вступали у творчі комунікації на групових виставках – від «Салону Іздебського» в Одесі до київських, львівських, краківських, варшавських спільних художніх імпрез та європейських арт-парадів.

А в чому ж відмінності українського та польського авангарду в мистецтві? На мій погляд, польські митці-авангардисти в більшій мірі надихалися досягненнями західноєвропейської нон-класики, а українські – російським авангардом, будучи часто його складовою частиною і навіть генетичним фундаментом (К.Малевич, В.Кандинський, В.Татлін, О.Родченко та ін.). Хоча були й протилежні випадки, коли в імперських умовах культурного життя низка польських художників була безпосередньо пов'язана з Росією (З.Валішевський, В.Стшемінський, К.Кобро), а українські митці вчились і працювали в Західній Європі (О.Екстер, О.Грищенко, Р.Сельській). І все ж таки для багатьох польських художників центрами авангардизму були Париж, Берлін, Мюнхен, Мадрид («Ecole de Paris», «Der Sturm», «Bauchaus» та ін.), а деякі з них позасвідомо дистанціювалися від російських впливів у зв'язку з т.зв. «колоніальним синдромом».

Ще однією відмінністю українського і польського авангарду є їхній зв'язок з національними моделями художнього символізму і модерну (сецесіону). На становленні багатьох польських авангардистів відчувся вплив школи С.Виспянського в живописі і графіці, Іржиковського в літературі, К.Шимановського в музиці, «Молодої Польщі» в поезії тощо. Польський модерн корелював з творчістю чеха А.Мухи, а також з «віденською сецесією» (Г.Клімт), французьким ар-нуво, німецьким югендстилем, які заклали основи авангардистської трансформації образності, мистецький перехід до декоративізму і конструктивізму. Український модерн був більше пов'язаний із «львівською сецесією» (брати Кричевські, О.Новаківський) і спирався на символізм вітчизняних художніх традицій (М.Жук, О.Саєнко, Г.Нарбут, І.Кавалерідзе, архітектор Городецький та інші представники «українського стилю» в мистецтві).

Мабуть, у зв'язку з цими відмінностями та особливостями український і польський авангард, крім спільних течій і напрямків, мали і свої власні, національно автентичні різновиди авангардистської творчості. В Україні це самобутній кубізм у скульптурі О.Архипенка, кубофутуризм у поезіях М.Семенка, супрематизм К.Малевича, динамічний конструктивізм В.Татліна, «візантинізм» бойчукістів. У Польщі народилися «формізм» і «стрефізм» Л.Хвістека, «унізм» В.Стшемінського, «капізм» Я.Цибіса, «новий класицизм» товариства художників «Ритм», футуродадаїзм у поезії.

Завдяки цим спільним та відмінним рисам і відбувся творчий «діалог» українських і польських авангардистів «першої хвилі», їхній естетичний взаємовплив і водночас художнє самовизначення. Національні самоідентифікації й транскордонні взаємозв'язки в мистецтві посприяли входженню українського і польського «історичного» авангардизму в європейський культурний простір, естетичні парадигми якого сповідували й розвивали модерні митці Польщі та України. На жаль, подальші шляхи авангардистського руху в цих країнах розійшлися, і «друга хвиля» авангарду набула андеграундні форми, часто ізольовані одна від одної.

Сьогодні, після тривалої боротьби «нон-конформістів» проти канонів соцреалізму, появи неоавангарду, трансавангарду і постмодернізму як у Польщі, так і в Україні (в контексті європейської й світової арт-практики), знання багатющої історії авангарду першої третини XX століття має не тільки історико-культурну, пізнавальну, але й повчальну, дидактичну цінність. Становлення і розвиток авангардизму, виникнення його стилістичних і національних форм, філіація і утвердження нових естетичних ідей в «діалозі» митців, моделюють культуротворчі процеси у «світі мистецтва», створюють єдиний простір модернізації культури. В умовах глобалізації світу і одночасного збереження національної автентичності на прикладі історії авангардизму в Україні та Польщі є можливість знайти власний шлях у глобалізаційних процесах, екстраполювати ідеї глокалізації, європеїзації та регіоналізації на сферу культури. Тут етнонаціональна і європейська ідентичність накладаються одна на одну через транскордонне співробітництво, «діалог» культурників і митців у спільному духовному просторі об'єднаної Європи.

Підтвердженням цьому є, зокрема, виставкова діяльність Національних музеїв України та Польщі, міжнародні арт-фестивалі (напр., у київському «Арсеналі»), спільні пленери, теоретичні конференції, творчі симпозіуми художників і мистецтвознавців. Так, вже традиційною стала Міжнародна науково-практична конференція «Музеї і реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності», яка проводиться в Києві на базі Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника і Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Співорганізаторами конференції є представництво Польської Академії Наук у м. Києві та Асоціація реставраторів України. Мова йде не тільки про збереження культурної спадщини, в т.ч. мистецького авангарду, а й про нові функції сучасного художнього музею, який перетворюється у центр культурного життя міста, регіону, країни, у соціальний інститут

вироблення нової естетичної свідомості і модерного способу життя, про що мріяли ще О.Богомазов в Україні, Я.Т.Пайпер в Польщі, А.Мальро у Франції.

Список використаних джерел

1. Естетика українського та польського авангарду : монографія. Київ : Вид-во НАКККіМ, 2021. 288 с.

Овчарук Ольга Володимирівна,
доктор культурології, професор,
в. о. завідувача кафедри культурології та
міжкультурних комунікацій;
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв (м. Київ)

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

На початку XXI століття людство починає осмислювати новий період своєї історії як протоглобальний, протоінформаційний, протовіртуальний. Поліфонічне здійснення трьох «поворотів» – візуального, семіологічного, комунікативного – актуалізують появу нових типів реальності – візуальної, віртуальної, медіа-реальності тощо. В їх просторі сформувалися новітні культурно-мистецькі практики (дизайн, мода, реклама, іміджмейкінг тощо), що продукують нові візуальні, віртуальні та художні образи. Домінування образного методу рефлексії, що характеризується пріоритетністю візуального над вербальним, підсвідомого над свідомим, актуалізує процес трансформації художнього образу в проекціях візуальних, інформаційних, комунікативних технологій.

Категорія образу належить до базових філософських категорій. Втім, до розробки її змісту звертаються представники різних сфер наукових знань – психологи, соціологи культури, мистецтвознавці, культурологи. В традиції західної філософії аналіз даної категорії розвивався у двох напрямах. З одного боку, образ розглядався як пасивна копія об'єктів матеріального світу, що пов'язує людину з об'єктивною реальністю. У Новий час послідовником ідеї репрезентативної функції образу стає Д. Юм. У його теорії візуальний образ – це копія пережитого, що залишилася в розумі, та враження, що заховані в надрах свідомості. Асоціативні ланцюги візуальних образів

складають знання, які організуються за допомогою психологічних закономірностей (схожість, безперервність, ідентичність тощо) [2]. Проблема образу активно розглядалась у феноменологічній традиції, де основний акцент робився на вивченні уявлень про об'єкти (феномени), а також на їх взаємодії в свідомості індивідів. Основи феноменологічного аналізу образів були закладені Е. Гуссерлем. Ключовою проблемою вивчення візуальних образів є їх співвіднесення з реальністю. У цьому зв'язку особливого значення набуває постмодерністська концепція Ж. Бодрійяра. В ній вчений проблематизує візуальні образи як функціональні сублімаційні механізми. Основним його поняттям є «симулякр», що означає «образ», «подібність» або «схожість». Бодрійяр постулює симулякр як щось комплексне, тотальне, адже кожна річ є симулякром. Вчений вводить поняття «симуляції», протиставляючи її репрезентації [3].

Поняття образу широко використовується різними видами знання. Так, у філософії образ – одне з основних понять матеріалістичної діалектики, яким позначають форму існування матеріального в ідеальному, складного узагальнення об'єктивного в суб'єктивному. Образ в інформатиці – відтворення об'єкта, інформація про нього або його опис, структурно подібне, але не збігається в них. Образ в психології – формований у свідомості людини уявний (ментальний) образ сприйманого їм в навколишньому середовищі об'єкта. Образ в соціології – порядок, спосіб, метод, організація, спосіб життя, усталені, типові для історично-конкретних соціальних відносин форми індивідуальної, групової діяльності людей, що характеризують особливості їх спілкування, поведінки і складу мислення в різних сферах. Образ в культурі – це художній образ, загальна категорія художньої творчості, форма тлумачення та освоєння світу. Це також будь-яке явище, творчо відтворене в художньому творі.

Сучасні вітчизняні дослідники (Н. Барна, Н. Корабльова, С. Уланова, Г. Чміль та ін.), що працюють в сфері візуального простору намітили ряд дослідницьких векторів, нових наукових питань та аспектів. Прикладом інформаційної сутності образу є функціональне його використання, зокрема у мистецтві. Це свідчить про «рукотворне», «штучне» походження психіки, а також підтверджується її «культурним характером». У такому «культурному психічному» народжується й формується образ, який в свою чергу є носієм цієї культури. Відтак, ідеальне – це найголовніша ознака свідомості як «культурної психіки», що обумовлена соціокультурною природою людини. У той же час, культурна свідомість характеризується образністю, що дозволяє через різні форми художньої творчості та культурні практики створювати

«іншу реальність» як відношення до фактично наявної з позицій соціально-бажаного та індивідуального [4].

Творча активність свідомості – це не тільки механізм духовного становлення особистості, а й матеріального перетворення світу відповідно до цілей і завдань суб'єкта всього еволюційного процесу живої матерії. Можна стверджувати, що ідеальні образи – це складне явище об'єктивного світу, яке є його продуктом. Творчий рівень неможливий без відповідного художнього образу. Твін постає як «активне відображення», «вибір інформації» з навколишнього світу, «психічна властивість, що синтезує активність» людини як суб'єкта еволюції живого. Відтак, в культурі художній образ є однією з форм візуальної реальності, універсальний знак інформаційного обміну, спосіб кодування та декодування інформації [1].

У наслідок «візуального повороту» художній образ є однією з форм візуальної реальності, функція якої – надавати явищам осмисленості та значущості. Ця функція виробництва смислів реалізує себе через механізми інтерпретації, зберігаючи при цьому схематичну заданість тих значень, у межах яких може відбуватися таке осмислення. Відтак, образ постає способом самовиявлення суб'єкта в культурі через максимальну наочність. Це призводить до того, що художній образ у добу Постмодерну виступає як синтезований код, через який відбувається самовираження митця.

Таким чином, функціональна здатність образу до художнього освоєння світу, виступати довербальним способом кодування та декодування інформації – дозволяє активно залучати феномен образу та образного мислення в процесі становлення творчої особистості як суб'єкта культури та активного учасника культуро творчих процесів.

Список використаних джерел

1. Барна Н. В., Уланова С. І. Естетика іміджмейкінгу: монографія. Київ : Ун-т «Україна», 2010. 200 с.
2. Нарский И. С. Философия Давида Юма. Москва : Изд-во Московского университета, 1976. 358 с.
3. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир. Москва : Комкнига, 2006. 224 с.
4. Чміль Г., Корабльова Н. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 256 с.

Шило Олександр Всеволодович,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри образотворчого
та декоративного мистецтва;

Глушич Олег Миколайович,
старший викладач кафедри образотворчого
та декоративного мистецтва;
Харківський національний університет
будівництва та архітектури

ТВОРЧИЙ МЕТОД Г.А. БОНДАРЕНКА

Григорій Антонович Бондаренко — видатний український художник, майстер книжкової ілюстрації, педагог, що започаткував у стінах Харківського художнього інституту (нині Харківська державна академія дизайну та мистецтв) самобутню школу графіки, до якої належать такі видатні майстри українського мистецтва 20 ст., як В.М. Куликов, В.І. Лєнчин, В.С. Ненадо.

Г.А. Бондаренко розпочав свій шлях у мистецтві у 1915-му р. з навчання в Імператорській Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі, до якої він поступив після закінчення Одеського художнього училища, де його вчителем був славетний К.К. Костанді. Академія того часу багатьма сучасниками згадується як оплот мракобісся і рутини. А навколо вирувало бурхливе мистецьке життя Петербурга. Багато молодих тоді художників наголошували на тому сильному враженні, яке робило на них це протиріччя.

Але проблема тут бачиться глибше: на рубежі століть виявилася множинність одночасно існуючих художніх мов. Це була якісно нова ситуація в художньому процесі. Наочно вона проявилася на з'їзді російських художників, що пройшов у 1911—12 рр. На ньому свої погляди демонстрували представники різних художніх напрямків — від І.Ю. Рєпіна до В.В. Кандинського. Те, що за ними стояла множинність художніх методів — аж до найрадикальніших дослідів безпредметництва, які буквально напередодні заявили про себе, — і що цими мовами і методами треба опановувати, спеціально їх вивчаючи, стане зрозумілим пізніше.

У 1927 р. Бондаренко закінчив Ленінградський ВХУТЕІН, на який була перетворена Академія. Його безпосереднім вчителем був К.С. Петров-Водкін.

Тут, у ВХУТЕІНі, і зав'язався той ланцюг традиції, «родовідне дерево» якої: К.С. Петров-Водкін — В.О. Сєров — І.Ю. Рєпін — П.П. Чистяков. Сьогодні, в історичній ретроспективі, стає зрозумілим,

що кожен з цих майстрів зосередився у своїй педагогічній практиці на суттєвих аспектах єдиного творчого методу.

Чистяков всією своєю педагогічною роботою, фактично, ставить його проблему. Він ще, можливо, не рефлексує цієї обставини, вона розгортається у нього як деякий безпосередній педагогічний досвід. Д.М. Кардовський відзначав: «Чистяков <...> був надзвичайно вимогливий до малюнка з натури; на колір в живопису він дивився не як на розмальовку, а як на певний підбір кольорів в тоні і в залежності від їх відношення ... <...> В основу вчення живописця ставився малюнок; в малюнку була потрібна пластична форма, твердість її конструкції і точність пропорцій. Уміння працювати відношеннями вимагалося особливо наполегливо, і це як у живописі, так і в малюнку» [1, с. 42—44].

Рєпін в цьому ланцюжку, фактично, перший з'ясовує і ставить проблему художньої форми. Це цікавий і парадоксальний момент: ми звикли розуміти Рєпіна як художника великого ідейного змісту, і абсолютно забуваємо ту обставину, що дуже значну увагу Рєпін надавав саме питанням художньої форми. Художник писав у своїх «Думках про мистецтво» (1903) з цього приводу: «Доктринери, що проповідують в мистецтві тільки "настрій", — нездатні зрозуміти найважливішу сторону мистецтва — пластику» [2, с. 53].

Сєров підходить до вирішення поставленої Рєпіним проблеми форми в ідеї проекційного малюнка. Для нього важливо розуміти форму проекційно, як арабеск, а об'єкт сприймати частиною більш загального цілого — картинної площини.

Про суть такої установки свідомості в своєму дослідженні творчості Сєрова ще на початку 20 ст. детально писав М.Е. Радлов: «Художник може переводити природу на мову плям і ліній <...>. Сєров <...> забував про об'єктивне існування предметів самих по <...> собі. Він <...> бачив <...> їх проекцію на площину. Ми можемо переконатися в цьому, переглядаючи деякі начерки його з натури <...>. На них допоміжні лінії, іноді трохи намічені, перетинають форму і з'єднують частини її, зв'язок між якими не існує в дійсності, але є на проектованій на площину формі» [3, с. 26, 31-32].

Петров-Водкін доповнив ідею проекційного малювання розумінням аркуша як простору. Він неодноразово повертався до її обговорення на сторінках своїх книг: «<...>коли я падав на землю, переді мною промайнуло зовсім нове враження від пейзажу, якого я ще ніколи, здається, не отримував <...>: я побачив землю, як планету. <…> я опинився як би в чаші, накритою трьома чвертями кулі небесного зводу. Несподівана, абсолютно нова сферичність обняла мене на цьому

<...> пагорбі. <…> земля виявилася не горизонтальною і Волга трималася, не розливаючись на прямовисних округлостях її масиву, і я сам не лежав, а немов би висів на земній стіні» [4, с. 271].

Бондаренко в своїй художній і педагогічній практиці синтезував всі ці аспекти творчого методу [5], [6], [7].

На перше місце тут ставиться цілісність бачення форми, яке забезпечується логічною стрункістю аналізу її конструкції і тектоніки. Тектонічні якості малюнків забезпечуються широким застосуванням тональних узагальнень, які об'єднують відразу декілька предметів в єдину тональну проекцію. Збіг меж тону з конструктивним каркасом об’ємів, що зображуються, створює ілюзорний простір малюнка. У ньому матеріальні якості предметів виявляються не завдяки імітації їх кольору та фактур, а за допомогою тонально виявленого їх взаємозв'язку між собою і простором, а також виявленням пластичних — конструктивно-тектонічних — властивостей матеріалу всередині предметів.

Цей творчий метод базується на трьох основних моментах.

Перший — двоїсте розуміння аркуша, на якому робиться зображення. Він мислиться, з одного боку, як проекційна площина, і це та традиція, яка йде від Сєрова. З іншого боку, аркуш мислиться як простір, і це та традиція, яку, сприйнявши сєровський метод, розвинув і доповнив Петров-Водкін. Ця двоїстість відразу завантажується в свідомість того, хто малює. Він повинен навчитися один раз так налаштовувати очі, щоб бачити площину аркуша, а інший раз так, щоб вона перетворювалася на глибокий простір, в який повинно бути вбудоване зображення.

Ця двоїстість призводить до того, що одночасно актуалізуються два базових уявлення, на яких тримається і будується вся образотворча практика. З одного боку, площина вирішується композиційно. І композиція — це саме робота з площиною. А з іншого боку, розуміння аркуша як простору актуалізує тему конструкції того зображуваного світу, який, врешті-решт, повинен виникнути на цій площині, незалежно від того, чи буде це окремий предмет, або це буде глибокий простір з безліччю предметів. І те, і інше — і окремий предмет, і глибокий простір — мають свою конструкцію, і вона повинна бути переконливо і грамотно відображена в площині аркуша.

Виразність побудови конструкції актуалізує другий змістовний фокус цього методу, а саме тему суміщення проекцій.

Суміщення проекцій — це універсальний засіб побудови будь-якого зображення: від креслення до картини будь-якого ґатунку. І перспективне зображення, витримане в традиціях Відродження, і дуже

складно деформована кубістична картина — ні що інше, як суміщення проекцій.

І, в зв'язку з цим, актуалізується третій змістовний фокус творчого методу, що аналізується. Це розуміння самого зображення як способу обробки поверхні аркуша. Залежно від того, як будується зображення і як обробляється образотворча площина, виходить простір, в якому можуть домінувати і актуалізуватися деформації, і це повинно мати змістовний сенс. Або, навпаки, ці деформації маскуються і нівелюються таким чином, щоб отримати традиційне звичне зображення, яке, врешті-решт, сходить до прямої перспективної проекції Відродження. Але самі деформації виявляються неминучими, оскільки суміщення проекцій і є деформація [8].

Список використаних джерел

1. Кардовский об искусстве. — Москва : Изд. АХ СССР, 1960. 340 с.
2. Бродский И.А. Репин-педагог. — Москва : Изд. АХ СССР, 1960. 128 с.
3. Радлов Н. Э. Серов. — Санкт-Петербург : Изд. Н.И. Бутковской, 1914. 48 с.
4. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. «Саморкандия», Ленинград : Искусство, 1982. 655 с.
5. Шило А.В. Г.А. Бондаренко — художник и педагог, сохранивший традицию // Григорій Бондаренко. — Харків : Віват, 2016. С. 83—97.
6. Шило О.В. Григорій Антонович Бондаренко і його школа // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2021. №. 2. Харків : ХДАДМ, 2021. С. 123—134.
7. Шило О.В. Г.А. Бондаренко — майстер проекційного малюнка // Харківський художньо-промисловий інститут. Матеріали наук.-метод. конф. професорсько-вікладацького складу та аспірантів інституту за підсумками наукової роботи в 1996 р. Харків : ХХПІ, 1997. С. 85—87.
8. Шило А.В., Глушич О.Н., Кочмар В.С., Светличный Е.И. Конструктивный художественный метод В.Н. Куликова // Актуальные научные исследования в современном мире. Переяслав-Хмельницкий : 2020. Вып. 12 (68). Ч. 5. С. 77—80.

Купчинська Лариса Олегівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
директор Інституту досліджень
бібліотечних мистецьких ресурсів;
Львівська національна наукова бібліотека України
ім. В. Стефаника

ГРАФІЧНІ ПОРТРЕТИ У ТВОРЧОСТІ ЩАСНОГО МОРАВСЬКОГО

Щасний (Фелік Ян-Непомуцен) Моравський (1818 р., Ряшів – 1898 р., Старий Сонч) – добре відомий художник західноукраїнських земель XIX ст. У рідному місті він закінчив гімназію, після чого навчався у Львівському університеті. Одночасно відвідував заняття з рисунку в майстерні Яна Машковського. 11 листопада 1839 р. юнак вступив до Віденської академії образотворчих мистецтв, де відвідував заняття з живопису Леопольда Купельвізера. Із-за поганого здоров'я у 1843 р. він повернувся до краю, де у 1845 р. налагодив тісні контакти з Олександром Батовським, працював у нього на посаді секретаря і консерватора графічних збірок. Упродовж 1847–1851 років був хранителем і консерватором мистецької збірки Інституту імені Оссолінських у Львові, а також переданої туди у депозит мистецької збірки О. Батовського. У 1852 р. митець працював над створенням Галицького товариства прихильників образотворчого мистецтва, разом із Михайлом Ґноїнським підготував його статут, який згодом був використаний Товариством прихильників образотворчого мистецтва. Літом 1852 р. тяжко хворий виїхав до родинного дому. Після короткочасного побуту в Ряшеві, переїхав на Сондеччину, а вже в 1858 р. на постійно переїхав до Старого Сонча.

Творча діяльність Щ. Моравського головним чином обмежується львівським періодом. У ній вагоме місце посідає портретний жанр, тематику якого на перших порах визначила співпраця з О. Батовським. Митець зосередив увагу на підготовці і виданні дереворитної серії портретів історичних постатей. Це рішення спонукало до вивчення історичних матеріалів, у тому числі давніх пам'яток. У 1847 р. постав перший твір із цієї серії – «Портрет гетьмана Станіслава Жолкевського», виконаний на підставі меморіальної скульптури парафіяльного костелу в Жовкві. Про нього писали найпопулярніші періодичні видання [1; 3]. Це сприяло продовженню праці митця і появі наступних дереворитів.

Сьогодні вагомим доповненням портретного жанру Щ. Моравського можна вважати рисунки із зображенням (1845–1847)

відомих особистостей інтелігенції західноукраїнського регіону першої половини XIX ст. У літературі про них є лише побіжна згадка [4, s. 641]. Встановити точне їх число доволі проблематично. Причиною є різні місця збереження, з яких сьогодні відомо тільки два – Львівський історичний музей і Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника. Усі вони мають відмінне композиційне вирішенням. Притому деякі з них могли бути підготовчими ескізами для виконання олійних полотен. Їх об'єднує розмір паперу, який не виходить за межі 30×25 см.

Виявлені у різних збірках рисунки Щ. Моравського можна розділити на декілька груп. До першої входять зображення особистостей, з якими він співпрацював в Інституті імені Оссолінських у Львові. У цьому ряді перше місце посідає портрет О. Батовського. Його продовжують зображення працівників Інституту імені Оссолінських. Другу групу формують портрети львівських істориків, серед яких К. Шайноха та І. Ходинецький. Поза увагою художника не залишилися літератори, які головним чином працювали у Львові. Він намалював О. Дуніна-Борковського, В. Поля, М. Сартіні та ін. У цьому контексті важко не згадати два родинні портрети Яблонських. Цей ряд доповняє зображення Стронського, бібліотекара Львівського університету. У поле творчих зацікавлень Щ. Моравського попав радник львівських судів гр. І. Лось, радник намісництва у Львові К. Стадницький, як і засновник у місті Закладу для незрячих В. Скжинський. Окрему групу становлять зображення художників, з якими товаришував Щ. Моравський. Серед них – С. Бартус, Ю. Коссак, Б. Стенчинський і Т. Тирович та ін. Усі портрети виконані Щ. Моравським достовірно точно. Акцент зроблено на обличчі, на індивідуальних рисах зображуваного. У кожному простежується тяжіння до найдрібніших деталей, за яким стоїть прагнення показати красу особистості в повному її обсязі. В основі рисунків лежать традиції австрійського бідермаєра.

У вивченні творів Щ. Моравського важливим є залучення теоретичних його праць. До головніших завдань портретного жанру митець відносив показати живу людину. У творі вона, на його думку, повинна постати відображенням часу, його темпераменту і характеру, має містити індивідуальні риси. Ці вимоги посилюються у випадку, коли портрет невеликого розміру. Прикладом для себе і своїх сучасників Щ. Моравський вважав багатьох німецьких художників. Серед них – Г. Гольбейн молодший, Л. Кранах старший [2].

Серія портретів, яку виконав Щ. Моравський у другій половині 1840-х років, є відображенням загальних тенденцій, які намітилися у

мистецтві у середині XIX ст. Подібно до багатьох інших львівських художників того часу, художник тяжів до тематичного розширення жанру, що відповідало новим потребам поліетнічного Львова. Він зосередив увагу на зображенні діячів інтелектуальної праці, представниках науки і культури.

Працюючи над портретними рисунками, Щ. Моравський дав загальну образно-художню характеристику свого часу, з усіма його позитивними і негативними рисами. Створив свого роду «колективний портрет» Львова. Ставлячи перед собою завдання утвердити в мистецтві цінність людської особистості, модифікував вироблені форми жанру, а відтак увиразнив неповторність львівського тогочасного портрету.

Список використаних джерел

1. Do najnowszych u nas... *Gazeta lwowska*. Lwów, 1847. № 129 (4 list.). S. 842. Rubr.: Nowiny.
2. Morawski S. Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847. *Biblioteka Naukowego zakładu imienia Ossolińskich.* Lwów, 1847. T. II., Zesz. II. S. 199–223.
3. Morawski Szczęsny narysował... *Dziennik mód paryskich*. Lwów, 1847. № 26 (16 grud.). S. 272. Rubr.: Nowości.
4. Polanowska J. Morawski Szczęsny Jan Nepomucen. *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) malarze, rzeźbiarze, grafice.* Warszawa : Wydawnictwo «KRĄG», 1993. T. V : Le–M. S. 640–642.

Демідко Ольга Олександрівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри культурології;
Маріупольський державний університет

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ПІВНІЧНОГО ПРИАЗОВ'Я

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 проєктом в сучасному театральному мистецтві став документальний театр, який якнайкраще відповідає вимогам як загальномистецьким, та і глядачів XXI ст.

Особливості документального театру, його місце і значення в сучасній театральній культурі України у своїх розвідках досліджували

О. Апчел [1], І. Болотян [2], Н. Гоманюк [3], Д. Зорич [4], М. Ясинська [5].

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 [5].

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. 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 [6].

Одним з найбільш унікальних та незвичних спектаклів фестивалю став Незалежний театральний проєкт «Осінь на Плутоні», який вразив багатьох маріупольців. Робота запрошує глядачів подивитись в очі власним страхам і здійснити онтологічну експедицію в старість як таку. Режисер і автор проєкту Сашко Брама – львівський незалежний театральний діяч, драматург, режисер, який займається експериментальним, пошуковим театром на базі документалістики –

розповів, що для нього цей проєкт почався у 2016 році, коли він волонтером потрапив до будинку престарілих. Автори вистави впродовж року перебували в тісній взаємодії з мешканцями геріатричного пансіонату і цей досвід був трансформований в художнє висловлення. Назва є символічною. «Осінь» означає певну пору в житті людини, коли треба збирати урожай, коли все в'яне, тобто це алегорія старості, а Плутон це холодне віддалене небесне тіло, яке символізує пансіонат, що залишається без уваги, адже люди там дуже самотні, тобто Плутон це метафора холоду та старості. Ця вистава створена на перетині документального та лялькового театру, перформативних практик та просторового аудіо-дизайну.

Багато й інших вистав в рамках фестивалю сподобалися мешканцям Північного Приазов'я. Серед них і «Однокласники» театру «Віримо», спектакль «Клас» Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра, «Страждання на Гончарівці» театру «Нефть», вистава «Нові шрами» Дикого театру тощо. Одне з найбільших обговорень викликав спектакль «Клас» Київського академічного театру драми і комедії на Лівому березі Дніпра. Вистава складається з документальних текстів і з особистих розповідей акторів, які задіяні у спектаклі. Актори піднімають теми булінгу, шкільних проблем, війни, ставлення до старшого покоління і політичної ситуації в країні. Авторами є режисер Стас Жирков, драматург Павло Ар'є та актори вистави. Ці каво, що артисти зробили виставу ближчою до Маріуполя завдяки неочікуваним імпровізаціям. Вони згадували місто в своїх діалогах і часто зверталися до глядачів. Насправді для артистів – ця вистава ніби сповідь, адже вони розповідають власні історії. Глядачі були у захваті як від ідеї, так і від самої гри акторів. Такого театрального дійства маріупольці ще не бачили [6].

А вистава «Нові шрами» «Дикого театру» проводиться за підтримки ООН Жінки в Україні. Наталія Сиваненко – режисерка Дикого театру – розповіла, що її вистава складається з абсолютно реальних історій. Вона їздила по притулкам, що надають допомогу жінкам, які потерпають від домашнього насилля і записувала їхні історії. Ця вистава є потужним соціальним проєктом .

Н. Гоманюк у своєму дослідженні зазначив, що документальний театр чи вербатім-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]. Такого експериментального напряму не вистачало Північному Приазов'ю.

Глядачі виходили з вистав обуреними або захопленими. Байдужих не було, адже вони побачили справжню «правду життя».

Важливо, що після перегляду злободенних документальних вистав глядачі регіону відчули, наскільки важливі спектаклі такого напряму. Після них завжди відбувається обговорення, а теми є зрозумілими і актуальними. Наразі у Маріуполі працює 3 професійних театри і більше 10 самодіяльних. Деякі з колективів після фестивалю-лабораторії ідей актуального театру почали працювати з новими театральними формами і, можливо, вже незабаром маріупольці зможуть побачити документальний спектакль вже свого театрального колективу. Водночас декілька театральних гуртків шкіл після перегляду вистави «Клас» вирішити поставити подібний спектакль і на своїх сценах, адже сьогодні тема булінгу залишається відкритою.

Список використаних джерел

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. Doc 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. Зорич Д. Что такое «спектакль в технике verbatim»? Перипетии документального театра... Культура, искусство, история. 2008. № 2/4. С. 11–16.
5. 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).
6. 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).

Симонов Сергій Ігорович,
кандидат технічних наук, доцент кафедри архітектури,
Приазовський державний технічний університет

Трихліб Ольга Вікторівна,
студентка Абіс-19
кафедри «Архітектура будівель і споруд
та дизайну архітектурного середовища»
Харківського національного університету
міського господарства
ім. Олексія Миколайовича Бекетова

СТРІТ-АРТ В ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО МІСТА НА ПРИКЛАДІ СЄВЄРОДОНЕЦЬКА

Незмінний вигляд сірих монотонних будівель і відсутність унікальних рішень негативно впливають на психіку і вводить її в депресивний стан. Як ми можемо помітити за радянських часів була масова забудова однотипних будинків бо держава намагалася забезпечити кожну сім'ю окремою квартирою і головне було кількість і швидкість будівництва, а не створення оригінальних форм тим більше фарбування будівель в яскраві кольори. Незважаючи на те що Сєвєродонецьк – відносно молоде місто оскільки основна його забудова велася у 1960–80 рр., зараз він має ті ж самі проблеми, що й інші міста Донбасу та більшість міст України, де переважно для фарбування фасадів будинків застосовують асфальтно-сірий, темно-сірий і синьо-сірий кольори й такого ж кольору утеплювачі для утеплення квартир, навіть на центральних вулицях [1].

Урізноманітнити стандартну архітектуру міського середовища намагається вуличне іскусство- стріт арт. Стріт арт - напрямок сучасного мистецтва, метою якого є не тільки творче освоєння міського простору, а й зміна ставлення до нього городян незалежно від того, стихійним або санкціонованим буде поява на вулиці результатів такого мистецтва. Найважливішим завданням вуличного мистецтва є не привласнення території, а комунікація з міським середовищем, підкреслення унікальності конкретного публічного простору, залучення глядача в діалог через художній образ, що несе смислове навантаження і емоційний заряд [2].

На відміну від високого мистецтва, призначеного для певних груп професіоналів, вуличне мистецтво демократично і адресується непідготовленому глядачеві. Ось графіті, які використовують специфічна мова комунікації і адресованих субкультурних

співтовариство в якості ідентифікаційних знаків, мурали відрізняються тим, що націлені на відкритий канал комунікації і доступні для розуміння будь-якого городянина [3].

Розглянемо прояви сучасного мистецтва стріт-арт в образі міста.

Рисунок 1 – Спеціалізована школа №17
з поглибленим вивченням іноземних мов

Рисунок 2 – «**Берегиня» - ш. Будівельників, 23а,**
Художник: Армен Григоров и Ілля Кудіненко

Рисунок 3 – «Сова» – Середня загальноосвітня школа №11
Художник: Віталій Гідеван

Рисунок 4 – «Туризм» - пр-т Хіміков, 61,
Художник: Ян Птушко

Зробимо деякі висновки. сірі монотонні будівлі і однотипні споруди в своєму вигляді вводять в депресію і зовсім не приносять позитивні емоції, роблять місто тьмяним і похмурим, а вуличні арт-об'єкти перетворять порожній простір бетонних стін в простір художньої комунікації. Міський простір стає більш обжитим, оскільки формується його образ і емоційне ставлення до нього городян. Ми вважаємо що в регіоні, де йдуть бойові дії, необхідно приділяти більшу увагу вуличному мистецтву, стріт-арту зокрема, який міг би не тільки значно прикрасити зовнішній вигляд міста, а й відволікати мешканців міста, серед яких значна кількість переміщених осіб, від негативних думок. З урахуванням того, що в місті з'явилося кілька переміщених вищих навчальних закладів, і значно збільшилася кількість молоді, в ньому просто необхідно приділяти більшу увагу молодіжній субкультурі і стріт-арту, як однієї з цих субкультур. Стріт-арт це одна з найяскравіших молодіжних субкультур, тому прикраса стріт-артом фасадів та стін житлових будинків сучасних міст і, як наслідок, формування рекомендацій щодо вирішення цієї проблеми – актуальне завдання на сьогодні.

Список використаної літератури

1. Симонов С.І., Соловйов Г.І., Усліста В.А., Лищенко О.П. покращення колористики міських будинків на прикладі вулиці проспект гвардійський у місті сєвєродонецьк 141-146 URL : http://www.tech.vernadskyjournals.in.ua/journals/2020/3_2020/part_2/26.pdf
2. Гороховська Л. Г / Street-art в просторі сучасного міста // Образні характеристики місто ської середовища. Москва, 2020. 274 с.
3. Гороховська Л. Г. Стріт-арт у візуальному середовищі Владивостока // Образні характеристики міського середовища. Москва, 2020. 264 с.

Симонов Сергій Ігорович,
кандидат технічних наук, доцент кафедри архітектури,
Приазовський державний технічний університет

Карташова Марія Олександрівна,
студентка МБГ-20
кафедри «Будівництва, урбаністики та просторового планування»
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля

КОЛОРИСТИКА В СУЧАСНОМУ МІСТІ

Колір активно й багатопланово бере участь в нашому житті й чинить сильний вплив на свого глядача, тому необхідно грамотно його використовувати у своїй творчій діяльності для підвищення художньої цінності архітектурного вигляду міста в цілому й так само для підвищення фізичного та психічного здоров'я його мешканців. Для індустріальних міст Донбасу характерна монохромна архітектура, що обумовлює сірість фасадів житлових будинків. Більшість міст України, переважно використовує для фарбування фасадів будинків асфальтносірий, темно-сірий і синьо-сірий кольори. [1, с. 146]. В результаті й без того непоказні фасади з часом старіють, стають непривітними, мають похмурий вигляд. Вулиці, заповнені сірими фасадами будівель, за низького рівня освітленості видаються тьмяними й смутними, а використання жовтих і білих кольорів в оформленні фасадів надають їм «сонячності» навіть у похмурі дні.

Дамо визначення терміна «колористика». Колористика – наука про колір, що охоплює знання про природу кольору, основних, складених і додаткових кольорів, про основні характеристики кольору, колірні контрасти, змішані кольори й колірні гармонії, колірну мову й колірну культуру [2, с. 5]. Важливість кольору в архітектурі будівель неодноразово відзначалася діячами науки й мистецтва, наприклад питання колірної гармонії міст вже порушили в Дніпрі, де вважають, що XXI століття – час інновацій і прогресу, але попри це урбанізація чинить і негативний вплив: з'являються об'єкти містобудування, які не завжди гармонійні та співмасштабні один одному, колористично не пов'язані з елементами навколишнього середовища, внаслідок чого колірний образ міста формується безладно. Водночас руйнується цілісність його сприйняття, з'являється певна роздрібненість в архітектоніці міського середовища. На сьогодні відсутній комплексний погляд на проблеми, пов'язані з колористичною гармонією міського середовища. Саме питанню колористики будівлі слід приділяти першочергову увагу під час вирішення оформлення її зовнішнього

вигляду, адже саме методи й засоби колористики сприяють чіткому й скоординованому проєктуванню міського середовища [3, с. 15]. Питання колористики порушили в різних містах пострадянських країн, наприклад у Волгограді, де відзначили, що колір фасаду будівлі грає дуже важливу роль в сприйнятті людиною навколишнього архітектурного середовища. Завдяки кольорам можна підкреслити ідею й функціональне призначення будь-якої будівлі, її форму [4, с. 202].

Розглянемо ситуацію з колірною гамою житлових будинків на найдовшій вулиці Сєвєродонецька – проспекті Гвардійському. Проспект Гвардійський був обраний як центральна й найбільша вулиця міста, яке тепер є центром Луганської області.

У процесі візуального дослідження колористичного середовища житлових будинків на проспекті Гвардійському міста Сєвєродонецька були виявлені такі проблеми:

− відсутність цілісної колірної гармонії;

− відсутність колірних контактів з природним оточенням;

− фасади будівель поступово втрачають колірну палітру, тим самим руйнуючи міський пейзаж;

− хаотичне розміщення зовнішньої реклами та вивісок;

− малі архітектурні форми не гармоніюють з колірною гамою фасадів будівель.

Все це заважає об’єктивному сприйняттю кольорової гами вулиці міста, що відбивається на психоемоційному стані його жителів, а також створює неправильне сприйняття колірної єдності в архітектурі. Щоб уникнути колірного нагромадження, естетичного безладу, вибір кольору повинен ґрунтуватися на принципах колористичної гармонії, яка включає в себе розділ знань про колірну культуру й колірні переваги.

Можна зробити кілька рекомендацій щодо поліпшення колірної палітри житлових будинків на проспекті Гвардійському, для чого потрібно:

− зважати на закони колірної гармонії;

− під час створення колористичної карти застосовувати принцип «від загального до конкретного»;

− привести фасади будівель до єдиної кольорової гами;

− створити єдиний стиль для малих архітектурних форм, які гармонійно зливатимуться з колірною гамою фасадів будівель;

− застосовувати місцеві матеріали, віддаючи перевагу відтінкам, які гармоніюють з навколишнім середовищем;

− необхідно законодавчо врегулювати хаотичне утеплення квартир, щоб вони не псували зовнішній вигляд міста і гармоніювали з фасадом будівлі;

− необхідно не допускати хаотичне розташування й величезну кількість реклами в центральній частині міста;

− подумати про введення нових колоритів, щоб освіжити міський пейзаж.

З вищесказаного можна зробити висновок, що в Сєвєродонецьку не приділяється належна увага зовнішньому вигляду міста. Вулиці міста, навіть центральні, у досить занедбаному стані, утеплення квартир відбувається хаотично, повністю руйнуючи кольорову гаму житлового будинку та міста. Занедбаний вигляд будівель в центральній частині міста не викликає довіри в потенційних інвесторів, не приваблює в місто туристів. Також однією з проблем є те, що до теперішнього моменту колористичне середовище Сєвєродонецька та інших українських міст набуло хаотичного характеру завдяки безсистемному зведенню рекламних конструкцій та об'єктів торгівлі. Для того щоб розв'язати проблему гармонізації й упорядкування колористичного вирішення проспекту Гвардійського й інших вулиць міста, необхідно створити сприятливу, гармонійну обстановку в місті для поліпшення якості життя городян.. Таким чином, розуміння проблеми колористики житлових будинків сучасних міст і, як наслідок, формування рекомендацій щодо вирішення цієї проблеми – актуальне завдання на сьогодні.

Список використаної літератури:

1. Симонов С.І., Соловйов Г.І., Усліста В.А., Лищенко О.П. Покращення колористики міських будинків на прикладі вулиці проспект Гвардійський у місті Сєвєродонецьк; ВЧЕНІ ЗАПИСКИ Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського Серія: Технічні науки, том 31, номер 3, с.146-151
2. Єфімов А. Колористика міста. Москва : Стройиздат, 1990. 272 с.
3. Герцман Е.А., Саньков П.М. Колірна гармонія міста як проблема містобудування (на прикладі центру міста Дніпропетровська). Студентський науковий форум – 2016 : матеріали VIII Міжнародної студентської електронної конференції [Електронний ресурс] URL: https://scienceforum.ru/2016/article/2016022787 (дата звернення 22.11.2019).
4. Иванова Н.В., Минаева К.В., Минаева А.М. Формирование цвето-композиционных решений жилых домов города Волгограда. Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2018. № 5-1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-tsveto-kompozitsionnyh-resheniy-zhilyh-domov-gorodavolgograda (дата обращения: 19.03.2020).

Алішер Анна Вікторівна,
аспірантка 3 курсу,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;
спеціальність 023 - образотворче мистецтво,
науковий керівник - доктор філософських наук,
професор ***Личковах В. А.***

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНОГРАФІЇ

В історії української сценографії актуалізується її генетичний зв'язок з образотворчим мистецтвом, а також з новітніми технологіями візуальної організації простору. Сценограф розглядає сценічний простір як певну локацію, в межах якої відбуватиметься процес матеріалізації декораційно-художнього задуму мистецькими і технічними засобами. Систематизуючи образотворчі можливості використання новітніх технологій, художник естетично підкреслює образно-пластичний напрям всієї постановки, організовуючи синтетичний театральний простір. Тому трансформація сценографії художнього простору має велике значення для візуального сприйняття й забезпечення динамічності театральної дії. Сценографічне навантаження театральної вистави передбачає конструювання простору, куди входять символи, знаки, декораційне оснащення, світлові ефекти, фактурні елементи декорацій, костюми артистів, кольорове переплетіння тонів, а також новітні технологічні прийоми, з використанням яких створюється нова оригінальна сценічна образність.

Роль сценічного дизайну в театральному мистецтві сценічного мистецтва в аспекті історичної еволюції, що відбила на сьогоднішній сценографії була предметом уваги В. Берьозкіна, І. Вериківської, Г. Веселовської, Д. Горбачова, Н. Єрмакової, О. Клековкіна, О. Ковальчук, Н. Корнієнко, О. Красильникової, А. Липківської, О. Островерх, С. Триколенко, Ю. Станішевського, В. Фіалка та ін. Одним із перших на значення сучасних технологій у творенні художньої образності в ХХ ст. звернув увагу німецький філософ Вальтер Беньямін. У своїй праці «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» він зазначав: «У межах історичних відтинків часу разом із загальним способом буття людських спільнот змінюється також спосіб їхнього сприйняття сенсу. Спосіб, у який організовується людське сенсосприйняття, - посередник, у якому воно відбувається, - зумовлений не лише природними, а й історичними чинниками» [2, с. 59]. Тобто філософ передбачав значимість новітніх технологій в організації світосприйняття й культурно-мистецького життя сучасної людини.

Українська сценографія кін. XX-поч. XXI ст., це перш за все «дієва сценографія», впроваджена у сценічний простір геніем української театральної сцени Д. Лідером. Втілюючи в життя її принципи, художник сцени акцентує увагу не тільки «де» і «коли», а передусім, - «що» відбувається в кожному акті драматургії, надаючи преференції аналітичним висновкам та узагальненням. У одній із найяскравіших і неоднозначних постановок п'єси, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги Д. Лідер окреслює «дієву сценографію» наступним чином: «…оформлення має бути не просто фоном, а певним дієвим героєм вистави» [1]. Серед прихильників нової сценографії XX ст. в Україні слід назвати А. Александровича-Дочевського, А. Волненко, М. Драка, В. Дмитрієва, Б. Ердмана, А. Петрицького, Ф. Нірода, В. Меллера, О. Екстер, Л. Попової, І. Рабиновича, В. Комардьонкова, М. Левитську, С. Маслобойщикова, Є. Лисика, О. Хвостенко-Хвостова, К. Єлеви, В. Шкляєва та ін. Тут і представники історичного авангарду, і безпосередньо учні, навіть «школа» Д. Лідера.

На початку XXI століття зв'язок технічного прогресу з еволюцією режисерських та сценографічних поглядів зумовило нове бачення театрального простору. У цьому сенсі Вадим Меллер ще у 1935 році зазначав щодо високопрофесійності культури художників-декораторів, яка полягає не тільки у володінні арсеналом засобів «одягання сцени», а й у знанні технології матеріалів та їх сценічної ефективності, знанні оптичної побудови в умовах простору сцени, знанні сценічної механіки, кольору та світла [5, с. 24-25].

Сьогоднішнє мистецтво сценографії із сучасними інноваційними тенденціями технічного прогресу поєднує в собі досвід корифеїв класичної театральної сценографії із новими художніми формами, образними декораційними впровадженнями новітніх технологій. Як зазначає К. Чижмакова: «Специфіка і розвиток постановочної справи протягом довгих століть…незмінно залежали від трьох обставин: по-перше,…це загальні завдання епохи, обумовленні багато в чому контингентом глядачів; по-друге, від рівня розвитку образотворчого мистецтва досліджуваного періоду і, по-третє, від загальних показників розвитку техніки» [4, с. 119].

Головними тенденціями розвитку сучасної театральної сценографії XXI ст., притаманні новітні технології, що вміщують розмаїття мистецьких форм, колажність художніх поглядів, постмодерністську інформативність. З'явилася плеяда молодих театральних художників, які суттєво відображають нові, яскраві, а подекуди і дискусійні погляди на сценічний простір. У контексті специфіки української школи сценографії кін. XX-поч. XXI ст., можна

назвати сучасних художників театри - Ф. Александрович («На полі крові» 2009 р., «Скляний звіринець» 2013 р.), В. Бариба («Сто тисяч» 1992 р.), І. Білецький («Лісова пісня» 1993 р.), О. Богатирьова («Самотня леді» 2011 р., «Така її доля» 2014 р.), П. Богомазов («Війна» 2018 р., «Лимерівна» 2019 р.), А. Духовична («Мама сказала "Ні"» 2015 р.) та ін. [3].

Сучасна українська сценографія є більш вивільненою від стандартів й відкриває завісу великого простору для творчості, надаючи чудові можливості театральному художнику впровадити нові ідеї, підходи та методи, ґрунтовані на нових технологіях. Використання новітніх засобів для передачі ідейно-естетичного настрою, викликають наближення, або навпаки, відсторонення сюжету вистави від проблем теперішнього соціуму, кульмінаційну піднесеність емоційного стану актора і глядача, відкриття схованих почуттів та думок. Новітні технології збагатили на сьогодні арсенал сценографічних засобів виразності, це - піротехнічні, графічні, мультимедійні, світлові прилади та багато інших, завдяки яким більш точно та цікаво відтворюється задум художника, впливаючи на пластичні можливості образно-просторового вирішення творчих задач.

Отже, мистецтво театральної сценографії завжди було, є і залишиться образним транслятором історичних процесів, що відбуваються в соціумі, віддзеркалюючи культурні й наукові тенденції конкретного часу. Технічні досягнення сьогодення мають можливості підсилювати ефект сценографічної образності задуманого художником театру. Трансформуючи художній простір новітніми засобами, театральна сценографія набуває нових культурно-мистецьких форм, що впливають на спосіб світосприйняття й естетичного мислення сучасної людини.

Список використаних джерел

1. Бевзюк-Волошина Л. Малий і Великий світи Данила Лідера. URL: https://nstdu.com.ua/ publication/maliy-i-velikiy-svit-danila-lidera (дата звернення: 15.10.2021).
2. Беньямін В. Вибране. Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів : Літопис, 2002. 214 с.
3. Сценографія. Пошуки власної естетики. 1920-2020. Упоряд. : А. І. Александрович-Дочевський ; текст О. В. Ковальчук. Київ : ВД «Антиквар», 2019. 304 с.
4. Чижмакова К. І. Вестник ВГУ, серия : Лингвистика и межкультурная комуникация. Сценография и постановочная часть (вопросы истории и театральной практики), №2. ч. 2, г. Воронеж, 2007. 140 с.

5. Юдова-Романова К. В. Образно-технологічні засоби презентації сценічних мистецтв: сторінки історії : Монографія. К. В. Юдова-Романова. Київ : Видавництво Ліра-К, 2020. 360 с.

Бурлака Анна Віталіївна,
аспірантка 1 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет культури і мистецтв;
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент ***Дорофєєва В.Ю.***

УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ПІСНЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Однією з домінантних рис сучасного культурного простору є зростання ролі глобалізаційних процесів. Глобалізація визначається дослідниками як шлях до створення єдиного світового простору, у якому взаємодіють різні компоненти - політичний, економічний, правовий, соціальний, культурний та мистецький. Всі вони демонструють тенденцію до трансформування їх характеристик під впливом прагнення до уніфікування, яке б привело до формування універсальної культури. М. Хаустова, здійснюючи багатоаспектний аналіз глобалізації, визначає її як «безперервний, об'єктивно існуючий, загальносвітовий процес, який охоплює усі без винятку сфери суспільного життя, всі процеси та явища, що відбуваються у світі, обумовлює виникнення взаємозв'язків та взаємозалежності між суб'єктами глобалізації, сприяє уніфікації регулювання таких взаємовідносин та може мати як позитивні, так і негативні наслідки» [2, с. 437].

Глобалізаційні рухи, відповідно, стосуються і мистецької сфери. Мало дослідженим питанням виступає аналіз особливостей трансформування української естрадної пісні під впливом глобалізації. Естрадна музична культура є такою, що на своєму сутнісному рівні пов'язана з просуванням культурного продукту серед великої слухацької аудиторії. Водночас глобалізаційні тенденції починають обумовлювати створення музичних творів, які будуть розраховані на більш широку публіку. Це процес призводить до трансформування специфіки естрадних пісень. Намагання вийти за межі єдиного культурного та національного простору впливає на появу стандартизованих музичних пісень. Проявом цього процесу є написання

українськими композиторами музичних пісень, які мають слідувати загальноєвропейським та світовим практикам. Одним з проявів цього є використання англійської мови у піснях. Використання цієї інтернаціональної мови відразу розширює потенційне коло споживачів музичного продукту. Варто згадати творчість таких виконавців, як Onuka, Міка Ньютон, гуртів «Brunettes Shoot Blondes», «MARU», «The Elephants», «Vagabond Specter».

Також митці нерідко звертаються у вербальних текстах до тих зразків, що відтворюють сюжети, пов'язані з любовною тематикою. Подібний пісенний контент є загальнозрозумілим та таким, що орієнтований на широкі слухацькі кола. Ще одним показником постають суто музичні характеристики пісні, які мають відповідати шлягерному стандарту. Створення такого формату музичного поля можливе завдяки використанню повторюваних та простих коротких фраз, що будуть легко запам'ятовуватись. Інтонаційні звороти мають бути такими, що здатні створити сильне враження на слухача. Звертаючись до інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, таку роль можуть відігравати інтонації, що походять з процесу мовлення. На початку твору можуть використовуватись секундові низхідні інтонації, які у кульмінаційний момент змінюються широкими висхідними інтервалами. Кожна пісня має будуватись по принципу хіта. В. Тормахова вказує на те, що хіт є основою естрадної поп-музики. «Особливістю музичної складової поп-музики, на відміну від джазової і рок-музики, є опора на усталені моделі, однією з яких є хітова пісня (так як в поп-музиці спостерігається значна перевага вокальної музики над інструментальною)» [1, с. 36-37]. Хіт, як правило, має стандартну тривалість – 3 хвилини. Багато композиторів в умовах глобалізації наслідують тим принципам, які були характерні для американської поп-музики. Серед них можна згадати такі типи структури пісні, що відповідають встановленим у музичній практиці стандартам: AABAB, ABABAB, ABABCB, де A – заспів, B – приспів, а C - зв'язка або бридж. Також можлива структура балади (AAAA). Найбільш популярною формою пісень сучасних українських виконавців є форма ABABAB та ABABCB. «Сучасна українська естрада поступово пізнає і починає застосовувати ці принципи, вироблені в результаті пошуку кількох поколінь американських поп-композиторів і намагається адаптувати їх до нашого інтонаційного середовища» [1, с. 40].

Відбувається процес не лише трансформування пісень українських виконавців, а й унаслідування ними виконавської вокальної манери, яка характерна для провідних закордонних поп-виконавців - це застосування соул-співу, нетрадиційних способів звуковидобування

(тванг, гроулінг, скримінг та ін..). Таким чином й відбувається формування пісень, які мають «глобалізований» тип та мало демонструють зв'язок з етнічним неповторним началом. Такі принципи звуковидобування використовують Тіна Кароль, Джамала, Гайтана та інші зірки української естради.

Таким чином можна зазначити, що внаслідок глобалізаційних процесів відбувається значне переосмислення української естрадної пісні. Це має як позитивні, так і негативні наслідки. «Втягуючись у процес глобалізації, Україна, з одного боку, має всі шанси скористатися її перевагами. З іншого, вона стає більш відкритою для нових викликів і загроз, на які треба швидко реагувати й від яких треба захищатися» [2, с. 437]. Так до позитивних аспектів можна віднести те, що український музичний продукт стає більш доступним слухачам по всьому світу. Проте формування стандартизованих форм зменшує унікальність українського культурного надбання та робить його обезличенно-уніфікованим.

Список використаних джерел

1. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез. Монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
2. Хаустова М. Г. Феномен глобалізації та плюралізм її інтерпретації. Форум права, 2013. Вип. 4. С. 430-440. URL: file:///E:/FP_index.htm_2013_4_73.pdf (дата звернення: 11.10.2021).

Волкова Ірина Вікторівна,
старший викладач,
викладач вищої категорії, відділу образотворчого мистецтва, Щастинська школа мистецтв Щастинського району Луганської області

АКВАРЕЛЬ В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Акварельний живопис – це мистецтво яке націлене на пошук новітніх художніх рішень, та інновацію тому постає одне з найгостріших питань – створити нові засоби вираження в образотворчості, щоб уникнути повторення копіювання художниками попередніх часів того, що вже існує.

Актуальність даної теми в дослідженні історичного розвитку та авторського надбання художників акварельного живопису, де традиції

накопичують основу для розвитку новацій в Україні. З метою вивчення творів мистецтва, необхідно знати напрямки творчості, художній задум, час, в якій жив та творив митець.

Аналіз матеріалів з історії вказує, що традиційні техніки акварельного живопису та новаторство сучасних художників залишається поза увагою науковців, і мистецтво акварелі не досліджувалося. Тому головним є узагальнити історичні та нинішні досягнення акварельної спадщини, вивчити особливі традицій у рамках художньої культури України XX ст. – на початку XXI ст.

Вивчаючи творіння та авторські здобутки митців акварельного живопису бажано відзначити публікації наступних авторів які внесли свій внесок: А. Кальнінга [1], В. Лепікашової [2], В. Павлова [3], О. Антонюк. Мистецтвознавець Ольга Тарасенко у статті «Антологія акварелі» зазначає: «…На відміну від олійного живопису в акварелі відсутня матеріальність речовини, з якої створено твір [4, с. 25]. За своєю природою вона орієнтована на втілення тонкого плану буття».

Історія мистецтв вважає що кожна культурна ера розвиває свій взірець прекрасного. Від Ренесансу до сьогодення у живопису виникає різноманіття технік, стилістичних напрямів та прийомів. В другій половині XVIII ст. – на початку XIX ст. акварель в Україні використовували для зафарблення гравюр, панорамних краєвидів, пейзажів із відтворенням старовинних решт замків. Найбільшу цікавість викликали міста розташовані на північно-західному узбережжі Чорного моря та Києва. Панорамні акварельні пейзажі виконав В. Тропінін (Вид на церкву та село Кукавку», «Вид на садибу Моркових»). Єдність пейзажу та архітектури характерне мотивам О. Кунавіна, котрий на початку XIX ст. створив чимало панорамних різновидів міст і сіл Полтавщини, Чернігівщини та Київщини. З найпочесніших місць у світовому акварельному мистецтві займає Т. Шевченко, який все своє життя звертався до акварелі та підніс її до рівня світових здобутків [5].

В українському живопису 1920–1930-х років з'являються нові теми, образи та художні вирішення: це роботи О. Шовкуненка («Дніпробуд», «Одеський суднобудівний завод») які показують індустріальний пейзаж. Важливе значення має акварель повоєнних часів з ліричними пейзажами та натюрмортами М. Глущенка, які відрізняються легкістю, простотою та емоційним контрастом кольорових вирішень.

У сучасному мистецтві акварелі виникають нові тенденції, які мають історичне підґрунтя і засновують на базі традиційних, новаторські техніки. Відмінність цих технік в отримуванні цікавих візуальних ефектів, які роблять малюнки справжніми твореннями

мистецтва. Поєднання образотворчих технік не має чіткої технології, та може бути втілене у довільній послідовності, тому комбінування називається експериментальним.

Варіанти змішаних технік:

- воскова крейда та акварель – головне полягає у поєднанні, акварель не змочує віск, а крейда, не зафарбовується;
- акварель і туш – передбачає графічне опрацювання акварельних заливок за допомогою сухої або вологої туші, що слугує для виділення контурів, детальною роботою над дрібними деталями, передачі світло-тіньових відносин. Техніка виразна, тому нерідко використовується для створення ілюстрацій;
- акварель та пастель – у даній техніці аквареллю створюється підмальовок та фон, а пастель використовується для контурів та деталей;
- акварель та гуаш подібні за властивостями водорозчинні фарби, легко поєднуються та створюють оригінальні малюнки.

Інтерес до акварельного живопису збільшується. Твори майстрів все частіше з'являються в експозиціях художніх виставок. Україна пишається Василієм Понікаровим та Леонідом Могучовим, які внесли свій вагомий вклад у мистецьку спадщину, вони у 2017 р. були учасниками міжнародного фестивалю акварелі «Fabriano in Acquarello» в італійському місті Фабріано.

Незважаючи на те, завжди залишаються художники, які присвячують хвилини свого творчого натхнення акварельній техніці. Вони збираються у творчі об'єднання «Акварелісти Києва» та «Акварелісти України» де на виставках демонструють поціновувачам художнього мистецтва твори та новаторські пошуки в галузі акварельної техніки. Куратор виставки, заслужений художник України Анатолій Марчук, є засновником щорічних пленерів у Макарові та Козичанці, в яких беруть участь визнані та молоді художники.

Серед майстрів – акварелістів слід виділити: Олесю Варкач – темою якої є любов до мальовничих пейзажів, вона вже понад 15 років ілюструє журнал «Малятко»; Микола Грох – лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів за краще оформлення книжок; Андрій Чебикін – створює аквареллю листівки на планшеті; Марина Ольхова ілюструє дитячу літературу; малюнки Наталії Журавльової перебувають у приватних колекціях Німеччини, Литви, Китаю, Іспанії, Греції, Туреччини; Олександр Тарасенко автор живописних та графічних творів в яких випромінюється тепло, глядач упізнає в них власні враження, – азовський степ, де мало зелені, але багато сонця, природа, якою він живе, де протоптані стежки до рідної домівки.

В Одесі третій раз відбувається Міжнародна та Всеукраїнська виставка «Море акварелі» куратор якої - Анатолій Кравченко, Галина Кравченко та Галина Отчич. Це не просто провідна виставка акварелі у форматі бієнале, але й широкомасштабна культурно-мистецька подія, в якій беруть участь акварелісти не лише з усіх куточків нашої держави, а й понад 30 країн світу. Бієнале 2020 року представило різнопланові тенденції, створюючи тим самим неповторну картину творчих здобутків представників різних поколінь, різних національних шкіл. Задіяних у проекті мистців об'єднує любов до акварелі, схильність до пошуку. У своїх роботах вони демонструють як слідування класичним традиціям, так і новітні тенденції, досягаючи органічного синтезу з мистецтвом інших культур. Вони показали різноманітні сюжети, філософські проблеми, оспівували красу життя, тим самим виявляючи вічне прагнення до гармонії з природою.

Історична культурна спадщина України є носієм багатокультурної пам'яті. Кожний раз після створення художником картини, вона належить до царини пам'яті та стає потужнім історичним документом. Творчість митця незалежна від мистецького напряму, рівня освіти, техніки виконання, приналежності до мистецької школи, творчої особистості є переосмислення та відображення сьогодення та вимагає від митців розвитку професійної майстерності, колористичного відчуття та новаторських творінь. Таким чином акварельний живопис відкритий до новацій, позбавлений ідейних принципів і заборон, має власні неповторні риси, та напевно стане одним з елітних видів образотворчого мистецтва і буде мати якнайбільше шанувальників цієї витонченої техніки.

Список використаних джерел

1. Кальнинг А. А. Акварельная живопись / А. Кальнинг. – М.: Искусство, 1968. 74 с.
2. Лепикаш В. А. Живопись акварелью / В. А. Лепикаш. – М.: Ах СССР, 1961. 154 с.
3. Павлов В. П. Сучасна українська акварель / В. П. Павлов. – К.: Мистецтво, 1966. 75 с.
4. Море акварелі. Перша всеукраїнська та міжнародна виставка акварелі. Одеса, 2016: каталог І упоряд.: А. Горбенко, Г. Кравченко та ін.; авт. вступ. ст.: А. Горбенко, В. Кудлач, О. Тарасенко; НСХУ.- Дрогобич: Коло, 2016. 172 с.
5. Акварелі. Національний музей Тараса Шевченка: URL://www.museumshevchenko.org.ua/element.php?id=108/ (дата звернення 27.09.2021).

Денькович Василь Степанович,
аспірант 2 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент ***Тормахова В.М.***

ВИРОБНИЦТВО НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ XX-XXI СТОЛІТТЯ

Культурний простір сьогодення надзвичайно динамічно змінюється. В умовах трансформації культури та появи в ній явищ, що стирають межі національного та неповторного, особливо актуально постає питання збереження етнічного начала. Одним з компонентів культури, який має важливе значення для збереження її своєрідного традиційного характеру, є музичний інструментарій. Наразі відбувається активне використання народних інструментів у різних напрямках музичної культури. Цей процес обумовлює необхідність створення інструментарію, який виробляється за різними технологіями. Нерідко відбувається й трансформація музичного інструментарію. Дане питання не здобуло достатнього наукового обґрунтування у вітчизняній культурології.

В сучасній культурі циркулює багато інструментів, які мають статус «народних» як таких, що знаходяться у опозиції до «професійних». Дане розрізнення установилось доволі давно, а затвердження та подальшого вжитку здобуло за радянських часів. Ця традиція та її суперечливий характер відмічається в публікації В. Сологуб. «Причому до народних інструментів відносять як ті, що є самобутніми, тобто відносяться до тих, що належать лише одному конкретному народові чи етносу, так і “міжнаціональні”, які поширені у різних народів» [2, с. 115]. Тобто народними інструментами нерідко вважаються ті, що мали застосування у традиційній культурі. До таких інструментів можна віднести струнно-смичкові (скрипки, басолі), струнно-щипкові (бандури, кобзи, домри та ін.) та цілу плеяду духових (сопілки, трембіти). Також до народних інструментів відносять баян, колісну ліру, волинку, дримбу тощо. Можна зазначити, що протиставлення на народні та професійні інструменти є доволі умовним, особливо зважаючи на зміну стратегій їх виробництва. В XX столітті розпочинається процес фабричного створення інструментів. Відповідно, коли мова йде про масове виробництво інструментів, то їх «народність»

стає дещо сумнівною, адже в традиційній культурі наявне було конструювання інструментів майстрами у доволі обмеженій кількості, де кожна деталь вироблялась індивідуально майстром. Ця ж практика стосувалась і тих інструментів, що згодом увійшли до академічних оркестрів та почали набувати статусу «професійних». Різниця у виробництві інструментів могла полягати у використанні більш якісних матеріалів, застосуванні точних розрахунків тощо. Виникають різноманітні конструкції таких струнних інструментів, як цимбали, ліри, що здійснювались харківськими та чернігівськими майстрами.

В XX столітті формуються фабрики, на яких виробляють інструменти. Зокрема, різноманітні музичні інструменти, які відносяться до «народних», стали відтворювати у різних регіонах України (Чернігівська фабрика музичних інструментів, Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта», Мельнице-Подільська майстерня з виготовлення старовинних народних інструментів). Одними з провідних діячів, які займались конструюванням інструментів, були такі вітчизняні майстри, як Л. Гайдамака, В. Зуляк, І. Скляр, С. Снігирьов. Причому розробки у цьому напрямку починають впроваджуватись, починаючи з 30-х років XX століття. Разом з фабричним виробництвом народних інструментів розпочалась практика, пов'язана з їх удосконаленням, що проявилось в покращенні акустичних можливостей, розширенні технічних якостей. Конструювання інструментів було цілеспрямованим та системним. Відповідно характер змін інструментарію стосувався тембрального забарвлення, гучності, тривалості звучання, розширення діапазону тощо. Водночас, разом із поліпшенням технічних та акустичних показників відбувався відхід від тих конструкцій, які були поширеними у аматорському конструюванні інструментів, що використовувались у виконавській практиці. Так, наприклад, починається розробка бандур, які мали хроматичний звукоряд. На противагу цій практиці формується інша тенденція, яка проявилась у намаганні створювати інструментарій, який мав би більшу подібність до автентичних народних конструкцій. Виробництво народних інструментів починає здійснюватись завдяки ініціативі окремих майстрів. Вони нерідко відмовляються від «удосконалених» конструкцій, які демонстрували значні розбіжності із старовинними інструментами. Ці дві тенденції набувають поширення у вітчизняній культурі. «Відтак, функціонування музичної культури супроводжується постійними змінами, пов'язаними з трансформацією інструментів. З одного боку, здійснювались спроби удосконалення народних інструментів, що було спрямовано на їх універсалізацію, а з іншого – спостерігалися спроби реконструкції та відтворення автентичних

зразків» [1, с. 44]. Нерідко внаслідок змін конструкцій виникали видові інструменти, які ще більше сприяли відходу від традицій народного музикування. Так формується родина кобз із приструнками, родина лір. Трансформація інструментів сприяє становленню умов задля академізації народно-інструментального виконавства. Проте все більшим стає розрив між народною та академічною традицією. «Еволюція народної інструментальної музики, початок відліку якої губиться у глибинних шарах людської цивілізації, призвела до виникнення вже на сучасному етапі такого явища, як академічне народне інструментальне мистецтво» [1, с. 50].

Сучасне виробництво народних інструментів в культурному просторі України відбувається у дещо іншому стані. Внаслідок зменшення фінансування сфери культури, було припинено подальші конструктивні зміни інструментів в межах фабричного виробництва. Ряд фабрик з виробництва музичних інструментів було закрито. Така доля спіткала Чернігівську фабрику музичних інструментів ім. Павла Постишева. Деякі майстри, які залишились без роботи після банкротства фабрики, розпочали власну діяльність з виробництва інструментів. Чернігівський майстер Микола Єщенко продовжував роботу щодо вироблення музичної продукції у власній невеличкій майстерні на горищі, а також ремонтував інструменти, зроблені іншими майстрами.

Ще одним майстром, хто продовжив власну діяльність після припинення роботи Чернігівської фабрики музичних інструментів, був Олександр Шльончик, який реставрував та конструював не лише українські музичні народні інструменти, а й тих, що виникли та активно функціонували в межах інших етнічних культур. Після смерті майстра його технологічні розробки продовжив учень – Олександр Бешун. Цей майстер опанував майстерність виробництва інструментів, починаючи з духових (сопілок, тріскачок) до бандур. Серед здобутків майстра є вироблення електробандури та вміння відновлювати різні струнні інструменти. Бешун є майстром, що виготовив чимало інструментів для гурту Onuka (його солістка Наталія Жижченко - онука О. Шльончика), в тому числі бугай, сопілку, деркачі, тріскач.

Деякі фабрики, як-от «Трембіта», не припиняли власну діяльність. Проте починаючи з 2000-х років задля зростання прибутку було прийняте рішення щодо необхідності розширення спектру продукції. Зокрема на Львівській музичній фабриці «Трембіта» наразі виробляються не лише гітари, мандоліни, домри, балалайки, а й кобзи та різноманітні бандури. Представлений спектр бандур, які виробляються за технологією та конструкцією В. Герасименка,

київського та харківського типу з перемикачами, а також інструменти для молоді та дітей. З 2003 року фабрика «Трембіта» почала випускати грецький інструмент бузуки.

Таким чином, можна засвідчити, що в сучасному українському просторі представлено декілька традицій виробництва народних інструментів. Одна з них пов'язана з відтворенням інструментів у фабричних умовах та виробництвом за вже встановленими стандартами, інша – з конструюванням, реконструкцією та відродженням інструментів окремими майстрами, які нерідко звертаються до практики виробництва автентичних народних зразків.

Список використаних джерел:

1. Кольц І. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України XX–XXI століття. Дис… канд.. доктора філософії: 025 – музичне мистецтво. Київ, 2021. 227 с.
2. Сологуб В. До проблеми утвердження академічного статусу класичної гітари в Україні. Гілея: науковий вісник, 2019. Вип. 146. С. 114-117.

Ковальова Марина Ростиславівна,
викладач мистецтва;
Коледж Луганської державної
академії культури і мистецтв (м. Кремінна)

МИСТЕЦТВО ЯК ЖИТТЄЗБЕРІГАЮЧИЙ ВИД ЛЮДСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Майже чверть століття тому була закрита, як здавалося, остання сторінка у вивченні історії походження мистецтва. Проте, акти «дивної» поведінки стародавньої людини в періоди основної діяльності того часу – «полювання» - викликали ряд питань, на які можна відповісти тільки в загальній сукупності багатьох наукових напрямків теперішнього часу [1]. В кризових умовах стабільність суспільства безпосередньо залежить від ціннісно-смислових універсальних парадигм, які в реальному житті, на практиці, можуть бути реалізовані тільки провідними силами суспільства [2].

Тому, кажучи про універсальні поняття, ми, перш за все, звертаємося до одного з основних видів людської діяльності, змістом якого є формування цих ціннісних універсалій – до мистецтва. Дослідження в галузі історії, археології, антропології, історичної

психології і мистецтвознавства доводять, що саме мистецтву, як виду діяльності, закладеному в генотипі людини, належить провідна роль не тільки у виділенні людини розумної як біологічного виду з усього живого світу, а й у виникненні і подальшому розвитку універсальних ціннісно-смислових понять, що призводять homo sapiens до гуманізації дії по відношенню до світу. У методологічному плані ми маємо два основних предмета дослідження: сучасний стан художньої індустрії і найдавніші вихідні артефакти мистецтва, які стали джерелом зародження унікального явища - художньої свідомості людини. Обидва предмети, тісно перегукуючись між собою, підтверджують основну гіпотезу про функції мистецтва. Існуючі форми мистецтва відіграють важливу роль в соціалізації і гуманізації психіки людини і їх поява і становлення як виду діяльності не випадкові [3] - це припущення лягло в основу предмета нашого дослідження. Тільки через півстоліття після висловлювань Л.С. Виготського історія походження мистецтва набула найбільш чітку системну побудову, що дозволило відповісти на головне питання про причини виникнення образотворчого мистецтва.

Таким чином, з'являється нова якісна характеристика свідомості, пов'язана тільки з мистецтвом: ціннісно-смислова оцінка світу, яка дозволяє фіксувати явища не тільки як утилітарну цінність, життєво необхідну тільки для одного суб'єкта або виду, але і як загальну гуманізовану цінність, з якою пов'язано збереження всього живого і унікального на Землі. Без даної форми сучасної рефлексії - гуманізованої ціннісної моделі світу - людство приречене на загибель навіть при найдосконаліших утилітарних технологіях підтримки життя. Цю думку підтверджують численні дослідження в галузі соціології історії [4]. Вивчення мистецтва і свідомості як предметів дослідження неможливо без виявлення філософського аспекту виникнення та розвитку мистецтва. До останнього часу не розглядалася стикова область двох наукових напрямків: природничо-наукового і мистецтвознавчого [5]. Дуалізм в сучасному світогляді - це не час «політичного компромісу» і тимчасового затишшя, а період звичайної спроби «реанімації» духовності, про яку завжди так багато говорилося в мистецтві і так мало пояснювалося в науці. У науковому детермінізмі (системному, цільовому, біологічному) можна виходити тільки з об'єктивного закону збереження енергії, матерії і переходу її як мінливої субстанції в різні форми і стани.

Підтвердженням об'єктивної детермінації з боку «зовнішнього» космічного фактора і доцільності появи мистецтва в даній «космічній» формі є дослідження в галузі мистецтвознавства [6]. Перш за все, хотілося б звернути увагу на те, що мистецтво ґрунтується на

своєрідному неповторному механізмі знакової і символічної інтерпретації зовнішньої інформації. Цей механізм не придбаний людиною в ході еволюційного розвитку, а вже закладено в генотипі одного з гоменід в цілісному біологічному дереві приматів, які існували паралельно з майбутнім homo sapiens. Це припущення, що образотворче мистецтво як вид діяльності вже закладено в структурі генофона, має суттєві підстави. По-перше, будова об'єктивного світу представляє собою мільярдні варіації колірних спектрів, ритмічно організованих і рухомих середовищ і конструкцій. Звертаючись до сучасного соціального аспекту мистецтва, слід зазначити, що значні зміни в соціально-економічних відносинах в світі призвели до якісних змін в області художньої свідомості. Однак, зруйнувавши ідеологічні канони і багаторічні протистояння політичних систем і «класовий антогонизм», ми знову зіткнулися зі стереотипами в підході до теоретичних обґрунтувань ролі мистецтва в житті людини.

Отже, поява мистецтва як унікального виду діяльності одночасно з обробкою перших знарядь і полюванням стала необхідною умовою виживання і перетворення тваринної психіки приматів в складний процес рефлексії [7]. Проходячи через складні психічні етапи подолання, вирішення, виживання, переживання і формування певних станів, свідомість приходить до гуманізації простору і явищ всього предметного середовища. Можливо, саме тут ми найближче підходимо до відповіді на питання про цілі природи взагалі.

Дослідники критикували ідею гедонізму і теологічної функції мистецтва, тим самим зберігши ціннісноорієнтоване призначення художньої свідомості людини [8]. Художня свідомість - продуктивний процес креативної діяльності, здатної приводити до нових знань, доцільному дослідженню, виділенню знакових систем, і, на відміну від тваринної психіки, вибудовування гуманізованої моделі поведінки. Віднесення свідомості художньо мислячого інтелекту в галузь «вторинної» надбудованої форми без пояснення реальної функції мистецтва в соціальних відносинах навмисне знижує роль ціннісно-смислового підходу до всіх сучасних проблем нашого суспільства, уповільнює природний хід розвитку людини. Цілком очевидно, що мистецтво (образотворча діяльність неоантропа) була первинним видом діяльності, коли звукообраз тільки починав формуватися в зародкових формах соціального життя давньої людини [9]. Тому основне «навантаження» у формуванні свідомості неоантропа лягало саме на первинні форми мистецтва («гріффада», «опудало», «макет», і т.д.). З розвитком діяльності ці стани починали істотно відрізнятися від звичайної утілітарнопобутової рефлексії. Саме закріплення згорнутої в

знак пережитої інформації з цінісноспрямованим вмістом, виділив homo sapiens з усіх численних і одночасно розвинутих видів приматів, які існували до цього. Дослідження підтверджують досить високу розумову діяльність багатьох живих організмів, здатних здійснювати на різних рівнях своєрідні види діяльності щодо забезпечення збереження даного виду [10]. Таким чином, «провідною» ідеєю палеолітичного мистецтва стало генетично закладене прагнення до експансії простору і часу, яке виявлялося на несвідомому рівні, але було цілком зрозуміло об'єктивними обставинами середовища. Надалі соціалізація колективної практики приматів призводить до нового рівня «інтелектуальної» діяльності, без якої подальше існування homo sapiens було б немислиме.

Список використаної літератури:

1. Кремо М., Томпсон Р. Неизвестная история человечества / Пер. с англ. В.Филиппенко. Москва, 2001. С. 35 – 48; 123 – 153;
2. Назаретян А.П. Цивилизационные кризисы в контексте универсальной истории: Синергетика, психология и футурология. Москва, 2001. – С. 66 – 75; 86 – 88;103 – 105;
3. Психологія мистецтва. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 , 295 с.
4. Дроздов О.Ю. Взаимодействие ценностного и рационального в ментальном мире человека // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету. 2005. Випуск 31. Серія “Психологічні науки”. Т.1. С. 212-218.
5. Бутенко В. Г. Художньо-естетична освіта молоді та шляхи її модернізації., В. Г. Бутенко Вісник Запорізького національного університету : зб. наук. ст. Серія : Педагогічні науки., голов. ред. Л. І. Міщик. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2005. С. 18–23.
6. Кучёрюк Д. Ю. Естетика праці. Ціннісні відносини. Творчість. Людина. Київ, 1989. 285 с.
7. Бэрон Р., Ричардсон Д. Агрессия (Мастера психологии). – Санкт-Петербург, 2000. С. 22 – 53;
8. Шевченко Г.П. Педагогічна і психологічна науки в Україні: Т. 4., Київ : Педагогічна наука, 2007. С. 215–226
9. Коваль О. Тематичний словник-довідник з психології та педагогіки: Навчальний посібник. Вид. 2-ге.доповнене та перероблене. Тернопіль : ТНЕУ, 2013. 138 с.
10. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика. Підручник За заг. ред. Л. Т. Левчука. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 520 с.

Тєлушкіна Ольга Анатоліївна,
аспірантка 2 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – доктор культурології,
професор ***Смоліна О.О.***

ПОЕТИКА НАЦІОНАЛЬНОГО В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ПЕЙЗАЖИСТІВ ЛУГАНЩИНИ

Ідея відродження та збереження національних традицій в українському мистецтві залишається дуже **актуальною**. До неї спрямовані помисли та праця багатьох сучасних культурологів, мистецтвознавців, митців. Ведеться робота в цьому напрямку, зокрема, й в образотворчому мистецтві. Наразі не існує визначеного і сталого переліку або комплексу виразних засобів, які б сприяли передачі національного світовідчуття, національних особливостей в тому чи іншому виді мистецтва. Але виокремити певні тенденції можливо. Серед них важливе місце займають сюжет картини, певні герої, навіть їх традиційні пози, символічні аксесуари, оповідальність, наявність казкових, міфологічних образів тощо. Але коли мова йде про поетику національного в пейзажі, в якому найчастіше відсутні такі елементи, як в сюжетній картині, виникає необхідність визначити особливі ознаки, притаманні саме цьому жанру, що й складає **мету** цього дослідження.

Як національне може бути виявлено в пейзажному жанрі? Перш за все, необхідно брати до уваги те, що серед пейзажів розрізняють ландшафтний, міський, сільський пейзажі та марини.

В сучасних урбаністичних пейзажах проблематично виявити ознаки приналежності зображеної території до певної нації через відсутність в більшості сучасної архітектури національних особливостей, через подібність більшості міських забудов останніх десятиріч одна до одної незалежно від країни, регіону, міста. У марин взагалі своя специфіка, яка ускладнює визначення приналежності до певної нації через об'єкт зображення.

Ландшафтний та сільський пейзаж значно більше розкривають національний колорит. Ще у XIX столітті, в період становлення пейзажного жанру в Україні, художники-пейзажисти усвідомлювали важливість ролі природного ландшафту, прагнули привернути увагу до рідного краєвиду, узагальнюючи символічний образ України в своїх

емоційно-чуттєвих творах. «Митці зображали довкілля України не лише з точки зору категорії “краси”, а передовсім намагалися пізнати глибинні сенси філософсько-естетичного значення “себе”, “світу”, “природи” та “людей”, створюючи на основі критичного підходу особливий національний стиль» [1, с. 230].

Поетично-емоційне сприймання природи та відображення її в художніх образах властиво й сучасним українським митцям. На Луганщині багато художників, які чудово відтворюють ліричний настрій української природи в своїх полотнах чи акварелях. Дуже виразною в цьому аспекті є творчість Віктора Скубака , Бориса Романова, Єгора Дуліна. Не дивлячись на те, що ці художники працюють в різних техніках, їх поєднує тонке відчуття національної своєрідності природи рідного краю та ліричне ставлення до неї.

Віктор Скубак – уродженець Луганська, живописець з 45-річним творчим стажем, заслужений художник України, член національної спілки художників України, протягом 7 років (1990-1996) - голова правління Луганської організації спілки художників України. Вже багато років працює викладачем спецдисциплін коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв. Основним напрямом в творчості є станковий олійний живопис, здебільшого – реалістичний пейзаж. «Якою б не була земля, на якій народився чи довго прожив, вона завжди для людини творчої виступає головним об’єктом естетичних переживань. <…> У краєвидах Скубака затишною, теплою та внутрішньо осмисленою постає природа луганської землі. Залишаючись по той бік сучасності, у просторі, де час не має такого значення, як в урбанізованому світі, художник відстежує ті життєво освоєні куточки української землі, які не втратили своєї первозданності, зв’язку з природою, традицією. <…> Зображення рідної землі у нього – особливо поетичне, внутрішньо пережите і зафіксоване так, наче сам час зупинився на полотні…» [2, с. 3].

Борис Романов – народився в Донецькій області, більшу частину життя (з 1972 року) прожив в Сєвєродонецьку (Луганська область). Художник-графік-дизайнер, член Національної спілки художників України. Учасник понад 30 міжнародних виставок, лауреат, дипломант конкурсів книжкового знаку. Займається здебільшого гравюрою, графікою і мініатюрою, але крім цього створив багато чудових акварельних пейзажів з краєвидами Луганщини. Його пленерний живопис із поетизованими простими мотивами повсякденного оточення має вишуканий колорит та тонкі тональні переходи. Майстерно

розроблена просторово-повітряна атмосфера надає краєвидам одухотвореності та ліричного настрою.

Єгор Дулін народився 1985 року у місті Лисичанськ, де наразі живе та працює. Художник, член Національної спілки художників України. У 2019 році був нагороджений медаллю «За Служіння Мистецтву» та орденом другого ступеня «За розбудову України». Працює в техніці олійного живопису. Картини Є.Дуліна характеризуються широтою та лаконічністю виконання, пастозним мазком, який утворює виразний рельєф. Живописець зосередив увагу на кольорових пошуках та силуеті, без точного моделювання об'єму світло-тінню. Кольорова гама робіт різноманітна – світлі та яскраві, побудовані на кольорових контрастах картини чергуються з роботами зі стриманим, побудованим на благородних сірих відтінках, колоритом.

Художників об'єднує пленерність живопису, яка характерна для творчості українських митців ще з кінця XIX століття. В той час для більшості європейських шкіл живопису було характерно звернення до пленерних пошуків, але на відміну від розповсюдженого захоплення імпресіоністичними етюдами, українські живописці прагнули до картинного зображення пейзажу, де навколишня природа і людина перебувають у нерозривній єдності, навіть якщо в композиції немає зображення людини. Ці традиції продовжують і багато сучасних художників України. Так, «героями» сюжетів картин, властивим як українським пейзажистам взагалі, так і В. Скубаку, Б.Романову та Є.Дуліну, зокрема, стають панорами безкраїх полів та гірських масивів, камерні куточки сільських околиць, квітучі галявини, селянські хати, тини, невеликі вулички міст, мінливий стан природи. Домашня худоба гармонійно вписується в пишну рослинність, властиву українській землі. Тематика пейзажів митців розмаїта, але в них однозначно можна впізнати українські краєвиди. Не дивлячись на різницю в манері живопису художників, завдяки прихильності до загальних українських живописних традицій, в їх творах проявляються національні риси.

У зв'язку з тим, що Україна сторіччями була аграрною країною (або сприймалася такою), риси національного образу її природи асоціюються в більшості з сільськими мотивами або ландшафтними пейзажами з краєвидами її певної території. З плином часу, в міру посилення урбанізації, широкому загалу глядача все важче виявити в таких мотивах своє національне коріння. Марія Хрущак в рецензії до альбому робіт Віктора Скубака описала свої враження від його пейзажів: «Особливо естетичні емоції викликає такий живопис тоді,

коли збережені або просто схоплені швидким рухом пензля краєвиди викликають в пам'яті згадки про дитинство, бабусине село, що знайшло прихисток біля зеленого яру, дорогу, якою ходив до школи, і задивляючись на лелек, що з клекотом прощались, відлітаючи кудись далеко-далеко. Таким далеким видається дитинство, про яке може нагадати тепер малярський краєвид…» [2, с. 3].

Цим словам що найменш 16 років, за цей час змінилося ціле покоління, і залишається все менше людей, для котрих ці образи асоціюються з дитинством, рідною землею, національним корінням. Сучасні бабусі та дідусі – здебільшого жителі міст, внуки яких провели своє дитинство серед бетонних будівель. (Згідно статистичним даним 2013 року відношення міського населення до сільського становить близько 69 % до 31%). Тому на плечах художників лежить важлива роль у збереженні національної самоідентичності українців.

Таким чином можна констатувати, що поетика національного в зображеннях природи формується комплексом засобів, серед яких: тематика (зображення властивих Україні ландшафту, флори і фауни, іноді з вкрапленнями архітектури), реалістичність зображення, в тому числі - з імпресіоністичними елементами, пленерність живопису, емоційність, чуттєвість, ліричність творів тощо.

Список використаних джерел

1. Отрошко Л. Символічний образ України у пейзажному живописі XIX століття. *Україна в світовій історії.* 4(53)2014. С. 228-243
2. Хрущак М. Сув'язь праці та таланту / Рецензія до альбому робіт : *Віктор Скубак.* / ред.-упоряд. М. Маричевський. Київ : Софія, 2005 .

Федосенко Каріна Миколаївна,
аспірантка 1 року навчання,
спеціальність - 034 Культурологія,
Київський національний університет культури і мистецтв;
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент ***Тормахова В.М.***

ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ ЗВУКОЗАПИСУ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ

Звукозапис є одним із способів фіксації творів аудіального мистецтва, який виконує ряд функцій, що пов'язані не лише зі

збереженням культурних цінностей та їх документацією, а й практикою їх поширення. В. Беньямін в роботі «Твір мистецтва в епоху його технічного відтворення» (1935) вказував на те, що репродукування мистецьких творів є чинником, що стає можливим завдяки технічному розвитку [1]. Водночас, саме наявність звукозапису дозволяє створити можливість для поширення мистецького твору не лише у концертному залі чи у оперному театрі, а й сприймати його у себе вдома. Таким чином поява технологій звукозапису стає ознакою демократизації музичних практик. До цього часу прослуховування музичного твору у міському просторі відбувалось у спеціалізованих місцях – концертних залах консерваторій, оперних театрів, філармоній (якщо мова йшла про класичну музику) та мюзик-холах, кабаре, ресторанах готелів, де виконувалась естрадна розважальна музика. Вітчизняна авторка В. Тормахова надає наступне визначення естрадної музики, до якої віднесено джаз, рок- та поп-музику: «Естрадна музика - це широке поняття, яке об'єднує в собі такі різновиди сучасної музики як джаз, рок- і поп-музика. В основі джазу, рок- і поп-музики лежить пряме звернення до глядача зі сцени, безпосередній контакт з ним, видовищність, шоу, які були притаманні всім цим напрямкам від самого початку» [3, с. 8]. Розвиток саме естрадної гілки музичної культури був найбільш дієвим з позицій створення масової споживацької аудиторії. Інтерес до естрадної музики стимулював формування низки виконавських колективів, кожен з яких займав власну нішу у сфері культури. Найбільша комерційна успішність була притаманна для творів, приналежних для сфери «легкої» музики, або поп-музики. В ній, як правило, знаходили втілення доволі прості тексти, пов’язані з ліричним началом. Що ж стосується музичного чинника, то новації у ній використовувались доволі обережно. Е. Енді характеризував поп-музику, як течію, що «задовольняється популяризацією вже наявних стилів і естетичних знахідок, запозичуючи їх з минулого або з інших течій і навіть жанрів» [4, с. 7]. Також даним терміном Енді позначав сферу музичної творчості, яка виступає результатом «масової культури», яка розвиває розважальну музику, що поширюється завдяки засобам телерадіокомунікації.

Винайдення технологій звукозапису відбувається також одночасно з періодом, коли зростає кількість населення у містах та формується міська культура нового типу. «Саме до цього часу в зв'язку з збільшенням чисельності населення міст і розвитком міського господарства в культурі стався цілий ряд радикальних змін, викликаних зміненими соціально-економічними умовами. Одним із новоутворень став феномен маси, вперше продекларований Г. Лебоном та Х.

Ортегою-і-Гассетом» [2, с. 9]. Відбувається руйнування одних культурних цінностей та утвердження інших. На хвилі цього процесу актуалізується питання формування дозвіллєвих практик, які характерні для міського простору та потребою сформувати альтернативу тим, що були втрачені із впровадженням індустріальної культури. Чимало авторів-етнографів, які досліджували культуру різних народів, вказували на те, що звукозапис формується саме в той час, коли починають зникати з побуту та вжитку форми музикування, які були у традиційній культурі сільського типу. Технологія звукозапису створює підґрунтя для збереження фольклорного аудіального спадку, проте також вона утворює перспективи для фіксації та трансляції сучасного музичного матеріалу. «В результаті технологічних нововведень був значно розширений спектр застосування звукозапису. Це в свою чергу сприяло повсюдному поширенню досягнень культури, становленню масової культури, розширило стилістичні можливості музичного мистецтва, призвело до часткового витіснення більш традиційних музичних практик, сприяло розвитку кінематографа і радіомовлення» [2, с. 8]. Є також ймовірність того, що завдяки формуванню звукозапису виникає здатність мистецтву позбавитись «сакральності» та перетворитись на більш масове та зрозуміле явище.

Становлення розвинених форм звукозапису та можливостей поширення музичних носіїв відіграло роль у розповсюдженні ряду музичних напрямків. Якщо академічні музичні твори на той час нерідко мали втілення у нотному тексті, то такий напрямок як джаз, який не піддавався чіткій нотації внаслідок складності інтонаційної та ритмічної організації, не міг поширюватися завдяки нотам. Творцями джазу та виконавцями на етапі його формування були, як правило, музиканти без музичної освіти, які були не спроможні створити нотний текст. Натомість поширення платівок із записами унікальних за своєю природою імпровізаційних соло дозволили популяризувати джаз серед представників різних країн, культур та національностей. Так само й рок-музика пройшла аналогічний етап свого розвитку, коли поширення музичних творів та їх популяризація здійснювалась завдяки наявним різним за типом носія запису.

При розгляді історії звукозапису в контексті культурно-історичного розвитку доречно акцентувати увагу саме на тих технічних виробах, які передбачали їх поширення, а не мали унікальний та одиничний характер. Вже після відкриття світові такого пристрою як грамофон та платівки – носія, який можна поширювати великою кількістю копій, виникає підґрунтя для розвитку музичної індустрії. Зокрема Еміль Берлінер створює і грамофон, і платівку, технологія якої

мала використання до середини XX століття. Подальші технічні відкриття відбувались у зв'язку зі зміною матеріалів вироблення платівок, збільшенням ємкості платівок, яке б дозволило записувати значно більш тривалий музичний контент. Потреба у створенні носіїв з великою тривалістю звучання була ініційована ще в 40-х роках XX століття, коли джазові композиції напрямку бібоп, в яких використовувались тривалі та вкрай майстерні віртуозні імпровізації, не могли бути вміщені у звичайний стандарт грамплатівки. Також можна наголосити на потребі візуалізувати створювану аудіо продукцію, яка обумовила необхідність компонувати ілюстровані обкладинки для платівок, а потім й інших типів носіїв аудіо інформації, які б приваблювали потенційних покупців та в достатній мірі рекламували товар. Розвиток технологічного рівня відбувався системно, швидко підхоплювався крупними корпораціями у разі їх результативності і згодом поширювався у великих масштабах.

Ще одним чинником, який вплинув на розвиток музичної індустрії, стало винайдення можливості запису на різні доріжки партій інструментів, що дозволило працювати над досконалістю саунду. Цей показник унаочнює потребу у формуванні звукооператорів, звукорежисерів та продюсерів запису. Звукооператори можуть істотно покращити аудіо та згодом звести його до єдиного спільного знаменника. Наприклад, до появи даної технології запис учасників ансамблю чи оркестру здійснювався колективно, причому за конкретний дубль потрібно зіграти добре. Але при винайденні технологій різнотрекового запису уможливлюється окрема робота з кожною партією та подальшим зведенням аудіо. Продюсер звукозапису здійснює роботу, пов'язану з намаганням корелювати взаємодію інших учасників музичного процесу (виконавців, лейблів та публіки). І вже за рахунок співпраці між співаками чи групами, продюсером та звукорежисером породжується готовий для споживання аудіо продукт.

Загальна картина розвитку специфіки запису звуку з точки зору його технологічних характеристик може бути представлена як наступний ланцюг: механічний запис, електромеханічний запис, магнітний запис, цифровий запис, лазерно-оптичний запис, магнітооптичний запис та електронні носії. Також доречно зазначити, що формування звукозапису дозволило розширити коло учасників, які могли бути задіяні у процес створення музичного продукту. Серед них можуть бути виконавці-аматори, а не лише професіонали. Йдеться про здатність оминати етап створення нотного тексту та відразу формувати звуковий формат, який може взагалі не проходити через концертне виконання на сцені, а бути відразу сформованим у студії звукозапису.

Завдячуючи винайденню технологій запису аудіо та його поширення шляхом створення копій, виникає підґрунтя для формування масової аудиторії. Це є відповіддю на запити суспільства та водночас шляхом для йогом модернізації.

Список використаних джерел

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. Москва : «Медиум», 1996. С.15-65.
2. Коваленко О.А. Музыкальная звукозапись как феномен культуры: Автореф. дис. канд. культ.: Санкт-Петербург, 2012. 28 с.
3. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.
4. Энди Э. Стилистика рока. Киев : Нике, 1993. 26 с.

Лебединська Єлизавета Костянтинівна,
викладач мистецької школи художніх дисциплін;
КЗСМО «Щастинська школа мистецтв
Щастинського району Луганської області»

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФУНДАМЕНТ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ

Культурна спадщина України містить досвід та ідеї, що збагачують цивілізаційний спадок і мистецтво багатьох поколінь. Народне мистецтво художньої культури в історії посідає особливе місце. Воно являє собою, начебто, індикатор традицій та світосприйняття багатьох народів. В сьогоденні народне мистецтво виступає могутнім і цінним матеріалом для подальшого створення новітніх технологій в сучасному дизайні. Архітектори та дизайнери різних європейських країн зуміли вирішити проблему новаторства в самобутньому народному мистецтві, зберегти його як цінність сучасної культури відповідно до соціального та технологічного розвитку суспільства.

Розвиток декоративно-прикладного мистецтва в останні часи дозволив виявити риси традиційності та національності. Але не можна не звернути увагу на те, що негативно впливає на розвиток традиційних цінностей у дизайні, а саме: процес глобалізації, активна європеїзація, стирання кордонів культурної спадщини.

Кожна нація має своє духовне багатство – це народне мистецтво, різноманітне, по своєму унікальне, неповторне, саме це і стає основою української культури. Багато століть це мистецтво несло у собі моральні та ціннісні ідеали нашої культури та накопичувало багатіший досвід колективної творчості.

На сьогоднішній день вітчизняні дизайнери шукають в арсеналі народного мистецтва ті риси, які б набули особливої актуальності. Найбільший інтерес викликають ті галузі, які націлені на створення естетично – практичних властивостей об'єктів матеріального середовища. Адже недарма саме етнодизайн стає таким популярним серед українського народу – «проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу» [9, с. 39]. Напевно, я би погодилась із Л. Оршанським, який ставить наголос на те, що саме етнічний дизайн є мистецькою течією, котра виникає як альтернатива до технократизму сучасності та зумовлена прагненням зберегти самобутність народної культури [там же].

Дизайнери сучасності дедалі більше звертають увагу на форми і мотиви, символіку народу, кольорову гаму, надихаються традиціями культури народу. Це дає їм змогу зробити споживача щасливішим, задоволеним від їх праці.

В архітектурі дизайнерів насамперед цікавить організація простору, використання потенціалу природних ресурсів. Архітекторів зарубіжжя цікавлять українські хатки, вони вважають, що хати є дуже сучасними. Вітчизняний дизайн, зокрема архітектурний, має трансформуватися в межах глобальних дизайнерських інновацій початку третього тисячоліття. Саме традиційна українська хата стає джерелом технічно-естетичних концепцій, що виявляється основою для переосмислення та розвитку народного мистецтва в контексті сучасної архітектури. Дизайнери все частіше користуються натуральними матеріалами, стилізацією інтер'єрів, в яких етнічні елементи формують національний колорит. Вони використовують білі, бежеві, блідо-блакитні відтінки. На сьогоднішній день в країні відбуваються маса заходів, таких як: фольклорні та етнічні фестивалі, конкурси етнічної моди, які чітко пов'язані з історією нашої країни і залучаються підтримкою держави. Модельєри використовують в своїх колекція одягу та взуття національні колорити, їх структурне поєднання, стилістику, орнаментальні мотиви та інші етнічні ознаки минулих років.

Таким чином і з'являються колекції модного одягу від відомих дизайнерів Христини Рачицької, Юлії Магдич, Анни Козак та ін. За кордоном набуває великої популярності одяг від відомої дизайнерки

Христини Рачинської, у її барвистих, неповторних речах красуються зірки шоубізнесу такі як: Влада Литовченко, Джамала, Тіна Кароль та ще багато інших відомих українок. Особливо, дизайнери використовують етнічні орнаменти, які вдало декорують з шерсті, льону, кашеміру та вельвету.

Найперспективнішим напрямком, в якому дизайнери також використовують етнокультурні мотиви, є створення упаковок та етикеток для продуктів харчування. Вони регулярно користуються елементами народного мистецтва, роблять акцент на екологічній безпеці і традиційній технології виготовлення товарів. В своїх роботах вони зображують соняшники, калину, селянські хати тощо. Один із таких виробів ми маємо змогу бачити на упаковках для напоїв, на яких постає зображення козака з деталізацією національного вбрання, сама подарункова упаковка, яка виконана із деревини, має вид возу, який тягне віл. Л. Закалюжна визначає основні риси українського графічного зображення як «прагнення до статичних композиційних рішень, широке використання принципу нюансу, втілення естетики народної творчості (декоративність, детальність, вільні обриси, характерні для набійки), оптимістичне сприйняття дійсності, м'якість, теплота, жартівливість образів» [7, с. 19].

Розвинення етнодизайну залучається підтримкою не тільки держави, освітніми установами, але є ще і спонсори, активісти, які популяризують та розвивають цей напрямок з різних боків. Одним із заходів, на якому був представлений етнодизайн став міжнародний конгрес із етнодизайну, який відбувся в м. Дніпро. В роботі цих заходів активну участь беруть представники декоративно – прикладного мистецтва з усієї країни та гості із – за кордону: Ізраїлю, Польщі, Німеччини. У 2017 році гордістю конгресу став неймовірний та неповторний петриківський розпис, який був включений до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО [3]. «Такі заходи дуже необхідні, адже допомагають студентам, викладачам і науковцям йти крок за кроком із технічними новинками, знаходити нові ідеї та створювати унікальні проекти», - заначила професор В. Соломатова [6].

Сучасний український дизайн виходить на нову ступень розвитку, у якій кожен з нас може реалізувати свої потреби у створенні гармонійного, прекрасного, неймовірного середовища, яке може єднати в собі традиції минулого та новаторства. На сьогоднішній день сучасний дизайн містить в собі поєднання природно – традиційного із художньо – технологічним, він не лише створює предметно –

просторові форми, але й з достатньою мірою здійснює вплив на людське ставлення.

У нинішні часи український дизайн знаходиться у пошуках сумісності інтенсивної модернізації та культурної спадщини, основною проблемою виступає, насамперед, співвідношення модернізаційного відновлення та ціннісна наступність. Тому, саме з цих причин, етапи розвитку українського сучасного дизайну, стають архіактуальними та виконують нові соціокультурні функції, які і беруть за основу саме цю модель «традиція – інновація».

Якщо розглянути ці етапи розвитку більш детально, то можна побачити, що стратегія цього розвитку полягає саме у відновленні у дизайні побутових і художніх цінностей, способів життя, традицій, якостей, які були присутні в культурі нашої країни та в житті народу впродовж його існування.

Адже саме поєднання європейського світу та українського народу набуло потреби у культурній ідентифікації, та викликає особовий інтерес до традицій та культури народу. Що стосується практичного розвитку дизайну, то тут на перший план виходять аспекти етнокультурної ідентичності та традицій. Зв'язок сучасного народного дизайну з історико – культурними надбаннями дає змогу створювати, експонувати, концентрувати, та підсилювати роками накоплений «мистецький потенціал».

Що стосується іншого стратегічного розвитку – це глобалізаційний. Цей розвиток в сучасному світі серед суспільства спричинив прагнення до самовираження за рахунок пошуку художніх образів, які розкривають духовні традиції нашої нації, а також визначає процес синтезу культур різних етносів тільки з однією єдиною метою успішної інтеграції у світовий простір.

Я вважаю, що наш український дизайн знаходиться в пошуках тієї самої гуманізації проектної культури на основі зближення з творчістю та успадкуванням традицій, цінностей інших культур. Процеси всесвіту мають великий вплив на всі країни, не тільки на нашу, які не зважаючи на опір, все рівно повинні не тільки ідентифікуватися з усією глобальною системою, але й ще змушені увібрати нові образи та опиратися на нові орієнтири.

Отже саме завдяки стрімкому розвитку етнодизайну в нашій країні з'являться активний діалог народних культур із взаємопроникненням надихаючих ідей. Але частіше цей розвиток сприймають як агресію, яка при допомозі сучасних інформаційних технологій, має змогу контролювати національну культуру, що в першу чергу позбавить народне мистецтво історичної самобутності. Кожен

народ, український не виняток, має свою культурну спадщину, яка накопичує в собі ідеї, які збагачують життя багатьох поколінь. Орнамент, який вважається окремим елементом народної культури, зміг пов'язати між собою інформаційні технології та мистецтво народу, а також визначив можливість розвитку традицій у сучасному вимірі.

Фахівці проявляють особливий інтерес до тих галузей народної творчості, які спрямованні саме на створення практично – естетичних властивостей об'єктів матеріального середовища. Здебільшого їх інтерес націлений на народний дизайн, об'єкти якого поєднують в собі сукупність функціонально – естетичних та технологічно – ергономічних властивостей. Саме тому для держави та організацій саме інноваційні програми мають стати актуальним принципом культурної політики. Збереження та розвиток спадщини народного мистецтва в дизайні відбувається через передачу молодим художникам знань і навичок, через підготовку фахівців. Освітні програми сьогодення мають змогу реалізувати функціонування традицій народного мистецтва в сучасному дизайні. Основними цілями при підготовці нових професійних кадрів мають стати:

- стимулювання вивчення українського декоративно-прикладного мистецтва та його стильових особливостей;
- дослідження технологій і матеріалів, що визначають традиційні естетичні характеристики;
- розвиток українського народного мистецтва.

Тому використовуючи потенціал українського народного, формується самобутня культура, яка демонструє органічне існування історичних досягнень та їх використання в сучасному житті. Глобалізаційні тенденції в українського суспільстві спричинили велике прагнення до самовираження за рахунок пошуку художніх образів, які розкривають духовні цінності, традиції нації та визначили процес синтезу і взаємозбагачення культур різних етносів лиш з однією метою – успішної інтеграції у світовий простір.

Зв'язок традицій та інновацій забезпечує змістовну наступність культурно – історичного досвіду, має можливість зберегти, насамперед, розвиток культури та її цінності. Трансформація народного орнаменту в сучасному дизайні є методом сучасного бачення художників, тому саме вивчення орнаменту як основи стилю декоративного українського дизайну та дослідження його композиційної структури стає невід'ємною частиною усього цього.

Список використаних джерел

1. В поисках украинского национального стиля в Днепр съехались более сотни искусствоведов. URL: https://www.gorod.dp.ua/news/137120 (дата звернення: 13.10.2021).
2. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. – Харків : ХДАДМ ; Колорит, 2005. 244 с.
3. Етнодизайн у контексті інновацій XXI століття. URL: http://knukim.edu.ua/etnodizayn-v-konteksti-innovatsiy-xxi-stolittya/ (дата звернення: 13.10.2021).
4. Закалюжна Л. В. Основні тенденції розвитку торгової марки в сучасній Україні. Використання національних мотивів // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2005.№ 10. С. 13-19
5. Оршанський Л. Етнодизайн як інноваційний художньо-естетичний компонент технологічної освіти. Молодь і ринок, 2011. № 1. С. 38 – 41.
6. Юрченко Г. Методика використання орнаментальних мотивів керамічних виробів фабрики І. Левинського в сучасному дизайні меблевих виробів. Сучасне мистецтво, 2014. Вип. 10. С. 249 – 255.
7. Юрченко І. А. Методологічні основи втілення орнаментальних етномистецьких традицій у сучасній дизайн-практиці. Вісник Харків. держ. Академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. За ред. В. Я. Даниленка. Харків : ХДАДМ, 2009. № 14. С. 163 – 170.

Афанасьєва Наталія Сергіївна,
студентка 4 курсу, спеціальність – 034 Культурологія,
Маріупольський державний університет;
науковий керівник – доктор культурології,
професор ***Сабадаш Ю.С.***

ЕКОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА КИТАЮ У ПАМ'ЯТКАХ МИСТЕЦТВА

Історичні перетворення у Китаї у період Нового часу позначилися на культурному розвитку країн Сходу. Китайське мистецтво ґрунтувалося на двох протилежностях: з одного боку існували політичні та економічні проблеми (колоніальна політика західного світу) унеможливлювали вільний розвиток, з іншого – традиційна культура, філософія, етикетні правила та високий рівень екологічної культури (шанування природи, естетика споглядання, невтручання у природні процеси тощо).

У другій половині XIX ст. історія Китаю докорінно змінила вектор свого розвитку. Опіумні війни, повстання всередині країни лише

посилили національну самосвідомість. Проте внутрішній імпульс до істотних змін не мав підтримки ззовні, адже уряд держави, у більшості питань, був залежний від рішень іноземних держав. Такі протиріччя зумовили розбіжності в усіх аспектах життя: господарстві, економіці, культурі та мистецтві [2, с. 296-308].

У мистецькій сфері в досліджуваний період, відбувся майже повний розрив між художніми баченнями творців та реальністю.

Мистецтво Китаю у XIX столітті все ще керувалося сталими феодальними традиціями. Екстенсивні тенденції розвитку мистецтва у західному світі не поширювалися на художні прийоми китайського живопису, скульптури, архітектури. Мистецтво Китаю залишалося у рамках середньовічного світогляду у той час, коли мистецтво західних країн безперервно розвивалося.

Варто відзначити, що художня культура Китаю в період Нового часу повністю ґрунтувалася на середньовічних канонах та традиціях: застосовувалися звичайні для майстрів форми, кольори, сюжетні лінії. Проте, це мало і певні переваги. Висока майстерність художніх шкіл також залишалася без змін, митці працювали в сталих та добре вивчених техніках, що визначало професійність китайського живопису.

Напрямки образотворчого мистецтва як у середньовічній культурі, так і в культурі Нового часу, акцентували увагу на екологічній складовій. Провідну роль продовжував займати пейзаж (зображення природи у гармонічному поєднанні усіх елементів між собою), а також специфічний жанр, притаманний лише китайському національному живопису – жанр квітів та птахів.

Всесвітньо поширений психологічний портрет, побутові жанри, або картини, які б зображували історичні події – не були поширені. Певне поширення отримав жанр портрету, проте і він мав власні національні особливості. Сюжети залишалися суворо «конфуціанськими»: картини зображували традиції конфуціанства, китайські звичаї. Перелік головних осіб обмежувався релігійними постатями, або так чи інакше був пов’язаний з релігійною складовою (наприклад, широкого поширення отримали ритуальні посмертні портрети). Певним виключенням став парадний портрет, який робився майстрами на замовлення заможних прошарків населення. Обмежений перелік жанрів портрету супроводжувався майже повною відірваністю від життя [1, с. 375-394].

З часом, ця відокремленість між мистецтвом і життям посилювалася. Націоналістичні настрої у XX столітті посилились під

впливом декількох факторів: народне невдоволення напівколоніальним режимом, а також революція у Росії. У 1911 році у Китаї розпочалася Синьхайська революція, яка поклала початок новому періоду в історії держави. На початку XX ст., повалення маньчжурської династії відкривало для країни можливість залучення у світовий простір [3].

Повалення старого режиму відобразилося і на мистецтві. Китайські художні школи, робили перші спроби змінити вектор мистецького виховання. Середньовічні методи не заперечувалися, проте вже не були прикладом для наслідування, не ставали моделлю для копіювання. Все частіше, їх замінювали європейські тенденції. Наприклад, на початку XX ст. у Шанхаї розпочала свою роботу мистецька школа західноєвропейського типу, де митці отримували знання, щодо модерністських напрямків, сучасних західних тенденціях.

Варто зазначити, що «європеїзація» китайського мистецтва не означала занепаду національного живопису. Найхарактернішим прикладом стала школа «гоцуй», яка продовжувала традиційні тенденції та майже ігнорувала актуальні мистецькі напрямки [4]. «Гоцуй» як мистецька школа був складовою «гохуа» (національного живопису) та мав характерні риси, притаманні середньовічним канонам національного мистецтва: малювали переважно тушшю, мінеральними фарбами на «екологічну тематику» (жанр квітів і птахів, пейзажний живопис). Природа завжди була головною дійовою особою не тількі у китайському живописі, а й поезії, філософії. Через це, звичайно, митці з природо центричним світоглядом продовжували звертатися до звичної для себе тематики. Окрім цього, екологічну культуру у живописі просувало конфуціанство, даосизм та буддизм – найпоширеніші у Китаї релігійні вчення.

Підводячи підсумки, варто зазначити, що екологічна культура поширювалася на мистецтво за рахунок інерції. Живопису квітів і птахів, пейзажу, як у Середньовіччя, відводилася панівна роль у культурі Китаю Нового часу. На початку XX століття нові напрямки китайського мистецтва отримали можливість культивувати нові ідеї, проте підґрунтя залишалося незмінним: китайська культура продовжувала існувати за конфуціанськими, даоськими та буддистськими положеннями.

Список використаних джерел

1. Веймарн Б. В. Всеобщая история искусств. Москва : Государственное издательство «Искусство», 1966. Т. 6: Искусство 20 века. Книга вторая. 763 с.
2. История Китая: учебник / за ред. Меликсетова А.В. Москва : Высшая школа, 2002. 736 с.
3. Решетникова Л. С. К вопросу о развитии общественно-политической мысли Востока в Новое время // Вестник КемГУ. 2013., вып. №2 Т. 3. С. 121-124.
4. Виноградова Н. А. Искусство Китая. Москва : Изобразительное искусство, 1988. 250 с.

Секція 4

ІНФОРМАЦІЙНО-ДІЯЛЬНІСНИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРИ

Спрінсян Василь Георгійович,
кандидат наук мистецтвознавства,
завідувач кафедри інформаційної діяльності
та медіа-комунікацій;
Державний університет «Одеська політехніка»

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Нині соціальні мережі використовуються не лише для спілкування, а й для професійної діяльності. За статистикою міжнародного агентства «We are social», наприкінці 2018 року в Україні лише 58% населення користується інтернетом, соціальними мережами користуються 29% українців. Кожного дня інтернетом користуються 72% користувачів, мінімум раз на тиждень – 21%, мінімум раз на місяць – 5%, рідше, ніж раз на місяць, – 2% користувачів. Серед популярних соціальних мереж України такі: Facebook, Instagram, YouTube, Pinterest, Twitter та ін. Перераховані інтернет-сервіси мають високі показники охоплення вітчизняних користувачів. Найбільшу частку вітчизняних користувачів має Facebook, який налічує 53,11% української аудиторії. За даними опитування 7200 вітчизняних користувачів соціальних мереж, старших за 18 років частіше використовують Instagram. Twitter, Facebook. Найактивніші – користувачі соціальної мережі Facebook (17% респондентів користуються кожного дня).

Соціальні мережі активно впроваджуються як спосіб отримання освіти. Це пояснюється тим, що кожний функціональний інструмент соціальних мереж може застосовуватися для освітньої комунікації. а саме:

1) відеозаписи – відео-презентації, відеозаписи уроків та ін.;
2) аудіозаписи – записи лекцій, аудіозвернення до студентів;

3) чат – дозволяє поставити викладачеві питання, обговорити план роботи, отримати консультацію, створює умови як для індивідуального підходу до учнів (особисті повідомлення), так і групового, створюючи групу студентів;

4) стіна – розміщення посилань та усіх видів документів: фото, фоно-, відеодокументи, презентації та ін.;

5) групи – інструмент, що допомагає об'єднати користувачів в одну спільноту;

6) фотографії – поширення фотодокументів та їх групування (за дисциплінами, напрямами діяльності, видами робіт);

7) документи – цей розділ виконує функції фіксації та збереження інформації;

8) закладки – швидкий доступ до збережених сторінок, груп, записів;

9) друзі – пошук людей, їх групування;

10) голосові та відеодзвінки.

Отже, соціальні мережі сприяють активному розвитку інформаційної культури, забезпечуючи створення та функціонування нових способів отримання знань і модернізації процесу комунікації між викладачем і студентом на основі використання таких інструментів соціальних мереж як відео-, аудіозаписи, чат, стіна, групи, фотографії, документи, закладки, друзі, дзвінки, тим самим створюючи нові форми функціонування комунікації (вебінари, онлайн-конференції, тематичні форуми, самостійне вивчення матеріалу в електронному вигляді та ін.).

Заклади вищої освіти пропагують свій продукт – знання, які будуть надаватися їх користувачам дистанційно. Facebook – одна з найпопулярніших соціальних мереж світу, що заснована Марком Цукербергом у 2004 р. та налічує 2,27 млрд активних користувачів за місяць. Цей ресурс має низку можливостей, які можна застосовувати в освітній діяльності. Так, стрічка новин демонструє інформацію про кожного користувача, тому студенти можуть спостерігати за оновленнями навчальних матеріалів на сторінках викладачів. Немає обмежень щодо формату поширюваної інформації: можна викладати текстові, аудіо-, фото-, відеофайли та ін.

Youtube – відеохостинговий сервіс, що був створений у 2005 р. та дозволяє поширювати відеофайли, записи презентацій, лекцій та ін. За рахунок можливості коментувати та оцінювати ролики, тим самим забезпечуючи документну комунікацію та зворотній зв'язок між відправником та реципієнтом. Функція створення субтитрів до відеофайлів сприяє кращому засвоєнню матеріалу та використанню аудіовізуальних ефектів. Нині свої освітні програми за допомогою

відео-хостингу YouTube «просувають» освітні організації як SkyEng, Skillbox та ін.

Instagram – соціальна мережа, що активно розвивається, була заснована у 2010 р. Кевіном Сістромом і Майком Крігером. Ця соціальна мережа налічує 1 млрд активних користувачів за місяць станом на 2018 р. Надає можливість публікувати фото- та відео документи, за допомогою яких можна коментувати записи, проводити онлайн-трансляції та ін. За допомогою технології «stories» можна поширювати інформацію з обмеженою актуальністю, оскільки такий запис видаляється автоматично через 24 години.

Twitter – соціальна мережа, створена у 2006 р. Джеком Дорсі, що сприяє масовому поширенню інформації та миттєвому обміну повідомленнями. Це лаконічний та інтуїтивно зрозумілий сервіс, що дозволяє поширювати текстову інформацію у межах 280 символів, створює вторинні комунікативні процеси за рахунок розповсюдження посилань на певні ресурси (Додаток Л). У навчальному процесі це буде корисно для інформування студентів, поширення посилань на освітні матеріали.

Speaky – це соціальна мережа для вивчення мов і комунікації з людьми з усього світу. Функціонує з 2017 р., знаходиться на стадії розвитку, сумісна з Android, Windows та IOS. Можливості полягають в обміні текстовими повідомленнями, виправленні текстів повідомлень співрозмовника з метою навчання, спілкування за допомогою аудіо- та відеодзвінків, пошуку співрозмовників, дозволяє вивчати більше 110 мов.

Voki – це соціальна мережа, створена у Нью Йорку з метою покращення освітнього процесу, яка надає користувачам можливості створювати власні аватари, які можуть говорити голосом користувачів за допомогою застосування мікрофону, що ефективно сприяє комунікації. Сайт дозволяє викладачеві створювати класи, у які можна додати одного або більше учнів завантажувати власні навчальні матеріали та проводити заняття. Інтерфейс представлений англійською мовою.

VoiceThread – сервіс для забезпечення групової комунікації на основі мультимедійних слайд-шоу, що містять зображення, документи, відео з можливістю переміщення, коментування за допомогою голосових повідомлень, текстових, аудіо-файлів або відео.

Найбільш універсальними сервісами з метою побудови занять при дистанційному навчанні є сервіси Elluminate, iLinc, WiZiQ, які дозволяють проводити веб-конференції, вебінари як в режимі реального часу, так і у записі. Усі опубліковані матеріали будь-якого формату

можна поширювати на власній сторінці або групі з можливістю використання віртуальної її дошки.

У сервісі Udemy користувач може знайти більш ніж 100 тисяч онлайн-курсів на будь-яку тематику. Після придбання будь-якого курсу користувач отримує можливість переглядати матеріали курсу (відео-, аудіо-, текстові документи), виконувати домашнє завдання. В Udemy є такі категорії як: розробка, бізнес, ІТ та ПЗ, дизайн, маркетинг, особистісне зростання, фотографія та музика.

Список використаних джерел

1. Конституція України : Закон України // Відомості Верховної Ради, 1996. № 30. Ст. 141. URL : www.rada.gov.ua/
2. 2.Про інноваційну діяльність : Закон України // Відомості Верховної Ради. 2002. № 36. Ст. 226. URL: http://www.osvita.irpin.com/viddil/v5/d28.htm.
3. 3.Про вищу освіту: Закон України [Чинний, поточна редакція від 23.04.2015] // Відомості Верховної Ради, 2014. № 37-38. Ст. 2004. URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18.
4. 4.Квасній Л. Г., Кравців О. Й. Роль економіки знань в інноваційній стратегії суспільного поступу. URL: http://www.rusnauka.com/27_NPM_2012/Economics/14_116627.doc.htm.
5. 5.Козієвська О. І. Законодавче і нормативно-правове забезпечення вищої та післядипломної освіти в Україні. URL: http://kno.rada.gov.ua/komosviti/control/uk/publish/article;jsessionid
6. 6.Захарчин Р.М. Проблеми і перспективи розвитку вищої освіти на інноваційній основі. Львів, 2011. С. 13-15.
7. 7.Іщук О. В. Організаційна культура як інструмент підвищення ефективності функціонування вищого навчального закладу // Проблеми сучасної психології. 2012. № 1. С. 36-40. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/pspz_2012_1_7.pdf

Шевченко Олена Василівна,
доктор наук із соціальних комунікацій,
професор кафедри інформаційної діяльності
та медіа-комунікацій;
Державний університет «Одеська політехніка»

УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ФАХІВЦІВ В ГАЛУЗІ ЗНАНЬ 02 КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО В ПРОЦЕСІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

На законодавчому рівні питання дистанційного навчання регулюється Положенням про дистанційне навчання із змінами, внесеними згідно з Наказами Міністерства освіти і науки № 660 від 01.06.2013 № 761 від 14.07.2015 р., у якому під цим поняттям розуміється «індивідуалізований процес набуття знань, умінь, навичок і способів пізнавальної діяльності людини, який відбувається в основному за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників навчального процесу у спеціалізованому середовищі, яке функціонує на базі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій». У науковому просторі питанню дистанційного навчання присвячено велику кількість досліджень. Серед українських науковців варто виділити В. Бикова, В. Кухаренка, В. Вишнівського, О. Бітченка та ін. Так, В. Биков висуває ідею існування традиційного дистанційного навчання, «за яким учасники і організатори навчального процесу здійснюють взаємодію переважно асинхронно у часі, значною мірою, використовуючи як транспортну систему доставки засобів навчання та ін. інформаційних об'єктів системи поштового, телефонного або телеграфного зв'язку» та електронного дистанційного навчання, «за яким учасники і організатори навчального процесу здійснюють переважно індивідуалізовану взаємодію як асинхронно, так і синхронно у часі, переважно і принципово використовуючи електронні транспортні системи доставки засобів навчання та ін. інформаційних об'єктів, комп'ютерні мережі Інтернет/Інтранет, медіа навчальні засоби та інформаційно-комунікаційні технології».

Існує велика кількість визначень поняття «дистанційне навчання», основні з яких представлені у таблиці.

Таблиця – **Визначення поняття «дистанційне навчання»**

Науковець	Визначення
В.Вишнівський	«Під дистанційним навчанням розуміється індивідуалізований процес набуття знань, умінь, навичок і способів пізнавальної діяльності людини, який відбувається в основному за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників навчального процесу у спеціалізованому середовищі, яке функціонує на базі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій».
В. Биков	«Дистанційне навчання (ДН) – форма організації і реалізації навчально-виховного процесу, за якою його учасники (об'єкт і суб'єкт навчання) здійснюють навчальну взаємодію принципово й переважно екстериторіально (на відстані, яка не передбачає безпосередню навчальну взаємодію учасників віч-на-віч, коли учасники територіально перебувають за межами можливої безпосередньої навчальної взаємодії і коли у процесі навчання їх особиста присутність у певних навчальних приміщеннях навчального закладу не є обов'язковою)»
В. Олійник	«Дистанційне навчання – це форма навчання, педагогічна сутність якої полягає в керованій самостійній роботі суб'єктів навчання з широким застосуванням сучасних інформаційних та комунікаційних технологій»
В. Кухаренко	«Дистанційне навчання – це форма здобуття освіти, поряд з очною та заочною, при якій в освітньому процесі використовуються кращі традиційні та інноваційні засоби, а також форми навчання, що ґрунтуються на комп'ютерних і телекомунікаційних технологіях»
О. Бітченко, С. Мясников	«Дистанційне навчання – це цілеспрямований процес діалогової, асинхронної або синхронної взаємодії викладача і студентів між собою та із засобами навчання, індиферентний до їх розташування у просторі та часі»

Як видно з таблиці, усі визначення індивідуальні, проте думки авторів узгоджуються у тому, що дистанційне навчання – це особлива форма здобуття освіти, що ґрунтується переважно на самостійній роботі студента за допомогою сучасних технологій.

Більшість закладів вищої освіти України створюють системи дистанційного навчання на платформі Moodle (Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment, вимовляється «Мудл») – це модульне об'єктно-орієнтоване динамічне навчальне середовище, яке називають також системою управління навчанням (LMS), системою управління курсами (CMS), віртуальним навчальним середовищем (VLE) або

просто платформою для навчання, яка надає викладачам, учням та адміністраторам дуже розвинутий набір інструментів для комп'ютеризованого навчання, в тому числі дистанційного.

Науковці виділяють декілька організаційно-методичних моделей дистанційного навчання, серед яких:

- екстернатний тип навчання – призначений для студентів закладів вищої освіти, які не можуть відвідувати стаціонарні навчальні заклади;
- навчання на базі одного університету – це система навчання для студентів, що навчаються не стаціонарно, а на відстані за допомогою інформаційних технологій, серед яких переважають телекомунікаційні та інтернет-технології;
- співробітництво декількох навчальних закладів в проектуванні, створенні та використанні курсів дистанційного навчання;
- автономні освітні установи, створені з метою дистанційної освіти – самостійна робота з записами на аудіо- та відеокасетах, комп'ютеризованими курсами, комп'ютерні телеконференції;.
- неформальне дистанційне навчання, що здійснюється за допомогою мультимедійних програм.

Країни зарубіжжя найчастіше використовують моделі автономної освітньої установи (Відкритий університет Великобританії, Іспанський національний університет дистанційного навчання, Голландський відкритий університет), співробітництва декількох навчальних закладів (співробітництво північних коледжів Англії, консорціум дев'яти традиційних університетів – відкрите навчання Австралії, Балтійський університет в Швеції, що об'єднує понад п'ятдесят університетів балтійського регіону та ін.). Зарубіжні вчені використовують надійний фундамент дистанційного навчання, це велика кількість навчальних закладів, в яких ефективно функціонують власні програми для дистанційного навчання. Вітчизняні вчені лише створюють свій матеріал для функціонування комунікації системи дистанційного навчання.

Для ефективного функціонування системи дистанційного навчання і формування професійних компетентностей фахівців в галузі знань 02 культура і мистецтво необхідно забезпечувати наявність чотирьох її складових, а саме:

1) науково-методичного забезпечення – розробка центрів дистанційного навчання, методів контролю та ін.;

2) кадрового забезпечення – фахівці з інформаційно-комунікаційних технологій, менеджери, методисти, експерти дистанційного навчання;

3) системотехнічного забезпечення (апаратне забезпечення (сервери, робочі станції, комп'ютери, телекомунікаційне обладнання, програмне забезпечення, інформаційне забезпечення (електронні бібліотеки, бази даних, нормативно-правова база);

4) матеріально-технічного забезпечення – матеріальні об'єкти та обладнання.

Дистанційне навчання базується на інтернет-технологіях, які відкривають багато перспектив для засвоєння матеріалів студентами, активної взаємодії між студентом та викладачем (так званим тьютором), мультимедійному та інтерактивному забезпеченню навчальних курсів, гнучкості та варіативності у територіальному та часовому аспектах.

Список використаних джерел

1. Никифоров. А. Є. Інноваційна діяльність: теорія і практика державного управління: монографія. К.: КНЕУ, 2010. 420 с.
2. Козієвська О. І. Законодавче і нормативно-правове забезпечення вищої та післядипломної освіти в Україні. URL: http://kno.rada.gov.ua/komosviti/control/uk/publish/article;jsessionid
3. Пометун О. І. Енциклопедія інтерактивного навчання . К., 2007. 144 с.

Сабо Людмила Петрівна,
директорка Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв,
викладач вищої категорії, викладач-методист

ВЗАЄМОДІЯ КНИГИ ТА ЛЮДИНИ У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ

«Культура-спосіб існування людського суспільства в якості людського співтовариства»… Розуміння суті співтовариства пояснює англійський етнограф В. Тернер.

Виникнення наук про культуру свідчить про усвідомлення її виняткової важливості. Цілком очевидною стає роль культури в житті людини і суспільства. Культура впливає на всі сторони суспільного життя, багато в чому визначає динаміку і спрямованість громадських процесів. Усвідомлення ролі культури завдало удару по концепціях, що абсолютизували, наприклад, роль економічного або політичного

чинника. З'ясувалося, що сама економіка і політика багато в чому визначаються особливостями культури.

Лао Цзи пояснює, що колесо втрачає сенс без втулки, а такою втулкою у культурі можно вважати книгу.

Книга – продукт матеріальної культури і духовного життя суспільства що пройшов достатньо довгий еволюційний шлях і ця еволюція була самим безпосереднім чином пов'язана з еволюцією культури в цілому. Ця еволюція дозволила зробити значний крок до ширшого визначення культури, яке сьогодні можна сформулювати як «все життя людей».

Книга з найдавніших часів є предметом пізнання людини. Це зберігач, транслятор знань, засіб пізнання навколишнього світу. Без глибокого вивчення взаємодії книги та людини у просторі культури і цивілізації неможливо зрозуміти ті процеси, які відбувалися і відбуваються в сучасному суспільстві. Неможливо зрозуміти їх, не усвідомлюючи книгу як матеріальне утворення, нерозривно пов'язане з психічними, розумовими, духовними сторонами життя людини.

Як сказав відомий французький мораліст Франсуа Ларошфуко: «Вища спритність полягає в тому, щоб всьому знати істинну ціну».

Які якості і властивості книги здатні задовольняти потреби, інтереси і бажання людей? Що важливіше: цінність змісту книги чи книга як цінність? Чи можливо ототожнювати поняття «цінність», «корисність» і «вартість» (економічна цінність) по відношенню до книги?

Історично склалося так, що в європейських і азіатських мовах зміст терміну «книга» однаковий. Грецьке «бібліо», латинське «лібер», семантичне «сефер», арабське «кітаб», подібно до славяно-балтійского «книга», трактуються однаково: 1) предмет, 2) твір, 3) частина твору. Цей термін зберігає свою кореневу недоторканість і до наших днів. Вчені переконливо доводять спорідненість слова «книга» з поняттями, що означали знання взагалі. Книга, як продукт, створений у сфері матеріального виробництва, є річчю з притаманними індивідуальними елементами і рисами. Разом з тим вона впливає на духовний світ людини [2].

Існує суб'єктивна корисність і об'єктивна корисність. Суб'єктивна - це корисність, яка не може вимірюватися або порівнюватися. Об'єктивна - це корисність, яка може вимірюватися, наприклад грошима, або порівнюватися. Микола Бухарін в статті «Політична економія рантьє» співставляє поняття «цінність» і «корисність». Він порівнює дві категорії цінності: з них перша є основною величиною,

друга – похідною. Бухарін доходить висновку, що «корисність будь-якої речі є її здатність задовольняти ту або іншу потребу» [1, с. 67].

Будь-яка річ, здобута з природи, виготовлена людиною і така, що має для неї корисність, розглядається як споживча вартість. Книга як продукт складної праці, звичайно, теж має споживчу вартість. Проте вона не просто матеріальний предмет, носій інформації. Вона сама по собі інформація культури на певній стадії її історичного розвитку. Немов деякий інструмент, вона бере участь в створенні інших споживчих вартостей: споруд, технологій, духовних цінностей, у формуванні інтелекту і здібностей користувачів. Книга на протязі своєї історії виступає як споживча вартість особливого ґатунку. Здатність конкретної книги відобразити, зберегти і передати конкретну інформацію і є рівнем її корисності для суспільства.

Книга як продукт матеріальної культури має об'єктивну цінність, а з точки зору змісту – суб'єктивну.

Книга відіграє роль посередника між людиною і освітою, тобто виконує когнітивну функцію. «Більша частина людського знання у всіх галузях існує лише на папері, в книгах, – цій паперовій пам'яті людства. Тому лише зібрання книг, бібліотека є єдиною надією і не знищуваною пам'яттю людського роду» (А. Шопенгауер).

Наразі проблемою сьогодення є випадання з соціумного соціального простору життя людини книги. Відбувається заміна книги симулякрами або віртуальною інформацією. Книга, між тим, є першоатомом Космосу культури [3, с. 179].

Список використаних джерел

1. Бухарин Н. Политическая экономия рантье : теория ценности и прибыли австрийской школы. URL: http://gesd.free.fr/boukrus2.pdf (дата звернення: 17.10.2021).
2. Ісаєв В.Д. Человек в пространстве цивилизации и культури. Луганск, 2003. 188 с.
3. Сабо Л.П. Феноменология симулякризации книги в современной квазикультуре // Філософські проблеми людини: матеріали науково-практичної конференції. Луганськ : Видавництво СНУ ім. Даля, 2012. .С 178-180.

Сілютіна Ірина Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри філософії, культурології
та інформаційної діяльності;
Східноукраїнський національний університет ім. В. Даля

АУТСОРСИНГ В БІБЛІОТЕЧНІЙ ПРАКТИЦІ: СВІТОВИЙ ДОСВІД

Технологією, що протягом останніх десятиліть стала світовим трендом та справжнім проривом у сфері управління, фахівці вважають аутсорсинг. Falconi іронічно зазначає, що це «химерний термін для позначення того, що хтось інший виконує вашу роботу» [цит. за 3]. Основним принципом вказаного феномену є передавання непрофільних функцій сторонньому виконавцю, який володіє необхідними ресурсами, технологіями та кваліфікованими фахівцями і може успішно здійснювати певні види діяльності, зокрема, IT супровід, відповідні бізнес-процеси, управління персоналом тощо.

Аутсорсинг, що активно застосовувався в бізнес-середовищі, згодом затвердився в практиці соціальних документо-комунікаційних інститутів, головно тих, де здійснюються складні операції з організаційними процедурами зберігання-надання та обробки великих масивів інформації, зокрема, бібліотечних установ.

В публікаціях фахівців зустрічаються діаметрально протилежні підходи стосовно доцільності використання аутсорсингу в практиці роботи книгозбірень. Так, R.A. Dubberly, екс-директор однієї з публічних бібліотек Атланти, наголошує, що «бібліотеки, які постраждалі внаслідок економічної кризи, можуть надавати якісні послуги лише за рахунок використання аутсорсингу. Бібліотекарі повинні розглядати останній як інструмент забезпечення якісного обслуговування, що за рахунок використання менших фінансових витрат забезпечує безперервність бібліотечного обслуговування» [цит. за 7]. На думку A. Fox, редактора Gov1.com., аутсорсинг бібліотек допомагає містам оптимізувати бібліотечні операції і розширювати програми, знижуючи при цьому витрати [1].

Протилежну позицію стосовно застосування вказаної технології займають науковці, що досліджували результати впровадження аутсорсингу в роботу академічних та юридичних бібліотек, а в умовах сьогодення, і публічних книгозбірень. Так, M. Gorman стверджує, що «це підриває основи професії, адже неможливо замінити професійні навички і досвід віддаленим постачальником» [цит. за 7]. Побоювання щодо цілковитої втрати професії бібліотекаря за рахунок впровадження

аутсорсингу, практичне ототожнення останнього з приватизацією, висловлювалося й екс-президентом ALA Pat Schuman [5].

Фахівці наголошують на тому, що передача на аутсорсинг окремих непрофільних функцій бібліотек, до яких за американськими підходами може бути віднесено, зокрема і каталогізацію, має бути ретельно прорахована. Спостерігалися конкретні випадки, коли такі дії були гарантовано вигідними. В якості прикладу наводять результати пілотного проекту, проведеного у державному університеті Огайо щодо каталогізації книг слов'янською мовою із залученням аутсорсера. Аналіз витрат довів, що спеціалізована компанія виконала необхідний обсяг робіт швидше і коштувало це дешевше, ніж вартість найму оригінального слов'янського каталогізатора [4].

В якості висновку стосовно аутсорсингу каталогізації американські бібліотекознавці зазначають: не існує переважаючої тенденції стосовно такого виду послуг. Наявні приклади, які демонструють різні підходи стосовно залучення аутсорсингу, що дають задовільні результати, проте у більшості випадків вказана технологія проявляє себе як ефективний інструмент управління технічного обслуговування у бібліотеках. Науковці застерігають від можливої залежності від постачальників для проведення каталогізації чи відбору колекцій для бібліотек, адже кількість місцевих працівників може зменшуватися, а їх професіоналізм знижуватися. З іншого боку, це логічний побічний продукт управлінського вибору для місцевого населення до іншого виду діяльності і функцій, підвищення кадрового потенціалу в цих та інших галузях діяльності. Отже, менеджери мають зробити складний вибір в умовах обмежених ресурсів і попиту на послуги, що підвищується [4].

Інтерес до впровадження технології аутсорсингу в бібліотечну практику спостерігається у Великій Британії, де в управління стороннім організаціям передаються публічні бібліотеки. Ставлення до цього процесу у цілому негативне, адже у більшості випадків це призводить до скорочення персоналу, часу роботи установ і як наслідок, до проблем у наданні послуг. На ринку об'єднаного королівства окрім британських, з 2010 до 2015 рр. була присутня і американська комерційна компанія LS&S (раніше LSSI)**,** яка не витримала конкуренції і змушена покинути країну. Певні позиції у наданні аутсорсингових послуг належать некомерційним структурам, зокрема, суспільним та розважальним фондам, яким передають у довірче управління бібліотеки поряд з архівами, розважальними центрами та музеями. На сьогодні вже є випадки, коли під контроль місцевих органів повертаються бібліотеки, що управлялися фондами [6].

Численні спроби передання на зовнішнє управління або приватизацію публічних бібліотек натикалися на серйозну протидію громадськості, внаслідок чого було вирішено не передавати на аутсорсинг частину бібліотечних установ. Отже, значна кількість таких проєктів була відкладена, або прийнято рішення управляти бібліотечними послугами власними силами, чи передавати бібліотеки на управління приходським і місцевим радам. Проте декілька публічних бібліотек все ж таки управляються, або приватизовано сторонніми компаніями, незважаючи на протидію з боку бібліотекарів та громадськості.

За останні роки цікавість до технології аутсорсингу спостерігається в інших країнах. Чимало досліджень присвячено використанню вказаної стратегії в публічних бібліотеках, бібліотеках коледжів та університетів Індії. Так, A. Tiwari, S. Sawant, K.N. Kumbhar та H. Bidve, проаналізувавши численні концепції, визначення, причини та наслідки аутсорсингу, встановили, що він використовується частково, або повною мірою у всіх типах бібліотек. Основною причиною вибору аутсорсингу є нестача персоналу та економія робочої сили. Більше третини бібліотек коледжів відзначили, що аутсорсинг краще використовувати для отримання непрофесійних послуг. Понад вісімдесяти відсотків бібліотек віддають на зовнішнє виконання процеси автоматизації, створення мереж та їх обслуговування, програмне забезпечення. Максимум бібліотек застосовує аутсорсинг комп'ютерних послуг, а також аутсорсинг непрофесійної бібліотечної діяльності та послуг (обслуговування будівель, меблів, електричних мереж та водопостачання, поліграфія, ксерокопіювання тощо). Більше 80% задоволені використанням аутсорсингу, натомість є й такі, що не бачать очікуваного результату, або він призвів до затримання термінів виконання роботи, збільшення витрат тощо [3].

A. Tiwari та S. Sawant з'ясували, що значна кількість індійських бібліотек використовували вибірковий аутсорсинг протягом багатьох років, що позитивно позначилося на їх діяльності. Більшість з них передають на аутсорсинг професійні автоматизовані та непрофесійні послуги. Бібліотеки ще не готові передавати традиційну професійну діяльність на аутсорсинг, хоча міжнародний досвід свідчить, що інші бібліотечні установи віддають рівною мірою на зовнішнє виконання як традиційні, так і нетрадиційні операції. Індійські бібліотеки також хочуть продовжити і розширити використання аутсорсингу у майбутньому, особливо в частині оцифрування, RFID-міток і обслуговування [8].

Ґрунтовне дослідження ефективності послуг, що надаються 847 південнокорейськими публічними бібліотеками як автономними юридичними установами, так і тими, що залучають сторонніх виконавців, проведено корейськими науковцями C. Kim, H. Kim, K. Choi. Автори дійшли висновку, що стабільна робота публічних бібліотек Кореї залежить від ефективності використання внутрішніх ресурсів. Послуги, що надаються книгозбірнями, які знаходяться під керівництвом центрального уряду, є малоефективними та неконкурентноздатними, натомість публічні бібліотеки, що підпорядковуються місцевим органам влади та ті, що залучають зовнішнього виконавця (аутсорсера) продемонстрували свою дієвість, орієнтацію на задоволення конкретних місцевих потреб за рахунок прийняття більш обґрунтованих рішень і як наслідок, є ефективними. В якості рекомендацій пропонується передавання на аутсорсинг завдань, що не потребують дій з боку бібліотекарів, а саме: управління суспільними приміщеннями та операціями, а також діловодства. Це буде сприяти зниженню операційних витрат і підвищенню ефективності бібліотечних послуг. При цьому процес управління установою буде контролюватися місцевою владою [2].

Отже, досвід застосування технології аутсорсингу в бібліотеках світу доводить, що на зовнішнє виконання передаються переважно непрофільні функції, зокрема, ІТ послуги, каталогізація, бухгалтерський облік, зовнішнє обслуговування будинків тощо. Діючи в умовах постійного обмеженого бюджетного фінансування, особливо відчутного в період соціально-економічної кризи, викликаної пандемією, вітчизняні бібліотеки мають враховувати набутий досвід, творчо використовувати найбільш успішні зарубіжні практики у своїй діяльності. Наголошуючи на доцільності впровадження аутсорсингу, фахівці застерігають від безоглядного застосування вказаної технології, рекомендують обачно і відповідально ставитися до вибору сторонньої організації, якій віддаються на виконання певні функції.

Список використаних джерел

1. Fox A. The Advantages of Outsourcing Libraries URL: https://www.gov1.com/education/articles/the-advantages-of-outsourcing-libraries-SmjECMrbuICjrW1x.
2. Kim C., Kim H., Choi K. Efficiency Analysis of Public Library Services Based on Establishing Entity and Outsourcing *Sustainability*. 2020. 12 (21) URL: https://www.mdpi.com/2071-1050/12/21/9205/htm.
3. Kumbhar K.N., Bidve H. Use of outsourcing in college libraries *International Journal of Research in Library Science Volume* 2. Issue 2 (July-December) 2016. p. 98-108. URL: https://www.ijrls.in/journal/use-of-outsourcing-in-college-libraries/

4. Ortynsky T. Outsourcing: 1995-1998. *American Library Association*. January 3, 2007. URL: http://www.ala.org.
5. Pantry S., Griffiths P. Managing Outsourcing in Library and Information Services URL: http://www.Sheilapantry.com/book/185604543.html.
6. Publiclibrariesnew URL: https://www.publiclibrariesnews.com/about-public-libraries-news/trusts-current-uk-situation
7. Robert S. The impact of outsourcing and privatization on library services and management. Chicago : American Library Association, 2000. URL: http: //www.ala.org/ala/aboutala/offices/oif/iftoolkits/outsourcing/outsourcing_doc.pdf.
8. Tiwari A., Sawant S. Outsourcing Trends in University Libraries *Knowledge Librarian*. 2018. vol. 7, pp. 15-20 URL: http:// www.klibjlis.com.

Тормахова Анастасія Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри етики, естетики та культурології;
Київськой національний університет імені Тараса Шевченка

АНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Сучасний культурний простір є таким, що динамічно розвивається. В сфері культурної індустрії виникає чимало проєктів, поява яких виступає реакцією на попит споживачів. Процес формування проєктів потребує залучення аналітики, яка була б наявна на різних етапах реалізації івентів. Питання ролі аналітичної діяльності у організації, здійсненні та просуванні культурних проєктів є таким, що мало досліджене в сучасній практичній культурології.

Будь-який проєкт в сфері культури повинен мати інноваційний характер, є обмеженим у часі, спрямований на досягнення певної мети. Однією з базових ознак культурних проєктів є орієнтація на цільову аудиторію, специфіка та запити якої будуть відігравати провідну роль у тому, яким чином буде реалізовуватись івент та якими будуть його сутнісні характеристики. В умовах сьогодення, коли проведення ряду культурних заходів опинилось під загрозою скасування внаслідок пандемії Covid-19, особливо актуальною постає потреба залучення аналітики на всіх етапах підготовки та впровадження проєктів. Проведення моніторингу існуючих та вже реалізованих проєктів, календарю івентів, що будуть проведені у найближчому майбутньому, дозволить підвищити результативність проєкту та зменшити ризики.

Які етапи має охоплювати аналітика проєктів? Насамперед, необхідний моніторинг того, наскільки ідея проєкту буде актуальною для обраної цільової аудиторії. На цьому етапі вкрай доцільним буде впровадження різного типу соціологічних досліджень, які дозволять виявити запити та інтереси споживачів. Сучасна практика проведення анкетувань демонструє поширення проведення онлайн-опитувань, які дозволяють виявити інтереси молоді та людей середнього віку. Попри можливі похибки, пов'язані з наданням не надто ретельно поданої та достовірної інформації, результати таких соціологічних досліджень надають дані, які можуть стати підґрунтям для подальшої аналітичної діяльності. У разі використання методів офлайн-комунікації, зростає ймовірність скасування даного моніторингу запитів споживача та збільшення психологічного дискомфорту учасників комунікації. Доволі важливу роль буде відігравати поточний стан збільшення чи зменшення рівня захворюваності на Covid-19 у регіоні, готовності реципієнтів до співпраці тощо.

Отримавши дані соціологічних досліджень, доцільно переходити до аналітики поточних та вже реалізованих проєктів. Якщо на рівні ознайомлення можна звернутись до сайтів організаторів подій, то для розуміння споживацької реакції потрібно залучати інформацію з інших джерел. Моніторинг має обов'язково включати інформацію з різноманітних соціальних мереж та медійних застосунків, які дозволяють ознайомитись з фідбеками споживачів. Важливе значення будуть відігравати як дописи організацій, так і ті, що розміщуються на персональних сторінках у Facebook.

Наступним етапом виступає вже безпосереднє складання проєкту, з урахуванням тих відомостей, які були отримані внаслідок моніторингу. Особливу увагу необхідно звертати, що при організації некомерційних проєктів, або тих, що не мають на меті отримання безпосередньої фінансової вигоди, вкрай актуальним є залучення грантових коштів. Однією з потужних організацій, що допомагають реалізовувати різні проєкти в сфері культури, є «Український культурний фонд» (УКФ). За підтримки УКФ було впроваджено різні за культурними та мистецькими сферами проєкти. Їх реалізація, як правило, мала неабияке значення для розвитку духовно-культурної спадщини. Це й презентація театралізованих творів, танцювальні та музичні проєкти, збереження культурних артефактів, реконструкція історичних будівель тощо. Уся сукупність проєктів, які можуть отримати підтримку УКФ поділяються на: «Аналітика культури», «Навчання. Обміни. Резиденції. Дебюти», «Інклюзивне мистецтво», «Інноваційний культурний продукт» (виставкові проекти, музика, театр

і цирк, література та медіа, культурна спадщина, мода і дизайн, урбаністика та публічні простори, танець), «Аудіовізуальне мистецтво» (телепродукт, радіо продукт, відео контент для медіаплатформ), «Культурні столиці України», «Культура в часи кризи: інституційна підтримка», «Стипендії», «Знакові події», «Культура плюс», «Культура для змін», «Діти культури», «Розвиток кінопроекту», «Культура. Туризм. Регіони» [2]. Подібний широкий спектр рубрикацій дозволяє подати заявку на отримання коштів фактично будь-якому культурному проєкту, як освітньому, так і мистецькому, орієнтованому на туризм чи створення інклюзивного простору. Проте задля підвищення ймовірності отримання гранту, необхідно не лише проаналізувати спектр проєктів, що вже отримали підтримку УКФ, а й вкрай ретельно підійти до оформлення заявки.

У разі організації та реалізації проєкту, аналітика має бути наявною і після проведення проєкту. Процес збору інформації щодо проєкту, відгуків аудиторії, для якої він впроваджувався, має бути обов'язковим. Моніторинг фідбеків дозволить з'ясувати сильні та слабкі сторони проєкту, виявити, чи була їх організація доцільною та чи будуть вони мати позитивне значення у подальшому. Варто звернути увагу, що однією з важливих рубрик, які розвиваються УКФ, є саме «Аналітика культури», розробка якої має заповнити прогалину у спектрі моніторингу культурних ініціатив та проєктів. «Програма має на меті компенсувати брак знань про стан справ та перспективи розвитку секторів культури та креативних індустрій та закласти фундамент для системного вивчення ринків, аудиторій та процесів соціальної трансформації у сфері культури» [1]. Таким чином можна засвідчити, що аналітична діяльність є невід'ємною частиною у сфері культури. Вона виступає інструментом, який дозволяє не лише впроваджувати різноманітні культурні проєкти, але й розуміти загальні стратегії розвитку культурних та креативних індустрій.

Список використаних джерел

1. Аналітика культури. Український культурний фонд. URL: https://ucf.in.ua/m_programs/5f7452a71d02da104253a732 (дата звернення: 26.09.2021).
2. Грантові програми. Український культурний фонд. URL: https://ucf.in.ua (дата звернення: 26.09.2021).

Горлова Анастасія Володимирівна,
студентка 4 року навчання,
спеціальність – 029 Інформаційна,
бібліотечна та архівна справа,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – к.п.н., доцент ***Сілютіна І. М.***

ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ ВІЙСЬКОВИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ: ОСОБЛИВОСТІ ДОСТУПУ ТА ВИКОРИСТАННЯ

У сучасному суспільстві військові бібліотеки займають поважне місце як важливі складові загальнонаціонального та світового інформаційного ресурсу, що здійснюють інформаційне обслуговування таких специфічних користувачів, як військовослужбовці. Вітчизняні військові бібліотеки накопичили чималий досвід, вивчення та узагальнення якого дасть змогу з'ясувати особливості процесу становлення та розвитку системи військових бібліотек в Україні, їх ресурсний потенціал та позиціювання у віртуальному середовищі.

Як зауважує О. Островська, «мережа військових бібліотек України репрезентована сукупністю бібліотек, об'єднаних за ознакою відомчої приналежності до військової сфери, що функціонують як структурні підрозділи органів військового управління, військових частин, науково-дослідних установ, закладів освіти військового профілю, військових навчальних підрозділів закладів вищої освіти та установ» [1, с. 65]. У своїй діяльності вказані бібліотеки керуються Конституцією України, Законами України «Про культуру», «Про бібліотеки та бібліотечну справу», «Про інформацію». Важливим нормативним актом, виданим у грудні 2013 року, є Положення про бібліотеки у Збройних Силах України, в якому визначено завдання книгозбірень, їх мережа, класифікація та функції [2].

Згідно з цим документом, бібліотеки у Збройних Силах України поділяються на два типи:

- «публічні бібліотеки, що є універсальними бібліотечно-інформаційними, культурно-просвітницькими структурними підрозділами військових частин, закладів і установ»;
- «спеціальні бібліотеки – освітні, наукові, науково-допоміжні підрозділи, перед якими поставлене завдання бібліотечно-інформаційного забезпечення освітньої, наукової, науково-дослідної діяльності військових частин, закладів і установ в інтересах розвитку

військової теорії та практики, озброєння і військової техніки, професійної підготовки офіцерів» [там само].

На сьогодні в системі бібліотек Збройних Сил України зосереджено сотні тисяч унікальних видань та інших документів військової проблематики на різних носіях. Отже, набуває актуальності вивчення можливості ефективного використання інформаційних ресурсів вказаних книгозбірень, у тому числі і за рахунок організації віддаленного доступу.

Положенням про бібліотеки у Збройних Силах України визначено шляхи комплектування фондів військових бібліотек зокрема, «придбання документів у бібліотечних колекторах і торгових організаціях, передплати на періодичні видання; безкоштовного комплектування на основі планового забезпечення бібліотек через центральну службу забезпечення Збройних Сил України технічними засобами виховання; у формі документообміну з іншими бібліотеками дублетними примірниками документів, шляхом отримання в дарунок від юридичних та фізичних осіб чи різного виду депонування документів; шляхом отримання книг від внутрішньодержавного і міждержавного обміну та з інших джерел, якщо вони не суперечать вимогам нормативно-правових актів щодо бібліотечної справи в Україні» [там само].

У вказаному положенні не йдеться, на жаль, про можливість комплектування бібліотек електронними виданнями та необхідність розробки веб-сайту з відповідними електронними ресурсами, в тому числі власної генерації. Проте, на сьогодні в Україні вже накопичено певний позитивний досвід створення сайтів військових бібліотек та електронних бібліотек військової літератури. Наведемо декілька прикладів:

- Бібліотека Харківського національного університету Повітряних Сил імені Івана Кожедуба [3]. На веб-сайті книгозбірні представлено розділ интернет-ресурсів вільного доступу та нових надходжень, але, на жаль, сторонні користувачи не мають доступу до повних текстів е-документів.
- Бібліотека Військового інституту Київського національного університету імені Тараса Шевченка [4]. Порівняно з бібліотекою попереднього навчального закладу, на сайті бібліотеки Військового інституту у вільному доступі розміщено чимало джерел у pdf форматі, проте доступ до повтотектових БД та електронного каталогу можливий лише у локальній мережі КНУ ім. Т. Шевченка, що применшує можливість стороннім користувачам використовувати інформаційний ресурс бібліотеки.

- Бібліотека Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного [5]. Її інтернет-ресурс відрізняється більшим розмаїттям, адже користувачі не лише можуть вільно послуговуватися електронним каталогом книгозбірні, а й мають доступ до повнотекстових документів, а також до зручного інструментарію посилань на віддалені профільні ресурси.

Проте, більшість військово-бібліотечних сайтів все ще не виконують свої цілі та завдання у повному обсязі. На думку О. Островської, «перспективи розвитку бібліотечних військових сайтів пов'язані з розширенням переліку продуктів і послуг, що надаються бібліотеками в Інтернеті. Але військові книгозбірні у своїй більшості ще не усвідомлюють значення веб-сайту як ефективного інструменту для просування та реклами самої бібліотеки та наданих продуктів і послуг» [6]. Вказане набуває особливої актуальності в умовах АТО/ООС на Сході України, адже військовослужбовці, що знаходяться на лінії розмежування, не можуть безпосередньо користуватися а ні послугами мережі бібліотек Збройних Сил України, а ні сервісом публічних бібліотек відповідної об'єднаної територіальної громади. Отримання необхідної інформаційної продукції, у тому числі професійної тематики, безпосередньо в електронних бібліотеках Збройних Сил України дасть змогу ліквідувати цю прогалину.

Отже, наразі існує потреба у вдосконаленні роботи військових бібліотек, вільному доступі до їх інформаційних ресурсів, включення останніх до інформаційного та загальнобібліотечного простору країни.

Список використаних джерел

1. Островська О. Мережа українських військових бібліотек: сучасний стан та перспективи входження в соціокомунікаційний простір. *Бібліотечний вісник*. 2018. № 1. С. 9-18. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bv_2018_1_4.
2. Положення про бібліотеки у Збройних Силах України: затв. наказом Міністра оборони України 26 груд. 2013 р. № 916. К., 2013. 19 с. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0041-13#Text (дата звернення: 12.10.2021).
3. Бібліотека Харківського національного університету Повітряних Сил імені Івана Кожедуба. URL: http://www.hups.mil.gov.ua/biblioteka-hups/ (дата звернення 13.10.2021).
4. Бібліотека Військового інституту Київського національного університету імені Тараса Шевченка. URL: http://www.mil.univ.kiev.ua/page/lib/44 (дата звернення: 13.10.2021).
5. Бібліотека Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. URL: http://www.asv.gov.ua/?q=biblioteka/ (дата звернення: 13.10.2021).

6. Островська О. Ефективність сайтів українських військових бібліотек і інтернет-ресурсів військової тематики. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2017. Вип. 48. С. 583-597. URL : http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0003681.

Калініна Владислава Юріївна,
студентка 4 року навчання,
спеціальність – 029 Інформаційна,
бібліотечна та архівна справа,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – к.п.н., доцент ***Сілютіна І. М.***

ТЕХНОЛОГІЯ АУТРІЧ: ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ В РОБОТІ ДЕРЖАВНОГО АРХІВУ ЛУГАНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

У сучасному інформаційному суспільстві, в умовах повсюдного застосування інформаційних технологій, інтерес до архівних інституцій, на жаль, стрімко спадає знижується, що позначається на затребуваності їхніх послуг. З огляду на це, постає необхідність доведення до широкого загалу актуальності та значущості існування архівів як важливих поліфункціональних установ.

Фахівці знаходять новітні способи залучення користувачів до архівних колекцій в рамках аутріч-методології, що поєднує можливості сучасних ІТ та мережевих сервісів зі вже перевіреною часом і добре зарекомендованою практикою роботи з громадськістю. Орієнтуючись на значний досвід зарубіжних архівних установ, робітники Державного архіву Луганської області поступово впроваджують різноманітні аутріч-технології у діяльність інституції. Важливо зазначити, що серед вітчизняних архівних установ регіонального рівня, зазначений архів займає особливе місце, обумовлене переміщенням установи внаслідок збройної агресії у м. Сєвєродонецьк, на підконтрольну українській владі територію, де він активно почав відновлювати свою діяльність. У м. Луганську, на тимчасово окупованій території, залишилося 1,7 млн. од. зб. НАФ області, що розкривають історію Луганщини з XVIII століття до наших днів. «Найраніші з них - фонди Луганського казенного чавуноливарного заводу Головного управління гірничих та соляних справ селища Луганський завод Слов'яносербського повіту

Катеринославської губернії (1785-1887 рр.) - 456 одиниць зберігання; Луганської міської і Слов'яносербської повітової земської управ, правлінь, акціонерних товариств, заводів, вугільних копалень та інших установ, що діяли на території краю» [2]. Вказані, та багато інших фондів, що представляють чималий інтерес для фахівців, на сьогодні, на жаль, є недоступними для дослідження.

Не зважаючи на обмежений інформаційний, матеріальний та людський ресурси, архівісти на новому місці провели значну відновлювальну та організаційну роботу, реалізуючи державну політику в сфері архівної справи і діловодства на підконтрольній владі території. Насамперед, було здійснено першочергове прийняття документів (майже 14 тис. од.зб.) до держархіву області від архівних підрозділів, що знаходяться на лінії розмежування зони АТО/ООС. Значна увага приділяється оцифруванню документів НАФ, що стало можливим внаслідок придбання спеціального обладнання: книжкового сканеру Book2Net Kiosk та планшетного сканеру Ф3 Avision FB6280E. За шість років виготовлено 437 668 тис. цифрових копій, оцифровано майже 5 тис. од.зб. [1]. Це стало підґрунтям для формування потужного електронного ресурсу установи. Нещодавно підписаний договір про співробітництво між FamilySearch International (США) та Державним архівом Луганської області дає змогу здійснювати оцифрування документів НАФ генеалогічного характеру [2].

Держархівом області започатковано проєкт зі збирання усної історії «Пам'ятайте героїв АТО» з метою збереження пам'яті про живих і полеглих воїнів – учасників Антитерористичної операції, вшанування їхнього подвигу, поповнення джерельної бази історії України періоду незалежності. Зібрані матеріали увійдуть до складу архівного фонду особового походження учасників АТО/ООС і, в майбутньому, стануть джерельною базою для документальних видань та фільмів [1].

Починаючи з 2016 року і дотепер архівістами проводяться інформаційні заходи, ведеться активна виставкова робота, у тому числі й у віртуальному просторі. Держархів представлений у мережі Інтернет змістовним веб-сайтом та сторінкою у Facebook, що дає можливість поширювати оцифровані документальні джерела, знайомити користувачів з онлайн-виставками актуальної тематики. У той же час брак статистичних даних щодо кількості переглядів та відсутність зворотного зв'язку не дає змоги оцінити емоційну реакцію відвідувачів цього ресурсу. Саме в такій ситуації ефективним було б застосування аутріч-заходу: анонсування на власній сторінці у Facebook найбільш значущих виставкових проєктів з акцентом на неповторність та унікальність документів, що експонуються. Це, як можна очікувати,

викличе зацікавленість громадськості, буде сприяти поширенню інформації у соціальних мережах, а отже, збільшить число прихильників.

Закордонні архівісти доводять значущість в ІПД мікроблогів як дієвого інформаційного каналу, тому бажаним є створення сторінки архівної установи в Instagram і Twitter з метою охоплення різних категорій населення, у тому числі молоді, як активних користувачів зазначених сервісів. Дослідження архівного мікроблогінгу, зроблене К. М. Страттон, довело, що Twitter може бути виставковим простором, який дозволить віддалене використання матеріалів; а порівняно висока частота застосовування хеш-тегів, їх взаємозв'язок дасть змогу вважати Twitter форумом [4].

Отже, налагодження «цифрового діалогу» із користувачами, поширення інформації у ЗМІ дозволить долучити нових відвідувачів не лише до віртуального представництва архівної установи, а й до її читального залу.

Американські науковці, що досліджують проблему використання аутріч-технології, зокрема, К. Баррет, Б. Кеннон та Л. О'Хара, пропонують адаптувати кращі бібліотечні аутріч-практики до архівних реалій. Цілком слушним, на їх думку, можуть бути такі ініціативи, як залучення представників дітей та молоді, персоналізація послуг, розробка аутріч-програм з метою їх постійної оцінки на предмет ефективності та універсальності [3].

Певна робота у цьому напрямку архівною установою вже проводиться зусиллями співробітників відділу використання інформації НАФ та взаємодії із засобами масової інформації. Помітним заходом в цій роботі стало підписання угоди про співробітництво між Держархівом Луганської області, юридичним факультетом СНУ ім. В. Даля та ЛНУ ім. Т. Шевченка, яка передбачає організацію наукової роботи, проведення спільних заходів, проходження виробничої і переддипломної практики здобувачами вищої освіти спеціальностей «Історія та археологія» й «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа». Така співпраця дає можливість залучати до організації інформаційно-просвітницької діяльності представників студентства, які не лише розширять число користувачів архівних послуг, а й зможуть генерувати творчі ідеї, сприяти залученню школярів.

Таким чином, використання аутріч-технології в роботі Державного архіву Луганської області може стати перспективним напрямом, що сприятиме впровадженню кращих закордонних практик, а саме: налагодженню інформаційної взаємодії з користувачами у віртуальному просторі, мікроблогінг, активізації роботи зі студентською

молоддю та школярами як потенційними відвідувачами архівної установи, творчому використанню досвіду бібліотек з метою підвищення якості інформаційно-просвітницької роботи. Все це дозволить суттєво підвищити обізнаність місцевої громади стосовно важливості та значущості діяльності Держархіву області.

Список використаних джерел

1. Кривицька В., Лисенко Т. Державному архіву Луганської області – 95 років. *Архіви України*. 2020. № 3 (324). С. 25–36. URL: https://lg.archives.gov.ua/pages/expo20.html (дата звернення: 08.10.2021).
2. Офіційний сайт Державного архіву Луганської області. URL: lg.archives.gov.ua (дата звернення: 07.10.2021).
3. Barrett C., Cannon B., O'Hare L. The Application of Library Outreach Strategies in Archival Settings Dalhousie Journal of Interdisciplinary Management. 2009. Vol. 5. URL: https://cutt.ly/JRYAvJm (Accessed: 10.10.2021).
4. Stratton K. M. Microblogging in Archives and Manuscript Repositories: Implications for Outreach. A Master's Paper for the M.S. in L.S. degree. August, 2010. 30 pages. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/210608456.pdf (Accessed: 11.10.2021).

Секція 5

ВИКЛАДАННЯ І НАВЧАННЯ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Бейлін Михайло Валерійович,
доктор філософських наук, кандидат технічних наук, професор, професор кафедри гуманітарних наук;

Желтобородов Олександр Миколайович,
кандидат історичних наук, доцент кафедри гуманітарних наук; Харківська державна академія фізичної культури

ЕКРАННА КУЛЬТУРА ЯК ТЕХНОЛОГІЯ ОСВІТИ І ВИХОВАННЯ

У сучасному інформаційному суспільстві екранна культури постає у вигляді виклику індивідуальності як дієва практика масовизації та стереотипізації світоглядних настанов на основі залучення аудіовізуальних технологій: «Сучасна екранна культура являє собою сукупність образів, які створюються та існують за законами побудови міфу. Кіно, як і міф, не сприймається розумом, але сприймається серцем, викликаючи бажання й апелюючи до почуттів. Подібно міфу, воно орієнтує на наслідування еталонним зразкам, маніпулюючи цінностями і створюючи ілюзію реальності» [4, с. 1].

В контексті фундаментальних соціокультурних трансформацій це виглядає як загроза світогляду особистості, поширення прагматично-споживацьких цінностей і уніфікація персонального духовного світу людини. Пробудження у людини її естетичного сприйняття світу відкриває можливість вивести особистість у соціокультурний простір реалізації її індивідуального потенціалу, а духовна складова світосприйняття та критичне мислення є тими інструментами, які мінімізують впливи екранної культури.

Динамічні процеси інформатизації і дигіталізації створюють ілюзію, що вся культурна спадщина людства стала доступною, але, при

всій легкості отримання інформації в сучасному світі, її доступність не забезпечує формування художнього смаку, але дає людині можливість відчувати себе повноцінним учасником культурних процесів. Екранна культура як технологія освіти і виховання вимагає критичного осмислення наявної ситуації, дистанціювання від непродуктивних освітніх теорій та практик, що не відповідають вимогам часу, за умови збереження надбання освітньої традиції.

Екранна культура відноситься до такого типу культури, основним матеріальним носієм текстів якої є не писемність, а «екранність»: ця культура ґрунтується не на лінійному, тобто витягнутому в рядок, написанні, а на системі екранних (площинних) зображень, або, інакше, не стільки на писемному мовленні, скільки на так званій «екранній мові» [6, с. 1]. На людину перш за все впливає екранна мова, а не просто технічна зміна носія смислів. Екран ніби зачаровує індивіда, народжує особливу міфологію, через яку відбувається утвердження моделей людської поведінки в культурі, трансформація персонально-соматичного буття в нову систему соціальних і культурних координат. Екранна культура народжує міфи, оскільки вона не тільки спотворює реальність на догоду тим чи іншим соціальним і культурним запитам, але і породжує міфи соціальної причетності, що деформують уявлення про себе масового глядача [4, с. 1].

Екранна культура має як позитивний вплив на освітній і виховний процес за умови зваженого і відбіркового підходу, так і негативний при цілковитій експансії у освітню та виховну сфери, за відсутності поміркованості і критичного мислення [1, с. 261]. Освіта має навчати людину здійснювати вибір у ситуаціях різного характеру, використовуючи свій розвинений світогляд та навички мислення, але дана місія освіти може бути замінена шаблонами поведінки та мислення, які транслює екранна культура. «Зміна мислення людей впливає на їх поведінку, потреби і способи їх задоволення, на весь спосіб життя індивідів та суспільства в цілому. Отримуючи через систему ЗМІ потік уривчастих і випадкових відомостей, людина залишається на поверхні явищ без їх критичного сприйняття і вдумливого осмислення» [3, с. 4]. Екранна культура як технологія реалізує конформні проекти людини, створюючи більш сприятливі умови для реалізації своєї «втечі від свободи» (за Е. Фромом) в масову культуру, у простір повсякденності і споживацтва. Все це засвідчує привабливість екранної культури як засобу утвердження ідеалів масової культури. Її простота, тривіальність, опора на загальновідоме, смислова і естетична вторинність, апеляція до повсякденного досвіду, маскоподібний характер персонажів, звернення до архетипових образів і

уявлень, особлива естетична система, яка заперечує категорії прекрасного і піднесеного, але спирається на категорії надприродного, жахливого, зворушливого, потворного, налаштованість на самовідтворення, цитування, серіальність, варіативність, самототожність, соціально значуща інформація нескінченно репродукується в схожих між собою варіантах, наполегливо доводячи до свідомості людини установки суспільства споживання [2, с. 33].

Експансія екранної культури призводить до нерозвиненості естетичної свідомості індивіда, що має відповідним чином бути враховано про розробці стратегій упередження загроз екранної культури засобами освіти і мистецького виховання. У масовій культурі життєстверджувальна настанова на успіх є основною. «Успіх стає показником значущості людини, а отже з інструментальної цінності перетворюється на «мету» або ідеал» [3, с. 62].

Сучасне суспільство перебуває у стані фундаментальної перебудови соціальної структури, змінюється зміст та характер суспільних зв'язків, які ініціюють перехід суспільства на принципово новий за своєю сутністю етап в історичному розвитку людства: ще ніколи воно не мало такі потужні можливості реалізувати внутрішній потенціал кожної особистості. Але «екранна культура міфологічними прийомами конструює реальність глядача, формує потрібне для соціуму функціонування кожного потенційного споживача продукції екранної культури. Кінцева мета цього процесу − перетворення масового глядача в керований натовп, стирання особистісних особливостей і неможливість задоволення творчих і духовних потреб, що виходять за межі, «окреслені» екраном» [4, с. 3].

Екранна культура сьогодні перетворилася на складне соціокультурне явище, багаторівневу систему аудіовізуальної інформації, що включає в себе кіно, телебачення, радіо, відео, всі види аудіовізуальних творів, персональні комп'ютери, Інтернет, відеоігри, гаджети і використовувані в створенні аудіовізуальних творів 3D-ефекти, анімації, відеоінсталяції, перетворившись на нові технології освіти і виховання [6, с. 2].

Динамічний вплив на людину екранної культури постає у вигляді виклику індивідуальності, відбувається імплементація ідеї масовизації та стереотипізації світоглядних настанов при застосуванні ефективних сучасних аудіовізуальних технологій: «Сучасна екранна культура являє собою сукупність образів, які створюються та існують за законами побудови міфу. Кіно, як і міф, не сприймаються розумом, але сприймається серцем, викликаючи бажання й апелюючи до почуттів. Подібно міфу, воно орієнтує на наслідування еталонним зразкам,

маніпулюючи цінностями і створюючи ілюзію реальності» [4, с. 1]. При цьому відбувається трансформація естетичної свідомості, формується простір для утвердження ідеалів масової культури, яка не орієнтована на побудову життєвої стратегії та повсякденної діяльності за класичними зразками краси, гармонії та довершеності. Сьогодні засоби «фальсифікації» реальності, які були відомі нам і до цього, отримали надзвичайну технологічну оснащеність, проте, досі належним чином не був відрефлексований їхній вплив на світоглядну складову особистості: «Необхідно підкреслити, що всі існуючі раніше кінематографічні моделі, так чи інакше, фальсифікували реальність... Глядач вірив в цю історію вже в силу її фотографічної природи. Однак сучасні комп'ютерні технології допомогли світу фантазії отримати реальність артефакту. Таким чином, сучасна екранна культура стала перетворюватися в світ симулякрів, в якому людина не переживає справжній реальності» [4, с. 1].

Процес засвоєння цінностей потребує складних внутрішніх переживань та трансформацій власного «Я» в той час, як екранна культура пропонує готові та зручні шляхи для прийняття повсякденних рішень і життєвого проекту. «Культурні цінності неможливо засвоїти як систему знань, вони систематично насичені, глибокі за змістом, різнопланові за перспективою і для їх осмислення потрібна нелегка праця – «вхождения в себе», причому входження не тільки розумом, але й усім життям, тобто переживання їх. Людина в мистецтві шукає такий образ, який є для того, хто переживає, живим втіленням світорозуміння, в яке йому доведеться увійти» [3, с. 66-67].

У суспільстві споживання відбулося руйнування життєстверджувальних настанов і принципів, що призвело до втрати сенсу життя. Нові міфи, цінності, моральні орієнтири, необхідні для психологічної рівноваги особистості, не виникають одразу, і їх заповнюють ерзаци масової культури.

Імплементація екранної культури як технології освіти і виховання визначається як розвитком екранних технологій та загальносвітовою тенденцією до утвердження масової культури, так і складними процесами у суспільстві, що позначається на соціальній свідомості як суспільства, так і окремого індивіда.

Список використаних джерел

1. Бейлин М.В. Газнюк Л.М. Экранная культура и духовное воспитание // Материалы конференции «Патриарх Сергий и церковно-государственные отношения в XX веке: трудный путь к сотрудничеству». Арзамас, 25-26 мая 2017 г. / Отв. ред. С.Н. Пяткин; Арзамасский филиал ННГУ. Арзамас : Арзамасский филиал ННГУ, 2017. С.260-268.

2. Костина А.В. Массовая культура: аспекты понимания URL: http://cyberleninka.ru/article/n/ massovaya-kultura-aspekty-ponimaniya (дата звернення: 20.10.2021).
3. Мєднікова Г. Роль мистецтва у формуванні емоційно-почуттєвих факторів адаптації // Наукові записки. Серія: «Релігієзнавство. Культурологія. Філософія». Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2002. − Вип.10. С. 60-67.
4. Огурчиков П.К. Экранная культура как новая мифология. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-kultura-kak-novaya-mifologiya (дата звернення: 20.10.2021).
5. Рязанцев А.А. Экранный характер современной культуры. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/ekrannyy-harakter-sovremennoy-kultury (дата звернення: 20.10.2021).
6. Шигапова И.И. Экранная культура: творцы и потребители URL: http://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-kultura-tvortsy-i-potrebiteli (дата звернення: 20.10.2021).

Клепко Сергій Федорович,
доктор філософських наук, доцент,
заступник директора з науково-дослідної роботи
та міжнародного співробітництва;
Полтавський обласний інститут післядипломної
педагогічної освіти імені М.В. Остроградського

МЕТОДОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА ВЧИТЕЛЯ У МОДУСАХ МЕТОДОЛОГІЇ І КУЛЬТУРИ

Мета розвідки, висвітленої у цій замітці до Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасні дослідження культури і мистецтва», – порушити дискусію про кризу в дослідженнях методологічної культури вчителя у модусах методології і культури. Така мета постала внаслідок несподіваної відсутності концептів педагогіки як мистецтва і методологічної культури вчителя у Професійному стандарті вчителя [1], котрий, як афішують у ЗМІ, «втілює сучасний підхід до визначення переліку та опису загальних і професійних компетентностей вчителя».

Відсутність цих двох згаданих концептів у Професійному стандарті вчителя обумовлена процесом «тиранії практичного» в освіті, що детально описаний мною у праці [2], і який, зокрема, характерний відразою до фундаментальних засад освіти. На цьому загальному фоні приємно здивувала тривала спільна робота щодо формування методологічної культури вчителя (МКВ), проведення дослідно-

експериментальної роботи з розвитку МКВ у системі шкільної освіти у рамках впровадження науково-педагогічного проєкту «Модель розвитку методологічної культури вчителя в системі сучасної шкільної освіти», що здійснювався працівниками Рівненського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти та Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпровської обласної ради.

У відповідному наказі МОН України про цей проєкт МКВ визначено як «особливу культуру наукового мислення вчителя, базою якого є методологічні знання та досвід рефлексії самосвідомості професіонала, який намагається зрозуміти свою діяльність; нову філософію педагогічного мислення та вищий рівень професіоналізму, сучасну характеристику професійної компетентності вчителя».

Стосовно цього визначення МКВ, як і багатьох інших, звичайно, може бути дискусія, та незалежно від визначення поняття МКВ, дискурс в українській освіті про його зміст вгасає внаслідок відсутності терміну «методологія» у Професійному стандарті вчителя. Не оперує поняттями «методологія», МКВ, як і терміном «загальна компетентність», також Постанова КМУ від 21.08.2019 № 800 «Деякі питання підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників», що запровадила для педагогів модель своєрідного «післядипломного безвізу» і санкціонувала плюралізм форм, видів і суб'єктів підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників [3].

Згадана Постанова абсолютизує мету підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників – їх професійний розвиток відповідно до державної політики у галузі освіти та забезпечення якості освіти (п. 3) – і фактично акцентує увагу на конгломераті професійних компетентностей, не ставлячи питання про необхідність розвитку МКВ. Які б не були гіпотези щодо мотивів такої концепції у Постанові, легко помітити суб'єктивність у конструюванні моделі компетентностей педагогічного працівника.

Зрозуміло, що моделей розвитку МКВ може бути багато. У Полтавському обласному інституті післядипломної педагогічної освіти ім. М.В. Остроградського (ПОІППО) певний час реалізовувалася на курсах підвищення кваліфікації (КПК) педагогічних працівників філософсько-освітня модель формування філософської культури вчителя як вищого рівня його методологічної культури. Даний рівень МКВ передбачає навички історичного і логічного прийомів вивчення і системного дослідження педагогічних явищ, аналізу різних педагогічних теорій та їх методологічних засад. Методологічні

установки філософського рівня обумовлюють методологію загальнонаукового і педагогічного рівнів.

Модифікаціями філософсько-освітньої моделі формування МКВ були моделі формування лідерської компетентності та біографічного навчання педагогічних працівників. Ці модифікації були викликані до життя потребою у розвитку мотивації педагога до формування МКВ. Адже заклик формування філософської культури як вищого рівня методологічної культури для багатьох учителів і окремих освітянських керівників виглядає пафосним і ніби далеким від їх щоденних проблем, а обмежений час на вивчення модуля філософії освіти на КПК не надавав можливості оволодіння сходженням від конкретних проблем учительської праці до її філософського осмислення і навпаки. Тому модель біографічного навчання надавала можливість учителю через пізнання власної біографії оволодівати методологією педагогічної діяльності.

Обмеження часу на вивчення модуля філософії освіти у системі післядипломної педагогічної освіти (ППО) та виведення її зі змісту КПК можна пояснити наявністю хибного переконання, що педагог оволодіває міцно і назавжди МКВ у ЗВО, зокрема, при освоєнні навчальної дисципліни «Вступ до фаху». Проте на вивчення цієї дисципліни відводиться 120 годин (4 кредити ЄКТС), утім, інформаційний обсяг цієї навчальної дисципліни мізерний: лекції – 4 год; семінари – 12 год.; самостійна робота – 104 год. [4]. Наслідки реалізації такого хибного переконання можна передбачити: достовірне соціологічне дослідження, ймовірніше всього, покаже, що поняття МКВ буде малознайомим для більшості педагогів, здебільшого, вони ототожнюватимуть це поняття з поняттям «методи навчання», або взагалі не зможуть відповісти на питання про сутність МКВ.

Отже, МКВ у лещатах диктату необхідності розвитку практичної професійної культури опинилася на маргіналіях ППО. Одначе, в освіті бракує роботи з розвитку МКВ, про що свідчить, зокрема, створення нещодавно у ПОІППО «центру методології та методики формування цінностей» у складі завідувача та 4-х методистів центру [5]. Проте не помітно, щоб цей центр намагався розвивати МКВ, щоб сприяти розв'язуванню практичних завдань освітян. Серед основних завдань згаданого центру методологія чи МКВ не згадуються, а з актуальних цінностей, методику формування яких мав би розробляти цей центр, виокремлюються лише так звані «головні науково-методичні цінності». У цілому для центра визначено традиційне коло «науково-методичного забезпечення виховної діяльності закладів освіти області», «проведення організаційно-методичної роботи з педагогами області по формуванню

їх фахових компетентностей», здійснення науково-методичного супроводу модуля курсів підвищення кваліфікації «Організаційно-педагогічні засади розвитку професійної компетентності педагогічного працівника»; організаційних «заходів щодо співпраці» і «координація учнівського самоврядування» [6].

Нехтування завданням розвитку МКВ і обумовлює потребу розглянути поняття методологічної культури вчителя у модусах методології і культури.

Тут варто нагадати, як я вже писав раніше [7, с. 9-14], що поняття методології тлумачиться по-різному і звичне розуміння її як вчення про метод конкурує з широким поняттям методології як універсальної, інженерної чи наукової дисципліни, що розвивається навколо діяльності і мислення [8]. Заслуговує на увагу розрізнення В.М. Розіним трьох основних напрямів методологічної роботи: панметодологія, часткова методологія і методологія з обмеженою відповідальністю [9]. Часткова методологія – методологічна робота, пов'язана з обслуговуванням окремих конкретних дисциплін, приміром, методологія педагогіки, інженерної діяльності, архітектури тощо. Панметодологія (Г.П. Щедровицький) – методологічна програма, яка претендує на загальну перебудову мислення, діяльності і організації знання на нових началах. Якщо панметодологія – це ідея про те, що можна «управляти всіма процесами», то прихильники «методології з обмеженою відповідальністю» вважають, що мислення, хоч і програмується, конструюється тощо, проте воно водночас і передусім є соціальною структурою. Виділяють і практичну методологію, її розробляють Ю.А. Петров, А.А. Захаров (2000) [10]. У її коло входить розгляд питань методів запровадження, розвитку і систематизації термінів та запитально-відповідного мислення, методів організації наукової праці, методів обґрунтування істинності суджень, побудови наукових мов і теорій та методів їх гносеологічного аналізу. Наукова робота, як і педагогічна праця, з точки зору практичної методології тлумачиться як окремий випадок запитально-відповідного мислення.

Спроба вивести МКВ із педагогічного дискурсу є помилковою і огляду на те, що поняття методу є центральним у трьох наукових галузях – праксеології, методології і методиці. У найпоширенішому визначенні, метод (грец. шлях дослідження чи пізнання) – спосіб організації практичного і теоретичного освоєння дійсності, стереотипний проект вирішення проблем. Тому посилення в педагогіці праксеологічної і методологічної її компонент є підставою для тези про «методизацію» педагогічної науки, бо мова йде про використання поняття «методу» як фундаменту наукової і педагогічної

компетентності, а компетентність, власне, є майстерність у використанні того чи іншого методу.

Тепер розглянемо МКВ у модусі культури. Від новочасного педагога, окрім методологічної, вимагається наявність багатьох інших культур – професійної, педагогічної, науково-педагогічної, методичної, філософської, світоглядної, філософсько-світоглядної, технологічної, інформаційної, медіакультурної, мовленнєвої, управлінської, економічної, інноваційної, проектної, екологічної, мистецької, культурологічної культури тощо. Не зважаючи на численні дослідницькі праці щодо різних типів культури учителя / викладача, цілісного уявлення про культури педагогічної діяльності, їх взаємодію ще не укладено, про що доповідалося у праці [11, с. 23 – 28], за якою і викладено наступні тези.

Операційне визначення поняття культури, здатного орієнтувати на міждисциплінарне дослідження багатовимірної культури вчителя, знаходимо у когнітивній антропології. У її рамках культура розглядається як система знань, «абстракцій для поведінки», тобто уявлень, на які орієнтуються члени суспільства, плануючи свої дії. Уард Гуднаф вдало інтегрував численні визначення культури в достатньо просту її дефініцію як списку всього, що необхідно знати, щоб існувати в певному суспільстві (1957) [12].

Отже, якщо культура – це список усього, що необхідно знати, щоб успішно існувати, то та чи інша культура педагога може досліджуватися як репрезентація певного списку знань і правил, необхідних для успішної педагогічної діяльності. Тоді проблеми формування професіоналізму учителя полягають в оптимізації конфігурації і складу різних типів культур педагога. Так, Уолтер Лейрман виявляє чотири різні культури освіти (культури викладача): культуру експертів на основі раціональності, інженерну культуру, орієнтовану на технічність, провісницько-проповідницьку культуру (prophet culture, prophet – пророк, провісник, проповідник, прогнозист), що закликає до консцієнтизації (conscientisation), і комунікативну культуру, що заснована на досвіді діалогу. У. Лейрман проводить «постмодерністське» порівняння усіх чотирьох культур, і вважає, що жодна з них не є «кращою» [13].

С.Б. Чернишов і Є. Аксер у різній термінології сформулювали один із найважливіших елементів культури професійної педагогічної діяльності: вчитель, в ім’я і заради добра суспільства, повинен мати культуру «антисистемного диверсанта», для якої учителювання і філософствування є однією і тією ж діяльністю. Звичайно, тут на увазі потрібно мати справжнє філософствування, тобто відкриття істини

відповідно до суспільних інтересів. Такий висновок змушує нас переглянути усі наші уявлення про культури професійної педагогічної діяльності, які в діапазоні виявлених У. Лейрманом чотирьох різних культур викладача (експертна, інженерна, провісницько-проповідницька та комунікативна культури) переважно уникають проблеми ставлення освітянина до істини, і лише обрана ним prophet culture наближує суспільство до стану «консоціативної демократії» як особливого політичного режиму «політики узгодження», «співучасті у владі», як перспективної і єдино можливої форми демократії для суспільств, що відзначаються вкрай високим ступенем багатоскладності.

Сучасний рух освіти до автономії навчальних закладів загострює питання трансформації конформістських культур професійної педагогічної діяльності у напрямі до сучасної методологічної культури вчителя. Якщо раніше остання розглядалася як ресурс, який пропонує певну «метамову» з її модусами методології і культури, то тепер інші модуси, такі як підприємництво, лідерство, ІКТ-компетентність тощо, беруть на себе роль забезпечення змін в освітньому середовищі. МКВ, ймовірно, досить швидко загубить своє нинішнє, хоч і досі переважно декларативне, центральне місце, яке буде заміщене іншими модусами. Наслідки цього для освіти в цілому, а з ними і для кожного аспекту української культури, зараз не можуть бути по-справжньому оцінені.

Список використаних джерел

1. Наказ Міністерства розвитку економіки, торгівлі та сільського господарства України № 2736 від 23.12.2020 року «Про затвердження професійного стандарту за професіями "Вчитель початкових класів закладу загальної середньої освіти", "Вчитель закладу загальної середньої освіти", "Вчитель з початкової освіти (з дипломом молодшого спеціаліста)"».
2. Клепко С. Моделі взаємозв'язку наукових досліджень і освітніх практик: основні поняття, методологія, досвід і перспективи // Інсайти для освіти: моделювання взаємозв'язку наукових досліджень і освітніх практик в умовах трансформації українського суспільства. Монографія / [Зелюк В. В., Клепко С. Ф., Устименко Т. А.]. Полтава : ПОІППО, 2020. с.11-62. URL: http://poippo.pl.ua/images/2021/ Інсайти_для_освіти:_24.02.21.pdf (Дата звернення: 16.10.2021).
3. Деякі питання підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників [Із змінами, внесеними згідно з Постановою КМ № 1133 від 27.12.2019] : Постанова Кабінету Міністрів України; Порядок від 21.08.2019 № 800 // База даних «Законодавство України» / Верховна Рада України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/go/800-2019-%D0%BF (дата звернення: 14.03.2021).
4. Робоча програма «Вступ до фаху» для студентів за спеціальністю «011 Освітні, педагогічні науки» спеціалізацією «Загальна педагогіка». КЗВО «Дніпровська академія неперервної освіти» Дніпровської обласної ради».

Розр.: Вознюк Л.В. Затв. 10 червня 2019 р. URL: http://www.dano.dp.ua/attachments/article/1268/Вступ%20до%20фаху%20-%203П.pdf (дата звернення: 14.03.2021).
5. URL: http://www.poippo.pl.ua/pidrozdily/tsentr-metodolohii-ta-metodyky-formuvannia-tsinnostei/2-i/1311-spivrobitnyky-viddilu-viiskovo-patriotychnoho-vykhovannia. (дата звернення: 14.03.2021).
6. Центр методології та методики формування цінностей. Відп. за зміст М.М. Єщенко. URL: http://www.poippo.pl.ua/pidrozdily/tsentr-metodolohii-ta-metodyky-formuvannia-tsinnostei. (дата звернення: 14.03.2021).
7. Клепко С.Ф. Наукова робота і управління знаннями: Навчальний посібник. Полтава : ПОІППО, 2005. 201с.
8. Щедровицкий Г.П. Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодеятельностного подходов // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. Москва, 1996.
9. Розин В.М. Ознакомительная лекция. Киев, июнь 2002. URL: http://www.shkp.ru/lib/archive/materials/kyiv2002/2. (дата звернення: 14.03.2021).
10. Петров Ю.А., Захаров А.А. Практическая методология. Москва, 1999. 164 с.
11. Клепко С. Ф. Культури професійної педагогічної діяльності і самовизначення викладача: професіонали і дилетанти, еліта і контреліта, "філософи" і "наймані службовці" // Шоста Міжнародна науково-практ. конф.: Соціально-гуманітарні вектори педагогіки вищої школи, м.Харків, ХНТУСГ ім. П. Василенка, 23-24 квітня 2015 р. Харків : "Міськдрук". С. 23-28.
12. Протопопова И. Концепция образовательной программы «Когнитивные исследования». URL: http://kogni.narod.ru/concept.htm. (дата звернення: 16.10.2021).
13. Leirman, Walter. Four Cultures of Education: Expert, Engineer, Prophet, Communicator. - Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1994. 156 pp., num. fig. Studies in Pedagogy, Andragogy and Gerontology. Vol. 18. Edited by Franz Pöggeler.

Гончаров Геннадій Миколайович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри гуманітарних наук;
Червона Світлана Пилипівна,
старший викладач кафедри гуманітарних наук;
Харківська державна академія фізичної культури

СПОРТ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УНІВЕРСИТЕТУ

Спорт в культурному середовищі університету є одним з елементів життєтворчості, допомагає студенту усвідомити власну суб'єктивність в якості активного соціокультурного елементу. Залучення до занять спортом активізує духовно-особистісний потенціал молодої людини, що сприяє збагаченню та урізноманітненню її аксіологічної палітри. З поглибленням духовності людини ускладнюється її ціннісне світосприйняття, охоплюючи все нові потреби. Цінності, які несе в собі спорт допомагають будувати соціально привабливий світ можливої дійсності, підносять її над буденністю. Ціннісні виміри спорту дають змогу усвідомити дві площини реальності − ідеальну і реальну, співвідносячи їх, розглядаючи ідеальний світ як взірцевий щодо реального. Об'єднані в єдиний комплекс потреби, інтереси й емоційні переживання утворюють єдиний феномен цінності. Для того щоб цей феномен для кожного індивіда відігравав ключову роль в процесі становлення його особистості, важливим є створення такого спортивного і культурного середовища університету, яке б дозволяло реалізовувати різноманітні духовно-особистісні прагнення та аксіологічно-когнітивні пріоритети важливі для соціального статусу людини [3].

Універсалії культури як незмінні онтологічні та екзистенційні критерії буття людини становлять сумарну аксіоматику суб'єктивного досвіду та визначальні категорії картини світу. До них належить мова та символи культури, спільна праця, спорт, освіта, наявність ритуалів, системи спорідненості, правила взаємодії статей. У кожній культурі є ціннісні орієнтації, що набувають вигляду універсалій, які є її основою, сутність яких не вичерпується тим, що вони є загальними поняттями картини світу. Американський антрополог, засновник школи кроскультурних досліджень Дж. П. Мердок спорт ставить на перше місце, що є яскравим свідченням визнання його вагомого соціокультурного потенціалу, надійного засобу виміру людських здібностей та можливостей [8,с.5–207]. Причиною існування універсалій культури більшість вчених-антропологів уважають наявність таких біологічних

факторів, як потреба в їжі, житлі, теплі, існування двох статей, вікові відмінності між людьми, безпомічність немовлят, засвоєння різних навичок та прийомів діяльності, потреба в руховій активності. Усі культури зорієнтовані на те, щоб сприяти задоволенню певних соціальних і психологічних потреб людини, в той час як існують різні формати, прийоми, варіанти їх задоволення. Спорту в соціокультурному середовищі університету розглядається крізь призму аксіології, оскільки існує нерозривний зв'язок спорту з домінуючою у соціумі системою цінностей та ціннісних орієнтацій. У механізмах зв'язку спорту та культури, констатуються такі базові категорії соціально-цілісної системи спорту, як конкуренція, змагання, принцип можливостей, прагнення до рекордів, об'єктивна оцінка і кількісний критерій, що визначають її основу, є типовими рисами сучасного суспільного буття [7,с. 174].

Цінність не лише поєднує, а й опосередковує взаємозв'язок між людиною та соціумом. Базові категорії соціально-цілісної системи спорту можуть бути глибоко осмислені за умов врахування глибинної сутності спорту, продуктивний аналіз якої вимагає такої техніки дослідження, в межах якої спорт виступав би не лише зовнішньою реальністю, репрезентованою його об'єктивними формами, а й реальністю психічною та духовною, що містить у собі ті суб'єктивні феномени, які становлять внутрішній план цієї діяльності [2]. І саме суб'єктивні феномени, які складають внутрішній аспект спорту, функціонують саме завдяки притаманній цій системі притаманних їй цінностей та ціннісних орієнтацій, які показують його в символічному плані надзвичайно привабливою моделлю людського світу, взаємовідносин між конкуруючими сторонами. Спорт у соціокультурному середовищі університету постає як боротьбою і конкуренція, розвага і дозвілля, подолання складнощів і можливість довести на що здатен, а значить вселити надію на можливість добитись результати, реалізувати плани і мрії. Формування ціннісних засад спорту здійснюється на основі соціокультурних смислів, що сприймаються особистістю, як правило, не свідомо, виступають для неї як очевидні й незаперечні, і на основі яких вона здійснює свою діяльність, зокрема спортивну. Соціокультурні смисли здатні формувати таку реальність, яка орієнтує активність особистості до такої міри, що вихід свідомості за її межі означає одночасний вихід як за межі цієї культури, так і самої себе. Девальвація цінностей у спорті відбувається завдяки нехтуванню високими гуманістичними ідеалами. «Цінності залишаються беззмістовним, абстрактним поняттям, якщо його розглядати поза ідеалами епохи. Вони становлять основу мотивів у

діяльності людей, їхніх настроїв, що спонукають до фізично-спортивної діяльності» – зазначає М. Ібрагімов [5, с. 66]. Спорт – це шанс відчути і пережити грані своїх фізичних , психічних і духовних можливостей, одна із умов творчості та самореалізації особистості, соціокультурної активності людини, її життєвої енергії, спрямованої на перетворення самої себе та навколишньої дійсності. Спорт є однією із форм соціокультурної активності людини, орієнтованої на удосконалення як себе, так і соціального буття людини в цілому. Морально-світоглядні аспекти спорту набувають визначального значення у формуванні цілісної особистості завдяки людиновимірній сутності спорту. Тому, осмислюючи значення спорту у соціокультурному середовищі університету варто наголосити, що «сучасна фізкультурно-спортивна культура виходить на авансцену культурно-історичних практик, є стабілізуючим фактором в динаміці крос-культури, а тому морально-світоглядна проблематика фізкультурно-спортивної діяльності стає основним сенсоутворюючим фактором її цілісності та цілісності людини в ній» [6,с. 223].

В університетському середовищі спорт як соціокультурний феномен визначає формування в молодої людини низки цінностей, що стосуються фізичної досконалості, збереження та зміцнення здоров'я, пробудження активності до діяльності і амбітних планів у професійному житті, прагнення до постійного розвитку вмінь, талантів, нахилів, опанування нових знань, встановлення та зміцнення дружніх відносин на основі взаємоповаги. Спорт відкриває можливості не лише перевірки своїх потенційних фізичних, так і духовних сил, а й демонстрації своїх вмінь та досягнень, під час якої відбувається самоствердження та само актуалізація індивіда. Успішне здійснення спортом своєї загальнокультуротворчої місії залежить від ціннісних засад, що визначають його функціонування як специфічної практики духовно-тілесного удосконалення особистості. Тому надійним фундаментом всіх прагнень і намірів, що зумовлюють активність особистості у сфері спорту, є її упевненість та віра не лише у перемогу, а й у здатність впливати на особистісні надбання. «Віра в перемогу, – зазначає М. Ібрагімов, надихає "спортивну душу" під час тренувань і виступів на змаганнях, на подолання невірогідних тілесних і душевних перешкод, доводить спортивне тіло до крайнощів, до постійного самообмеження, до самокатування, до постійного самоконтролю, самодисципліни, а тому спорт створює власну релігію, тобто спортивну релігію, теософію спорту» [4,с.118], в центрі якої перебуває активний тип особистості, здатний брати на себе відповідальність за свої дії, зорієнтовані на перетворення персонального буття і оточуючого світу. Спорт в

соціокультурному середовищі університету сприяє життєвій активності, матеріалізує енергію перетворення людиною самої себе та здійснює тілесно-духовне опанування оточуючого середовища.

Саме в процесі занять спортом індивід має можливість підтримувати зв'язок як з дійсним, так й з ірреальним, як з об'єктивним, так і з суб'єктивним. «Тільки у процесі спортивної людина може експериментувати сама з собою, з усіма можливими й неможливими варіантами своєї суб'єктивної поведінки, а також з іншими учасниками зустрічей. Як чуттєве опрацювання певного фізичного і духовного стану індивіда, спорт стає інструментом вільно вибору індивіда» [1,с.131–132]. Спорт в соціокультурному середовищі університету сприяє смислотворенню, трансформації мислення, появу відповідних світоглядних орієнтацій, змін ціннісних уподобань та пріоритетів. Людиновимірна сутність спорту в соціокультурному середовищі університету знаходить свій прояв в тому, що внаслідок вольового і тілесно зумовленого зусилля особистості здійснюється відтворення її буття в спортивних змаганнях різного рівня, виховуючи волю і характер, стаючи джерелом радісного відчуття власного здоров'я й сили, радості боротьби й перемоги, радості дружби і колективізму.

Таким чином, спорт в соціокультурному середовищі університету сприяє розвитку творчих імпульсів талантів, потенційних можливостей й здібностей, нагальну потребу пізнати самих себе та не задовольнятися досягнутим станом речей, що зумовлюють, значною мірою зміст життєвого світу молодих людей в студентські роки.

Список використаної літератури

1. Білогур В. Є. Філософія спорту : теоретико-методологічний контекст. Монографія . Дніпропетровськ : Акцент ПП, 2014. 264 с.
2. Газнюк Л.М.,Гончаров Г.М. Антропологічній вимір тіла і плоті в християнській традиції / Практична філософія. 2008. № 1(27). С. 155 – 160.
3. Гончаров Г.М. Професійна і гуманістична складові цінності освіти як засоби для підвищення соціального статусу людини /Практична філософія. 2015. № 1 (55). С. 172 – 177.
4. Ібрагімов М.М. Аскеза як праобраз фізичної культури у теософській концепції самозбереження людини / Мультиверсум : Філософський альманах. 2013. Вип. 2 (120). С. 111 – 121.
5. Ибрагимов М. М. Философия спорта как новый антропологический проект : монографія. К. : НУФВСУ. Изд-во "Олимп. лит.", 2014. 296 с.
6. Ібрагімов М. М. Філософія спорту як трансдисциплінарна галузь знань / Практична філософія. 2015. № 1(55). С. 222 – 227.
7. Лукьянов А. В., Мазов Н. Ю Спорт как социально-ценностная система / Философия и общество. 2008. С. 168 – 184.

8. Murdock, George P.Kin Term Patterns and their Distribution P.1970.Vol. 9. P. 165 – 207.

Салтан Наталія Миколаївна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри гуманітарних наук;
Орленко Олена Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент кафедри гуманітарних наук;
Харківська державна академія фізичної культури

СПОРТ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА

У сучасному надзвичайно динамічному соціумі спорт є не просто одним із пріоритетних видів людської діяльності, а практикою художньо-естетичного освітнього середовища. Цінність спорту як унікального засобу виміру фізичних, так і духовних сил людини, її здібностей та потенційних можливостей саме під кутом зору функціонування естетичних цінностей зумовлює ретельний розгляд тих найвищих цінностей, що лежать в його основі й формуються відповідно до певного ідеалу в ієрархії аксіологічного простору. Естетизація спорту і сприйняття його як різновиду мистецтва, яке розчинилося в житті відбувається через синтез мистецтв, дифузію високої і масової культури, де межі між видами і жанрами мистецтва, мистецтвом і не-мистецтвом втратили чіткість контурів, розширилися, впускаючи в художню сферу нові феномени, і спорт, як один зі знакових елементів масовості, став одним з них [1, с. 22–23]. У сучасному світі відбуваються радикальні трансформації, які несуть виклик традиційним естетичним уявленням про спорт. Сучасний спорт поповнився відносно новими видами спорту (йога-спорт, скейтбордінг тощо), у яких змагальний фактор поступається естетичному. Ці види спорту є практикою розвитку здібностей та демонстрацією естетичних рухів в контексті художньо-естетичного освітнього середовища.

Художньо-естетичне освітнє середовище охоплює такі види спорту, як фігурне катання на ковзанах, синхронне плавання, художня гімнастика, спортивні танці, спортивна аеробіка, які одночасно є мистецькими й спортивними феноменами. Людина, яка займається спортом, постійно знайомиться з їх естетичними проявами, під впливом фізичних вправ форми тіла розвиваються гармонійно, рух та дії стають більш витонченими, енергійними, красивими – спортивні і

фізкультурно-оздоровчі заняття приваблюють людей не лише заради можливості зміцнити здоров'я, але й отримати естетичне задоволення від занять, постійно спостерігати прекрасне і самим творити його у вигляді виконання красивих рухів, граціозно володіти власним тілом, а виконання вправ під музику сприяє розвитку музичної культури [2, с. 127].

Спорт як художньо-естетичне освітнє середовище і процес діяльності особистості сьогодні є популярним видовищем і рейтинговим шоу. Привабливість спорту забезпечує його ігрова, змагальна природа. Місія спорту як різновиду видовищного мистецтва залучити людину до діяльності, розважити, зробити її повсякденність наповненою яскравими враженнями і емоціями. Оскільки видовищне мистецтво має публічний характер, то відношення до нього безлічі глядачів підвищує тонус емоційного сприйняття і конкретного індивіда. Виникає ефект співучасті в спортивному дійстві. Ідеологія використовує видовищне мистецтво в своїх цілях або як заспокійливий і відволікаючий від насущних питань життя маневр, або як агітацію через образність тих чи інших ідей, або як засіб формування в масовій свідомості певних смаків, потреб, звичок, або з метою зміцнення авторитету організаторів видовищ і влади [3, с. 178]. Спорт і мистецтво мають спільне генетичне коріння, так М. Сараф, розглядає естетичне сприйняття людиною своєї тілесності і форм власної рухової діяльності як універсальні характеристики спорту. Формування людини, виділення її з природи, її самоусвідомлення – це перетворення її тілесності, формуванням рухових здібностей як матеріальної основи її суб'єктивності як людського тіла і як людського руху [4].

Розвинені естетичні почуття і естетичне ставлення особистості до оточуючого світу постає одним із найбільш важливих стимулів її поведінки, а її характер визначається тим, що саме особистість інтерпретує як прекрасне чи потворне, що заставляє її сміятися, а що – співчувати. Естетичні феномени в мистецтві, навколишній природі, характері людської діяльності, зокрема й спорті, здійснюють потужний трансформуючий вплив на особистість. Е. Едгар у роботі «Краса спорту» зазначає, щодо краси (хоч троянда, хоч картина, а хоч і філігранні рухи захисника у футболі), як правило, здійснюється артикуляція схвалення, або демонстрація згоди («який гарний колір троянди»), це може бути хвилювання (можливо, виражаючи своє захоплення силою руки захисника), це може бути визнання технічних навичок (в добре виконаному та мімічно деталізованому вигляді), це може бути сюрприз (що у світі існують такі речі, як складні, філігранні троянди, величезні картини та 50-ярдові паси), або навіть шок чи

здивування [5, с. 103]. Звичайно, не всі прояви цієї «краси», врешті-решт, можуть претендувати на право бути інтерпретованими як художньо-естетичне освітнє середовище у строгому сенсі. Краса у спорті визначається як граціозність, вишуканість, елегантність, милість, збалансованість, пристрасність. Зазначені оцінки завжди є суб'єктивними, що ускладнює пошук об'єктивних критеріїв теоретичної розробки спортивних практик засобами художньо-естетичного освітнього середовища. «Біг…М'язи стискаються і розширюються в граціозній симфонії, просуваючи тіло вперед через простір. Постійний прогрес, ритмічний танок – кожна нога ударяє в землю в потрібний час, рук и рухаються в маятниковій противазі. У найкращому випадку біг – це захоплення. Бігун може відчувати своє тіло, яке працює. Біг красивий» [7].

Формування спортивного художньо-естетичного дискурсу відбувається за рахунок навчання, постійній повторюваності вправ з метою фізичної досконалості і прагнення до ідеалу фізичного розвитку особистості. Естетичний ідеал фізичного розвитку особистості є уособленням уявлень про тілесну красу, грацію, пластику, візуальне підтвердження здоров'я людини. Ідеал фізичної досконалості набуває статусу естетичного ідеалу в процесі почуттєво-конкретної цілісності образу, який постає в ролі суспільної гуманістичної цінності, яка сприяє гармонізації складних процесів розвитку особистості. Сучасні образи фізичної досконалості перетворюються на об'єкт гламурного культурного перформансу, в який трансформується спорт під впливом активних процесів комерціалізації. Спорт в контексті художньо-естетичного освітнього середовище сприяє збагаченню духовного світу особистості, допомагає пізнати глибинний сутнісний зміст феномену фізичної культури у її цілісності та показати продуктивні зв'язки культури зі світом цінностей. В контексті художньо-естетичного освітнього середовища людина сприймає спортивні події не лише як змагання сили, швидкості, перемоги чи поразки, встановлення рекорду, але також і як естетичне враження і переживання. Евристичність такого підходу підкреслює Р. Елліот: «Якщо ми хочемо показати, що спорту притаманні естетичні цінності, які можна порівняти з естетичними цінностями мистецтва, то слід виокремити такі його особливості, як швидкість, грація, плавність, ритм і енергія – якості, які в різних поєднаннях один з одним складають красу» [6, с. 112]. Естетика спорту пов'язана з візуальною гармонією, що проявляється в симетричності і впорядкованості просторових та часових характеристик. Засвоєння художньо-естетичних цінностей освітніми й виховними інструментами фізичної культури і спорту є одним з етапів у формуванні здатності до

сприйняття культурних надбань людської цивілізації та розвитку у особистості потягу до усього прекрасного і піднесеного.

Спорт в контексті художньо-естетичного освітнього середовища вступає у гомеостаз із естетичними запитами сучасної масової культури. Емоційно-видовищна функція спорту зумовлена тим, що більшість видів спортивних змагань мають естетичні характеристики, які актуалізуються через гармонізацію як фізичних, та і духовних рис особистості. Різноманітні спортивні чемпіонати світового рівня мають настільки високий естетичний характер, що їх можна порівняти з мистецтвом. Такі види спорту, як фігурне катання, спортивна чи художня гімнастика, синхронне плавання приваблюють красою людського тіла та довершеністю рухів. Сучасні розвинені засоби комунікацій, сприяють розширенню аудиторії спортивних видовищ до планетарного масштабу, допомагають популяризувати ці види спорту серед широкої аудиторії. Вплив такого типу змагань на емоційний світ людини зростає з кожним роком і перетворюється на соціокультурне явище. Видовищна популярність спорту зумовлена як емоційністю, насиченістю і гостротою дійства, так і професійно підготовленою подачею на телебаченні, зосереджуючи увагу на його драматичних моментах. Видовищність сучасного спорту набуває нетрадиційних, за загальними канонами спортивної естетики, проявів оформлення власного тіла у багатоманітності тілесних практик, спортивних стилів, що є необхідною складовою сучасного «образу тіла», завдяки якому суб'єкт культури, виявляючи власні смаки, цінності, спосіб мислення й уявлення про себе у дискурсах масової культури, різноманітних спортивних шоу тілесно пристосовується до естетичних запитів аудиторії.

Список використаних джерел

1. Естетика: навч. посіб. / Л. М. Газнюк та ін.; Харків : держ. акад. фіз. культури. К. : Кондор, 2011. С. 63.
2. Завальнюк О. В. Філософська інтерпретація фітнесу як складової здоров'я та благополуччя людини. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 15 : Науково- педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт). 2016. Вип. 2 (16). С. 128–132.
3. Лукьянов А. В., Мазов Н. Ю. Спорт как социально-ценностная система. *Философия и общество*. 2008. № 2. С. 168–184.
4. Сараф М. Я. Спорт и культура (исторический анализ). *Спорт, духовные ценности, культура. Исторические и теоретико-методологические основания*. Москва : Гуманитарный Центр «СпАрт» РГАФК, 1997. Вып.1. URL: http://lib.sportedu.ru/GetText.idc?TxtID=721 (дата звернення: 15.10.2021).

5. Edgar A. The Beauty of Sport. Sport, Ethics and Philosophy. 2013. Issue 7(1). P. 100–120.
6. Feezell R. Sport, Religious Belief, and Religious Diversity. *Journal of the Philosophy of Sport*. 2013. Issue 40(1). P. 135–162.
7. Gorichanaz T. Beautiful and sublime: the aesthetics of running in a commodified world. Journal of the Philosophy of Sport. 2016. DOI: 10.1080/00948705.2016.1206826

Симонов Сергій Ігоревіч,
кандидат технічних наук, доцент кафедри архітектури,
Приазовський державний технічний університет

Криворучко Наталія Іванівна,
кандидат архітектури,
доцент кафедри архітектури будівель і споруд
та дизайну архітектурного середовища;
Харківський національний університет міського господарства
імені Олексія Миколайовича Бекетова

СИТУАЦІЯ З ВУЛИЧНИМ МИСТЕЦТВОМ В СУЧАСНОМУ СЄВЄРОДОНЕЦЬКУ

Індустріальним містам Донбасу властива монохромна архітектура, що обумовлює сірість фасадів житлових будинків, які з часом занепадають, більшу частину архітектури міст складають так звані «хрущовки». Сучасні індустріальні міста Донбасу це - монотонні і безликі забудови, з технічно застарілими конструкціями будівель, з погано спланованою і структурованою територією, з наростаючими соціальними проблемами жителів. Завдання містобудівників і архітекторів - створити жителям спальних районів комфортні умови для проживання, перетворивши ці убогі райони в привабливу частину міста. Незважаючи на те що Сєвєродонецьк – відносно молоде місто, оскільки основна його забудова велася у 1960–80 рр., зараз він має ті ж самі проблеми, що й інші міста Донбасу та більшість міст України. Безликі споруди, розташовані як в центрі, так і на периферії міста, нерідко стають плацдармом для зародження нового мистецтва «стріт-арту». Стіни і дахи, перетворюються в полотно для молодих художників, які намагаються поділитися своєю думкою, та змусити задуматися глядача про актуальне або вічне. Є надія, що арт-роботи вуличних художників допоможуть надати чарівність непоказним багатоповерхівкам і зробити їх об'єктом естетичного захоплення. Все частіше можна побачити

малюнки вуличних художників на торцях будинків, виконані на замовлення адміністрації.

Графіті стає модним явищем сучасного мистецтва. Підприємці, чий бізнес орієнтований на молодіжну аудиторію, вдаються до графіті з рекламною метою. Самі вуличні художники відзначають, що стріт-арт є ефективним інструментом для перетворення міського середовища. Крім його соціального і політичного впливу, з його допомогою можна привести в порядок міський простір - оживити старий непривабливий фасад, обіграти форму вже існуючих міських поверхонь або створити нові об'єкти мистецтва, доступні широкій аудиторії. Сучасні графіті вже давно розширили свої межі, вийшовши з рамок написання тільки імені автора. Все частіше графіті стають сюжетні композиції, наближаючи цей жанр до монументального живопису.

Перед тим як більш детально розглядати явище стріт-арту, з'ясуємо визначення цього поняття. Стріт-арт (англ. Street art - вуличне мистецтво) – вид образотворчого мистецтва, відмінною рисою якого є яскраво виражений урбаністичний стиль. Побутує помилкова думка, що стріт-арт тотожний графіті. Однак графіті можна вважати найголовнішою складовою частиною стріт-арту.

У строго науковому сенсі, графіті (от італ. Graffare - дряпати) задовго до винаходу розпилювачів фарби називали написи або малюнки, видряпані або написані в будь-яку епоху на будь-яких поверхнях - від наскельних зображень до стін сучасних будівель. Лише в останню третину XX століття графіті стали визначатися як окремий жанр несанкціонованого живописно-графічного зображення [1, с. 86].

Формально в рамках міського простору стріт-арт можна розділити на два види: санкціонований, тобто схвалений міською владою (найчастіше в цьому випадку ними ж ініційований) і несанкціонований, тобто намальований без офіційного дозволу. Несанкціонований стріт-арт в більшості країн переслідується на законодавчому рівні: на художників накладається штраф, а іноді арешт. Роботи при цьому зафарбовують або стирають. Однак, останнім часом державні структури стали підтримувати вуличних художників і їх ініціативи: відбуваються відкриття музеїв стріт-арту, організовуються фестивалі вуличного мистецтва і надаються майданчики для робіт [2, с. 4]. Наприклад, для оформлення фасадів будинків до Чемпіонату світу з футболу-2018 міська влада залучила вуличних художників [3, с. 52]. Одним з прикладом співпраці мерії та вуличних художників в Україні, є Харків, де завдяки наявності декількох найбільших вищих навчальних закладів, живе величезна кількість молоді з усієї України. Тут вуличне мистецтво активно розвивається за допомогою міської влади. У місті

проводяться різні фестивалі, під час яких художникам виділяються стіни для малювання на певну тематику. Такі роботи можна побачити на вулиці Гоголя, де показані герої творів Миколи Васильовича, портрет Тараса Григоровича Шевченка, який з'явився до його ювілею, великий малюнок Юрія Гагаріна, який також був намальований до його ювілею. У 2013 році в місті при активній підтримці мерії з'явилася серія графіті під назвою «Гордість Харкова». В рамках цієї акції на вулицях міста з'явилося 5 муралів - композицій на всю ширину і висоту будівлі. 5 муралів це 5 портретів відомих особистостей Харкова: Л. Ландау, В. Гризодубової, К. Шульженко, П. Набойченко і Л. Бикова. Ця політкоректна тематика заслуговує на повагу і показує жителям їх найдостойніших краян.

Останнє, коли стріт-арт схвалений владою або виконаний на замовлення, називається паблік-артом, і хоча з технічної точки зору «набір» засобів і прийомів вираження у паблік-арту і стріт-арту практично ідентичний - обидва звертаються до розписів міських об'єктів, акцій, скульптурі, використовують аерозолі, маркери, фарбу, підручні матеріали тощо; відмінність полягає у власне генезі конкретного твору.

При цьому необхідно зазначити, що паблік-арт часто втрачає ряд притаманних стріт-арту рис, таких як невизначеність і строки існування творів (об'єкти паблік-арту нерідко спочатку захищені від знищення владою, термін їх життя визначається бажанням замовника), і такі роботи часто позбавлені ефекту несподіванки, пов'язаного, перш за все, з чистотою сприйняття. Планування подібних проектів часто анонсується в ЗМІ, глядач може дізнатися про твори зі сторонніх джерел ще до першого знайомства з ними в реальному міському просторі. Стріт-арт, навпаки, використовує ефект несподіванки, спонтанно проникаючи в звичні міські маршрути, «зламуючи» їх зсередини. Стикаючись з такими роботами, глядачі мають можливість «оцінювати їх з обнуленням позицій» [4, с. 130], без впливу авторитету в особі інституцій, представлених як місцевою владою, так і визнаними культурними організаціями, музеями і галереями, перш за все. Варто зазначити, втім, що сучасні культурні простори прагнуть бути демократичною середовищем, де, як передбачається, відвідувачі не просто спостерігають за присвоєнням роботі статусу «шедевра», але самі впливають на розвиток культурного середовища та його практик [5, с. 74]. Небезпека полягає в тому, що інституції мають можливість просувати або, навпаки, цензурувати твори, впливаючи таким чином на цілісність сприйняття публікою вуличного мистецтва: так, міська влада може навмисно знищувати об'єкти, що ідентифікуються ними як акт

вандалізму, а представники музеїв, відносно недавно позначили свій інтерес до вуличного мистецтва, не завжди встигають якісно осмислювати сучасні культурні практики.

Переважна кількість вуличного мистецтва в Сєвєродонецьку - це паблік-арт, представлений у вигляді муралів. Це пов'язано з тим, що їх створення обумовлюється заздалегідь, в тому числі з місцевою міською владою, на відміну від інших видів стріт-арту котрі знаходяться фактично в нелегальному становищі. Також зазначим що міська влада не приймає ніякої участі у фінансуванні муралів, які створюються за рахунок грантів міжнародних донорів.

Нажаль вуличне мистецтво в Сєвєродонецьку практично відсутнє, хоча велика частина будівель в місті не має жодної архітектурної цінності. Ми вважаємо що в регіоні, де йдуть бойові дії, просто необхідно приділяти увагу вуличному мистецтву, стріт-арту зокрема, який міг би не тільки значно прикрасити зовнішній вигляд міста, а й відволікати мешканців міста, серед яких значна кількість переміщених осіб, від негативних думок. З урахуванням того, що в місті з'явилося кілька переміщених вищих навчальних закладів, і значно збільшилася кількість молоді, в ньому просто необхідно приділяти більшу увагу молодіжній субкультурі і стріт-арту, як одній з цих субкультур. Поки що стіни сірих та невиразних будівель покриваються рекламою наркотиків, хоча могли б заповнюватися малюнками місцевих талантів. Таким чином, розуміння проблеми стріт-арту як однієї з найяскравіших молодіжних субкультур є однією з надважливих задач в сучасному місті, тому оформлення стріт-артом фасадів та стін житлових будинків сучасних міст і, як наслідок, формування рекомендацій щодо вирішення цієї проблеми – актуальне завдання сьогодення.

Список використаних джерел

1. Кальченко В.М., Слюнин К.А., Стрит-арт в современном Харькове. 2018. № 5-1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-tsveto-kompozitsionnyh-resheniy-zhilyh-domov-gorodavolgograda (дата звернення: 19.03.2020).
2. Смагина А.О. Стрит-арт как элемент формирования комфортной городской среды (на примере королевства Марокко). 2017. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/217198798.pdf (дата звернення: 22.08.2021).
3. Прокопьева Е.А., Стрит-арт в России и за рубежом. 2020**.** Материалы IV Международной студенческой научной конференции URL: http://lib.ugsha.ru:8080/bitstream/123456789/25025/1/2020-10-52-55.pdf (дата звернення: 11.10.2021).
4. Поносов, И. Г. Искусство и город: Граффити, уличное искусство, активизм. Москва : Игорь Поносов, 2016. 208 с., ил.

5. Шуберт, К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней : пер. с англ. А. Фоменко. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 224 с.

Sitnikova Marina Gennadievna,
Senior Lecturer Russian as a foreign language department
Gomel State Medical University Belarus

THE DIDACTIC POTENTIAL OF LOCAL LINGUISTIC REGIONAL STUDIES MATERIAL IN TEACHING RUSSIAN AND BELARUSSIAN LANGUAGES TO FIRST-YEAR FOREIGN STUDENTS

Successful teaching of foreign language speaking skills is impossible without the formation of intercultural communicative competence among foreign speakers since the effectiveness of the educational process is closely related to the socialization and acculturation of foreign students, their positive perception of the studied language cultural values, the desire for contacts with native speakers and the willingness of foreign speakers to make efforts to further study the country of residence language and culture. Regional local lore material implementation in teaching foreign language communication contributes to the prevention of the students' re-socialisation and the acculturation processes intensification of foreign speakers, reduces anxiety levels and increases research activity, as well as motivation to make new contacts with native speakers of the studied language, whose culture, values and traditions become more explicit to foreigners. In the practice of teaching foreign medical students Belarussian and Russian, the regional local history component is used directly from the very first stage of training. The study texts material corpus for first-year students includes study texts that introduce foreign speakers to the legends about the Gomel city names' origin, city districts Volotova and Novobelitsa, which allows students to get to know Belarussian folklore. Reading texts "The city where I study in", "Our Street" help to get to know the city of residence better, get acquainted with basics like the geographical position of Gomel, its economic, scientific, and cultural life. Students will learn about the city's history from texts about famous Gomel residents, whom the city streets were named after.

The regional cultural component is not only a source for extensive and intensive reading texts with pre-reading and after-reading activities, it is also an important part of the lessons-excursions. Students visit Gomel city

museums, where they get acquainted with the folk spiritual culture of the Posozhye and the Dnieper region, participate in reconstructions of regional calendar holidays and traditional rituals (the Marriage of the Comyn, Crooked Evenings, the Spring Festival, etc.). The learning, understanding, and active recognition of the values and traditions of the residence region culture strengthens the foreign students' academic motivation and the understanding of the Belarussian cultural identity, which contributes to the formation of multicultural competence. Students, with the teacher's guidance, get acquainted with the cultural life of Gomel by visiting painting exhibitions, cinemas, visiting Gomel architectural monuments, and working on texts about their origin history in the classroom. In the first semester of the first year of study, students are offered educational texts based on regional local history material for extensive reading: "Gomeyuk is a river that does not exist", "They gave names to the city streets", "The last Princess of Gomel – Irina Paskevich", "The History of one street", "Old Park" and many others.

In the second semester, students precede an excursion visit to the city's sports organizations (Ice Hokey Palace, Equestrian center, etc.) with classroom work on the texts "History of equestrian sports in the Gomel region", "Gomel sports", "Healthy rest - sports rest". For students, guided tours are organized with visits to the cities of the "Golden Ring of the Gomel region": Vetka, Rechitsa, Dobrush, which enriches their knowledge about the Posozhye region's beautiful nature and its unique identity. When students visit the museum, special attention is paid to the regional peculiarities of decorative ornament, folk costume, and its symbolism. Students perform tasks in project groups, comparing the ornament of the towels of Posozhye with the ornament of their national culture, preparing small messages about the similarity and differences of traditional costumes, rituals, and cuisine of the Gomel region and their homeland. Students accompany their messages with illustrative material, use photos taken by themselves during sightseeing trips, materials from the Internet, photos from the family archive. Comparative study of Russian, Belarussian cultures and languages and national culture contributes to the prevention of ethnocentrism among students and the formation of ethno-relativism among foreign speakers and an important ability for successful intercultural communication - the ability to be a mediator of cultures without losing national cultural identity. The regional linguistic and cultural component implementation in teaching Russian and Belarussian to foreign medical students is not only methodically expedient to improve the quality of teaching foreign speakers and their academic success due to their better knowledge of the language of instruction, but also has a positive effect on reducing anxiety levels and stress in young people experiencing acculturation in new conditions for them,

which was confirmed by the results of a survey of first-year students. In the group of first-year students engaged in involving a regional linguistic and cultural component in the content of teaching Russian and Belarussian languages, none of the fifty respondents indicated in the questionnaire regret about coming to Gomel to study and a desire to return to their homeland in the near future, whereas in the control group of 50 informants, 14 people chose this option. In the group of students engaged with the implemented regional linguistic and cultural component, 46 out of 50 survey participants were optimistic about their academic success, whereas in the second group, only 39 out of 50 were convinced of their further successful studies. After three months of living and studying in Gomel, all respondents of the first group indicated that they had at least one friend in Gomel, whereas in the second group of 50 students, only 27 recognized the presence of at least one acquaintance who is a native speaker of Russian or Belarussian.

The student survey results allow us to conclude about the positive impact of the regional local history component of the content of teaching foreign languages on the formation of intercultural communicative competence of foreign speakers and their acculturation processes intensification by reducing anxiety levels and increasing research activity, as well as readiness to interact with native speakers of the studied languages.

Трушик Оксана Володимирівна,
тренерка з питань інклюзії в освіті
(тренінговий центр Я і Моя школа),
президентка правління ГО Аутизм. Альтернатива,
членкиня міжвідомчої національної платфоми
"Україна дружня до аутизму"
при ВР України,
лекторка онлайн курсу з питань інклюзії
для педагогів (розробники – МОН та ГО Смарт-освіта) (2018),
психологиня, корекційна педагогиня

ІНКЛЮЗІЯ В КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

24 вересня 2008 року Україною було підписано Конвенцію про права осіб з інвалідністю і факультативний протокол до неї. А вже через рік 16 грудня 2009 року Верховною Радою України ці два акти було ратифіковано, 6 березня 2010 року Конвенція набрала чинності. З цього часу імплементація Конвенції є одним із пріоритетних завдань Уряду.

Стаття 30 конвенції ООН про права осіб з інвалідністю зобов'язує нашу державу забезпечити право осіб з інвалідністю брати участь нарівні з іншими в культурному житті й вживати усіх належних заходів для забезпечення того, щоб особи з інвалідністю:

- мали доступ до творів культури в доступних форматах;
- мали доступ до телевізійних програм, фільмів, театру та інших культурних заходів у доступних форматах;
- мали доступ до таких місць культурних заходів чи послуг, як театри, музеї, кінотеатри, бібліотеки й туристичні послуги, а також мали найможливішою мірою доступ до пам'ятників і об'єктів, що мають національну культурну значущість [1].

За даними Державної служби статистики, в Україні – 2,7 млн людей з інвалідністю. Це 6% усього населення [2]. Дані Всесвітньої організації охорони здоров'я вказують, що у нас 6,7 млн (15%) таких громадян.

Зважаючи на ці данні, можемо говорити, що розвиток доступу людей з інвалідністю до культурних, мистецьких заходів, творів культури є актуальним і дуже важливим напрямком розвитку. Усунення бар'єрів є важливою умовою підвищення якості життя та усунення дискримінації щодо людей з інвалідністю.

Мета такої напрямку роботи – розібратися, як саме соціум створює бар'єри, і що ми можемо зробити для їх усунення. Щоб досягнути мети, важливо покроково змінювати ставлення до людей з інвалідністю, приймати різноманіття, свідомо робити культурні твори доступнішими для всіх. Це все допоможе людям з інвалідністю не бути ізольованими від іншої частини суспільства.

Медична модель інвалідності бачить проблему в людині, сприймає людину з інвалідністю, як таку, що є хворою і яку потрібно лікувати допоки вона не стане «нормальною», ізолювати від інших людей. З таким підходом людина з інвалідністю залишається без доступу до середовища, виробів, комунікацій, інформаційних технологій чи послуг, залишається сегрегованою від суспільства.

Соціальна модель інвалідності бачить проблему в самому соціумі. Така модель розглядає інвалідність як соціальний конструкт, результат взаємодії людини і суспільства, де суспільство або створює, або не усуває вже існуючі бар'єри і тим самим інвалідизує людину, унеможливлює доступ людини до послуг, інформації, культурної спадщини тощо.

Підвищення якості життя людини з інвалідністю, включення її в суспільство, надання доступу до усіх сфер суспільного життя можливе.

Нижче наводимо умови, виконання яких наближує нас до ікнлюзивного суспільства.

Універсальний Дизайн – це дизайн усіх речей, середовища, інформації, повідомлень, в центрі уваги якого знаходиться людина і який враховує потреби кожного і кожної. Він не передбачає створення окремих або спеціальних можливостей для такого користування. Врахування принципів універсального дизайну при створенні середовища, місць, речей, інформаційних повідомлень дозволяє широкому колу людей без обмежень користуватися таким простором в різноманітних ситуаціях [3].

Метою подальшого розвитку музейної справи, театрів, культурних закладів – є надання безбар'єрного доступу для людей з інвалідністю доступу до творів культури, підвищення якості їх життя та усунення дискримінації.

Інвалідність – це соціальний конструкт, результат взаємодії в суспільстві особистісних факторів та факторів проживання. Це не індивідуальна проблема, а наслідок неправильної організації суспільства. Для людини з інвалідністю інклюзія – це організація життя суспільства без бар'єрів або усунення наявних.

Умови для розвитку інклюзії в мистецтві та надання доступу до культурних заходів для більшої кількості різних груп людей:

- прийняття різноманітності;
- адаптація та модифікація простору задля вільного користування ним людиною з інвалідністю (спеціально обладнані туалети, пандуси, широкі проходи);
- тифлокоментарі;
- субтитри;
- сурдопереклад, в т.ч. тексту пісень на виступах співаків;
- вібраційні кулі, жилети для сприйняття музики через дотик;
- світлові сфери для відчуття музики через гру кольорів;
- видання шрифтом Брайля;
- аудіогіди;
- створення зон сенсорного розвантаження;
- створення мап сенсорних зон музеїв, театрів;
- структуроване середовище. Воно допомагає людям з ментальною інвалідністю бути незалежними та самостійними, менше залежати від допомоги іншої людини
- візуальні підказки, історії, які відображають послідовність дій, візуальні правила поведінки;
- візуальний словник відвідувача;

- шумоподавляючи навушники, час на адаптацію, більша кількість перерв для відпочинку на одинці;
- місця для відпочинку;
- підготовлений персонал.

Навчання студентів усім аспектам створення безбар'єрного доступу, перейняття закордонного досвіду дозволить пришвидшити розвиток інклюзивного культурного середовища.

Список використаних джерел

1. Конвенція ООН про права осіб з інвалідністю. 2006. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text.
2. Державна служба статистики України URL: http://ukrstat.gov.ua.
3. Універсальний дизайн: практичні поради для кожного URL: https://ud.org.ua.

Ворочек Ірина Михайлівна,
викладач-методист вищої категорії;
Сєвєродонецький фаховий коледж
культури і мистецтв
імені Сергія Прокоф'єва

ВИХОВАННЯ МОЛОДІ НА КРАЩИХ ЗРАЗКАХ СВІТОВОЇ ТА ВІТЧИЗНЯНОЇ КУЛЬТУРИ

Знання минулого - ключ для
розуміння сьогодення і майбутнього.

У сучасному житті, насиченому суперечностями і складними проблемами педагогам усіх спеціальностей потрібно по-новому поглянути на культуру, її коріння і шляхи розвитку. Вивчення культурної спадщини своєї Батьківщини і всього людства допомагає викладачам і студентам ставати співрозмовниками і широко відкривати для себе навколишній світ. «А поки що освіта ставить перед собою завдання лише підготовки людини до професійної діяльності в певній галузі виробництва. Через те сьогодні дуже актуальними є спроби повернути культурну функцію освіти, посилити в освітньому процесі роль гуманітарних наук – історії, культурології тощо» [1, с. 258].

У розумінні теорії культури і ролі культурної спадщини основне значення відіграє такий принцип, як історизм, адже для історії характерна така закономірність, як зміна культур. Спрямованість культури визначається як якийсь її розвиток від минулого до

майбутнього, і це полегшує розуміння молоддю всього культурно-історичного процесу.

Німецький філософ, професор Карл Ясперс розділяє історію і передісторію. Історія триває останні 5000 років, а до того був час передісторії. Історія починається з ясного розуміння людиною минулого, з документальних даних, що дозволяє нам відчути внутрішній світ, настрій людей минулого. І це такі реальні події як організація іригаційних систем, створення держави, відкриття писемності (2 тис. років до н. е.), виникнення народів, світових імперій і т.д. Студентам важливо побачити і дізнатися про шумерську писемність у вигляді клинопису, яка поширилася по всій Передній Азії, шумеро-аккадську архітектуру у вигляді зикуратів, перші астрономічні спостереження з обчисленням орбіт планет, бібліотеку царя Ашшурбаніпала, «Поему про Гільгамеша».

Інша передова країна тодішнього світу - Стародавній Єгипет. Винаходи та досягнення єгиптян вражають: відкриття зірок і планет, складання календаря, винахід пісочних, сонячних і водяних годинників, муміфікування, алфавіт з 24-х звуків, десяткова система обчислення, піраміди, міф про Осіріса, «Історія Синухета», портретна скульптура.

Культура Стародавнього Китаю не менш цікава, адже китайська цивілізація - одна з найдавніших у світі. Живучи в ізоляції від інших ранніх осередків світової культури, найдавніші жителі Піднебесної дуже рано навчилися отримувати шовкову нитку і виготовляти теплі тканини. Вони винайшли залізо, папір, календар, каліграфічну та ієрогліфічну писемність, побудували похоронний комплекс Цинь-Шихуанді, Велику китайську стіну, заснували філософські школи Конфуція і даосизм.

Про високу культуру Стародавньої Індії свідчать стародавні книги - Веди, написані на санскриті. Особливою подією відзначена поява нової релігії - буддизму, яка стала згодом світовою. Індійці виділили такі науки як алгебра, тригонометрія і геометрія. На подив студентів, арабські цифри насправді є індійськими, які запозичили у них араби.

Перераховані стародавні цивілізації молодому поколінню менш відомі в порівнянні з наступними культурами античності - зі Стародавньою Грецією, Етрурією і Давнім Римом. Після ознайомлення з еллінськими, етруськими і римськими здобутками, студенти розуміють, що в культурі першорядне значення мають національна самобутність і оригінальність, неповторність і унікальність, мінливість і новизна, незадоволеність собою, критичний і творчий початок, самоцінність, прагнення до піднесеного ідеалу.

Наступні культури Середньовіччя, Візантії та особливо Відродження (Італійського та Північного) захоплюють молодих людей своїм багатогранною і досконалою творчістю, величезною працьовитістю творців і їх невичерпною фантазією, розумом і освіченістю. Це гідні якості для наслідування!

Епоха Нового часу охоплює три століття: 17-е, 18-е і 19-е. Студенти захоплюються величезними можливостями нової людини - її ерудицією, науковістю знань, правом на рівність і свободу, універсалізмом творчих і життєвих інтересів. Філософія створює нову систему цінностей, звернену до самої людини - згодом вона стає основою західної цивілізації. Такі особистості як Ньютон, Дідро, Лавуазьє, Вольтер, Локк, Кант, Ломоносов і багато інших створюють інноваційний характер європейської буржуазної культури, де свобода особистості стає вихідним символом і головним надбанням західної культури. Знайомство зі стилями і течіями (бароко, рококо, класицизм, сентименталізм, реалізм, романтизм і надалі імпресіонізм, символізм, модернізм) і їх представниками в мистецтві збагачує художній світ молодих людей, формує їх смаки і погляди.

До кінця 19 століття суспільство вже подібне до гігантської фабрики, яка не потребує особистостей, які самі розвиваються, і сама людина - творець культури - виміряна середньою продуктивністю праці. Науковий прогрес починає загрожувати культурі, перевертає світ людських цінностей. Ця проблема гостро обговорюється у всіх інтелектуальних колах більше століття, зачіпає і сучасну молодь. Молодим людям небайдужі протиріччя сучасної епохи, що балансує на межі війни і миру.

Тому студентам особливо цікаво вивчати історію і культуру своєї країни. Пізнаючи витоки української культури від трипільської, кіммерійської, сарматської, вони розуміють еволюцію мистецтва своєї батьківщини. Десятинна церква, Софійський собор, Золоті ворота, Успенський собор, Києво-Печерську Лавру, Михайлівський Золотоверхий собор (зараз він відновлений) - великі архітектурні цінності середньовіччя - ними не можна не захоплюватися.

В кінці 16-го і початку 17-го століть відкриваються національні товариства при церквах - братства. Вони дбають про храми, влаштовують громадські богослужіння, братські обіди, допомагають бідним і хворим, розгортають культурно-освітню працю, відкривають школи, бібліотеки і друкарні. Львівське братство при церкві Успіння Богородиці відкрило першу в Україні друкарню, запросивши на роботу І. Федорова. Випускниками Острозького греко-слов'янського колегіуму, в якому ректором був письменник і педагог Г. Смотрицький, стали

П. Конашевич-Сайгачний, І. Борецький, С. Наливайко та ін. На базі Київського братства митрополитом П. Могилою в 1632 р був відкритий Києво-Могилянський колегіум, який через 70 років був перетворений в Академію. Це перший вищий навчальний заклад в Україні та Росії, де термін навчання тривав 12 років.

В кінці 17 - початку 18 ст. в Україні працювало 13 друкарень. І. Федоров випустив нове видання «Апостола» і першу слов'янську абетку. Письменники-патріоти - І. Вишенський, М. Смотрицький, Г. Сковорода, І. Котляревський в своїх творах відстоювали право українського народу на свою мову, віру і звичаї..

У Запорізькій Січі розвивалося своєрідне явище української народної культури - кобзарство. Кобзарям належала велика роль - бути поетами і літописцями, що оспівують бойову славу України.

У 1-й чверті 19 ст. з'явилися перші привілейовані навчальні заклади - ліцеї: Кременецький на Волині, Рішельєвський в Одесі, Гімназія вищих наук князя І. Безбородька в Ніжині. У 1805 р був відкритий Харківський університет. Його організатором був український вчений і винахідник В. Каразін. У 1834 році був створений Київський університет. Перший ректор - вчений, історик, фольклорист, мовознавець, професор, член АН М. Максимович. Обидва університети були центрами української культури.

Основи українського театру були закладені в Харкові та Полтаві. Директор і режисер харківського театру (1812 г.) - Г. Квітка-Основ'яненко. Будинки оперних театрів у Львові (арх. З. Горголевський) і Одесі (арх. Ф. Фельнер і Г. Гельмер) стають визначною пам'яткою європейської архітектури.

З кінця 18 і в 19 ст. відбувалася швидка еволюція живопису, посилювалася увага до людини, її духовного і соціального життя. Тут особливо значне місце посідає творчість В. Тропініна, К. Костанді, А. Трутовского, М. Пимоненка, Г. Нарбута, Г. Світлицького, Л. Жемчужникова, М. Мурашка, С. Васильківського, М. Івасюка та ін. Розвивали і продовжували дані традиції художники 20 ст. - А. Мурашко, І. Падалка, М. Дерегус, І. Їжакевич, Т. Яблонська.

Мистецтво скульптури розвивалося особливо активно і пов'язане з іменами І. Мартоса (монумент пам'яті Рішельє в Одесі), В. Демут-Малиновського (пам'ятник Володимиру Великому в Києві), М. Мікешина (пам'ятник Богдану Хмельницькому в Києві), О. Архипенка («Думка», «П'єро-гойдалка»), який став одним з основоположників абстрактної скульптури.

З кінця 18 ст. декоративність і пишність бароко поступаються місцем простоті монументального класичного стилю: В. Беретті -

університет ім. Т.Г. Шевченка в Києві, П. Альошин - Педагогічний музей в Києві, І. Фомін - Будинок Ради Міністрів України, Є. Марінченко - Палац культури «Україна».

Перераховані творці сучасної української культури мимоволі змушують сучасних студентів пишатися своєю батьківщиною. Незважаючи на політичні перипетії, світову економічну кризу, наша молодь має всі підстави з оптимізмом дивитися в майбутнє і робити свій творчий внесок, про який в майбутньому будуть говорити як про культурну національну спадщину.

Список використаних джерел

1. Кормич Л.І., Багацький В.В. Культурологія (історія і теорія світової культури XX століття). Харків : Вид-во «Одіссей», 2004. 303 с.

Бондар Світлана Миколаївна,
викладач вищої категорії;
КЗ «Рубіжанська міська дитяча школа мистецтв»
Рубіжанської міської ради Луганської області

ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК КЛЮЧОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ З ГРАФІКИ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА ЕЛЕМЕНТАРНОМУ ПІДРІВНІ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Метою загальної мистецької освіти є формування у дітей комплексу ключових і предметних (мистецьких) компетентностей у процесі опанування художніх цінностей, і способів художньої діяльності шляхом набуття власного естетичного досвіду.

Сутність поняття компетентність з різних інформаційних джерел пов'язується з кінцевими результатами освіти, що фіксуються і вимірюються. Це інтегрована здатність особистості складається із знань і досвіду, цінностей і ставлення, які можуть комплексно реалізовуватися на практиці. Тобто передбачає індивідуальний досвід використання набутих у процесі навчання компетенцій.

Ключова компетентність – здатність учня здійснювати складні поліфункціональні, предметні види діяльності.

Предметна компетентність — освоєний учнями у процесі навчання досвід специфічної для певного предмета діяльності, пов’язаної з набуттям нового знання, його перетворенням і застосуванням.

Предметна мистецька компетентність – це здатність учня до пізнавальної й практичної діяльності у певному виді мистецтва [5].

Компетентнісний підхід орієнтований на процес досягнення кінцевого результату. Вірно створена система навчання школярів формує у дітей практичну здатність застосовувати отримані знання, вміння і навички в різних життєвих ситуаціях.

Важливим і незамінним засобом формування в учнів різноманітних умінь, і навичок є система практичних вправ. Що переважно реалізуються через серію навчальних завдань у процесі закріплення, повторення навчального матеріалу з поступовим ускладненням умов виконання [1, с. 10-11]. В їх основі повинен використовуватися дидактичний принцип «від простого до складного».

Якщо зазирнути в зміст типової навчальної програми елементарного підрівня «Образотворче мистецтво (станкове та декоративне)», побачимо присутність освітніх задач від спонтанного самовираження до свідомого використання художніх прийомов та закономірностей у побудові художнього задуму.

Компетентнісний підхід у освітньому процесі мистецької школи вимагає, щоб сучасні засоби навчання виконували не тільки інформаційну, а й розвивальну та мотиваційну функції. Важливим чинником успішного формування предметних і ключових компетентностей молодших школярів є добір учителем найбільш ефективних засобів, методів, прийомів навчання і форм організації навчальної діяльності [1, с.53] .

Рисунок є фундаментом образотворчої грамоти. Навички та знання з графіки є тією основою, на яку в подальшому творчому розвитку опирається кожен художник. Тому, починаючи з елементарного підрівня початкової мистецької освіти, так важливо формування комплексу предметних компетентностей з Графіки.

Найменші здобувачі освіти 6 – 7 років у зв'язку із віковими особливостями психологічного розвитку, ще не можуть осмислювати складні побудови геометричних форм, фігури людини, знаходження пропорційних взаємовідношень предметів, правил лінійної та повітряної перспективи. Їх сприйняття базується на площинній умовній мові декоративного зображення [2, с. 32]. Тому у першому класі мистецької школи задача викладача - дати можливість активізувати формування елементарних знань, умінь та практичних навичок графічних можливостей рисунку на доступному віковому рівні.

Графіка (нім. Graphik, від грец. γραφικός «написаний») вид образо творчого мистецтва, для якого характерна перевага ліній і штрихів, використання контрастів білого і чорного та менше ніж у живописі

використання кольору. Твори можуть мати як монохромну, так і поліхромну гаму [4].

З перших навчальних модулів з Графіки типової навчальної програми елементарного підрівня «Образотворче мистецтво (станкове та декоративне)» пропоную дітям працювати знайомими матеріалами: кольоровими олівцями і пастеллю. Для завдання використовуємо об'єкти живої природи, що мають чіткі виразні силуетні форми: рибка, равлик, метелик та інші (Теми: «Казкова рибка», «Будинок равлика»). З малюками уявляємо на що схожий той чи інший персонаж. Наприклад, тіло рибки – на зернятко чи краплю, раковина равлика – на коло зі спіральним малюнком. Паралельно засвоюємо елементарні правила вибору формату малюнка і компонування зображення в аркуші паперу. Знайомство з засобами виразності графіки (лінія, крапка, пляма) починаємо з перших уроків (Тема: «Листопад»), засвоюємо правила роботи простим олівцем та виразними можливостями його тональних градацій. Педагог звертає увагу школярів, що в залежності від твердості олівця, підсилювання або послаблення його тиску на папір, отримаємо світлішу або темнішу лінії.

Графічні вправи протягом навчання поступово ускладняються. Учні засвоюють елементарні поняття про просту й складну форму. Здобувають навички порівняльного аналізу утворення форми з елементарних геометричних фігур (кола, прямокутника, трикутника і квадрату). Вивчають «фактуру», як засіб збагачення плями (Тема: «Місто – соняшник»). Вправи виконуються лінером (маркером) в поєднанні з кольоровими олівцями або аплікацією (Тема: «Сова»). Лінер (маркер) не дає широкого спектра тональних градацій, але створює виразну лінію однакової ширини яку не змінити. Що на етапі відпрацювання навичок правильної постановки руки є перевагою.

«Казкова» тематика завдань підвищує зацікавленість малечі до навчання, додає їм наснаги і простір для фантазії (Тема: «Палац снігової королеви»). Вчителю потрібно підтримати і розвинути цей інтерес, показати різні прийоми й техніки малювання. Наприклад, викладач обводить дитячі долоньки, а учню потрібно пофантазувати на що схожий отриманий силует та удосконалити його лінійними «фактурами» (Тема: «Чарівні долоньки»). Таким чином у завданні поєднується творча й технічна складові.

Для здобуття ключових предметних компетентностей (формування практичних умінь і навичок) важливе багаторазове повторення навчальних дій. Однак просте відтворення окремих вправ дітям не цікаве і малоефективне. Тому поєднання ігрових методик з технічними вправами в практичному завданні спонукає молодших

школярів до образотворчої діяльності та сприяє формуванню стійкого інтересу до мистецтва [3, с. 19].

Поступово навчальні завдання підводять учнів до опановування технікою штрихування, що допоможе початківцю легко виконувати прості форми та фактури. На прикладі анімалістичних героїв продовжуємо аналізувати природні форми (Тема: «Вовчикові пригоди», «Жартівливе мавпеня»). Розбираємо з яких геометричних фігур складається силует тварини й відпрацьовуємо техніку штрихування.

При вивченні нової теми важливе комплексне використання незвичайних фактів, яскравих прикладів, цікавої інформації, дидактичного матеріалу, музики, казки. Адже те, що самостійно відчуте, впливає найсильніше та найпереконливіше. Діти емоційно сприймають процес малювання, ніби самі беруть безпосередню участь у зображуваних подіях, персонажі «оживають» під їх олівцями. Це дає змогу викладачу цілеспрямовано впливати на почуття малечі, розвивати їх фантазію та уяву.

Для того, щоб дитина швидко не втомлювалася від заданого обсягу роботи, необхідно різноманітити його творчу діяльність і чергувати завдання за своєю складністю. Практичні методи − важливий і незамінний засіб формування у школярів різноманітних умінь і навичок. Що переважно реалізуються через систему навчальних та ігрових вправ у процесі закріплення й повторення навчального матеріалу, виконання практичних завдань, самостійної творчої роботи.

За підсумком першого навчального року, учні виконують підсумкові завдання з Живопису, Композиції і звичайно – Графіки, де передають фактуру силуетної форми графічними засобами рисунку (лінія, штрих, крапка, пляма). Використовують змішану техніку: поєднання лінера (маркера) і кольорових олівців (фломастерів), перетворюють об'ємну природну форму (Тема: «Морський коник») в площинну зі спрощенням конструкції: демонструють в дії набуті знання - ключові предметні компетентності.

Таким чином, всі вищеназвані види діяльності на уроках Графіки сприяють ефективному формуванню у дітей прагнення до самореалізації, творчого успіху та самовдосконалення. У молодших школярів пробуджується інтерес, потреба розвивати свої творчі можливості та бажання опанувати світом образотворчого мистецтва. А це своєю чергою, має можливість культивувати духовність, формувати естетичне середовище, створює гармонію, забезпечує комплексність формування творчої, духовно багатої особистості. Тому реалізація компетентнісного підходу є важливою умовою підвищення якості початкової мистецької освіти.

Список використаних джерел

1. Горшкова В.В., Золотоногова М.А., Яхненко Л.І.; під заг. кер. Лємешевої Н.А. Використання методу вправ для формування художніх компетентностей учнів на уроках образотворчого мистецтва : навч. посіб. Черкаси : ЧОІПОПП, 2014. 64 с.
2. Карлсон А. В. Дидактика и методы на уроках рисования : пособие для учителей рисования. Ленинград : Учпедгиз, 1959. 83 с.
3. Родигіна І. В. Компетентнісно орієнтований підхід до навчання. Харків : Вид. група «Основа», 2005. 96 с.
4. Вікіпедія: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Графіка (дата звернення: 13.10.2021).
5. Вікіпедія: веб-сайт. URL: http://uk.wikipedia.org/wiki/Компетентність (дата звернення: 13.10.2021).

Кабанова Ірина Геннадіївна,
аспірантка 1 року навчання, спеціальність – 034 Культурологія,
Східноукраїнський національний університет
імені Володимира Даля;
науковий керівник – доктор філософських наук,
доцент ***Леонтьєва В.М.***

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД НА ДІЯЛЬНІСТЬ ДИТЯЧОЇ ЗРАЗКОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СТУДІЇ «АРЛЕКІН» (м. Лисичанськ)

Дитячий театральний рух сьогодні набуває особливу глибину і нові форми, які змушують звернути на себе увагу не лише педагогів і психологів, але і мистецтвознавців і культурологів. Театр, де грають діти для глядачів-дітей, є відносно новим явищем, де розробляється специфічна естетична система, що має свою образну мову і претендує на художню цінність. Серед колективів, які працюють у цьому напрямку, ось вже 26 років продовжує свою діяльність дитяча зразкова театральна студія «Арлекін» (м. Лисичанськ Луганська область), засновницею і керівницею якого є авторка даних тез. Власний досвід дозволив зробити деякі культурологічні висновки і припущення.

За довгі роки роботи з дітьми у педагогів сформувалося чітке переконання: користь театру, в якому для дітей грають діти, полягає у розвитку особистості дитини не залежно від того, з якого вона боку рампи. Театр сприяє зовнішній і внутрішній соціалізації дитини, тобто, якщо говорити про детій-акторів, допомагає легко входити в колективну

роботу, формує в дитини почуття партнерства і товариства, виховує її волю, цілеспрямованість, терпіння й інші якості, необхідні для успішної взаємодії з навколишнім соціальним середовищем.

Аналіз сучасної практики педагогів театральної студії «Арлекін» дозволяє зробити висновок про те, що основна увага приділяється розкриттю потенційних здібностей дитини, виявленню її прихованого таланту в процесі прилучення до занять театральним мистецтвом. Специфіка такого виду творчості полягає у миттєвості співпереживання, цікавості, емоційності, комунікабельності, живому впливу художнього образу на особистість.

Театралізована діяльність дітей, які займаються у студії «Арлекін», базується на принципах розвиваючого навчання; при цьому також враховуються вимоги психологічного комфорту, якими передбачається:

1) зняття стресоутворюючих чинників;

2) розкріпачення, яке стимулює розвиток духовного потенціалу та творчої активності;

3) розвиток реальних мотивів шляхом того, що: а) гра та навчання не мають бути примусовими; б) внутрішні, особистісні мотиви мають переважати над мотивами зовнішніми, що виходять з авторитету дорослого; в) внутрішні мотиви обов'язково мають включати мотивацію успішності, просування вперед («У тебе обов'язково вийде»).

Під час занять у студії, в процесі сприйняття художнього твору у дітей формується особливий вид пізнання у формі емоційних образів, в яких, з одного боку, відображається зовнішня реальність, з іншого – компонент у вигляді відчуттів і уявлень надає емоційному образові (на відміну від образу чисто розумового) спонукальний, дієвий характер відображення навколишньої дійсності.

Театралізована гра залучає дітей до театрального мистецтва і сприяє формуванню у них уявлення про роботу артистів, режисера, театрального художника, диригента. Діти усвідомлюють, що виставу готує творчий колектив, а театр дарує радість і творцям, і глядачам, і є всі підстави вважати, що це усвідомлення пізніше стане основою для формування узагальненого уявлення про призначення мистецтва в житті суспільства.

Навчання в театральній студії сприяє розвитку здатності розумінню та аналізу внутрішнього світу персонажа. Це відкриває перспективи використання театралізованої гри не лише в емоційному, а й у моральному розвитку дітей: граючи різних героїв, дитина співвідносить себе не тільки з позитивним персонажем, але і негативним, використуючи в такий значимий момент полярні еталони

(смислів добра і лиха, щастя і нещастя, справедливості і несправедливості, тощо). Завдяки цьому зароджуються соціальні почуття, емоційне ставлення до подій і вчинків, що мають значення не тільки для дитини особисто, але і для оточуючих, що визначається як емпатія (співпереживання або співчуття) і без чого неможливо виховати людяність і справжню, «розумну» толератність – запоруку здатності до «дорослої» культуротворчості у наш непростий час.

У певний момент естетичне сприйняття дітей, які навчаються в студії «Арлекін», дає імпульс розвитку пізнавальної діяльності дитини, оскільки художній розвиток, пов'язаний з театральним, образотворчим, музичним, літературним мистецтвом, не тільки сприяє ознайомленню дітей з новими явищами, розширює коло їх уявлень, але і дозволяє їм виділити в предметі суттєве, характерне, зрозуміти художній образ і його культурний смисл. При цьому естетичне сприйняття дітей не зводиться до пасивної констатації фактів: їм доступна внутрішня активність співпереживання, здатність подумки діяти в уявлюваних обставинах.

Педагоги дитячої театральної студії «Арлекін» привчають дітей до естетики зовнішнього вигляду в поєднанні з культурою поведінки. У цьому відношенні одним з найсильніших засобів впливу є приклад самого вихователя, єдність внутрішньої та зовнішньої культури; таким прикладом може служити (і, фактично, є) кожен педагог студії, чия діяльність повністю присвячена дітям. Така явна і безальтернативна первинність остенсивних культурних форм – прикладів, зразків, еталонів – свідчить не лише про уписаність роботи дитячої студії «Арлекін» у закономірності трансляції соціокультурного досвіду при нормальному стані культуротворчої системи, а й про величезний культуротворчий потенціал нашої театральної студії стосовно протистояння кризовим, занепадним явищам та збереження традицій виховання *людини культури*.

З перших днів навчання дітей обов'язково знайомлять з усною народною творчістю, дитячою літературою, як прозовою, так і віршованою. Жвавий інтерес у студійців викликають народні й авторські казки, які є драматургічною основою багатьох дитячих вистав, – тому до них і особливе ставлення. Також у процесі навчання дітей основам виконавського мистецтва увага приділяється і персоналіям, видатним особистостям. Так, наприклад, у постановку літературно-музичної композиції за творами Саши Чорного були включені факти його біографії. У невеликій театральній замальовці, поставленій студією «Арлекін» до ювілею міста Лисичанськ, мова йшла про видатних осіб-уродженців міста, про історичне значення їхньої діяльності.

Дитина не здатна висловити ту багатогранну палітру почуттів, яку може викликати та чи інша життєва ситуація – на заняттях чи під час спілкування з однолітками: є такі відтінки почуттів, які глибше і повніше можуть бути виражені музикою. Музика, до якої залучають дітей в студії, загострює емоційну чуйність і допомагає вивільняти фантазію для створення різних образів. Музика супроводжує вправи акторського тренінгу, вона народжується в акторських, мовних і вокальних вправах, вона відіграє одну з основних ролей у заняттях пластикою. Не менш важливим чином акцентується робота з візуальним образом: вона є органічною складовою будь-якого заняття, навіть у тих випадках, коли образотворче мистецтво не викладається окремо. Ліплення тіла, композиція і мізансценування присутні на заняттях з акторської майстерності, мови, руху. На цьому постійно акцентується увага. Крім цього в методику роботи з дітьми в студії входить участь у міських тематичних святах, відкритих уроків, творчих показах, всеукраїнських та міжнародних фестивалях. Це справляє сильне враження на студійців, надовго зберігаючись в їх пам'яті, і служить важливим засобом естетичного виховання

Навчання в студії «Арлекін» спрямовано на різнобічний розвиток особистості дитини. Курс містить не тільки навчання акторської майстерності, сценічної мови, сценічного руху, але і хореографії, вокалу, грі на музичному інструменті (на вибір дитини), а також історії мистецтв (історія театру, історія образотворчого мистецтва). Такий різнобічний розвиток допомагає студійцям відкритися творчо, знайти те, що кожному з них по душі, а суспільству, у свою чергу, згодом отримувати розвинену і мислячу особистість, певною мірою здатну підтримувати власну аксіологічну ідентичність – «усвідомлювану ціннісно-рефлексивну позицію, яку культурний суб'єкт (суб'єкт афірмації) послідовно реалізує в конкретних культурних актах. Вона ... виражається в несуперечливості, узгодженості прийнятого особистістю (або, якщо це не можливо, змінюваного чи навіть створюваного – нового) змісту аксіологічного “рівня” професійної культуротворчості, з одного боку, і ціннісного змісту тих остенсивних культурних форм, в яких індивід реалізує свої основні соціальні ролі, – з іншого» [1, с. 55].

Список використаних джерел

1. Леонтьєва В.М. Афірмація та ідентичність як проблеми філософії культури та культуротворчої практики. Суспільні науки: напрямки та тенденції розвитку в Україні та світі : матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Одеса, Україна, 19-20 липня 2019 року). – Одеса : ГО «Причорноморський центр досліджень проблем суспільства», 2019. С. 53 – 57.

Карпенко Надія Петрівна,
викладач;
КЗ « Сватівська міська школа мистецтв
ім. В. Зінкевича»

СПІВПРАЦЯ З РОДИНОЮ, ЯК ГОЛОВНИМ ОСЕРЕДКОМ ВИХОВАННЯ ДИТИНИ – ЗАПОРУКА УСПІХУ У СИСТЕМІ ПОЧАТКОВОЇ ЛАНКИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Актуальною проблемою сучасної педагогіки є виховання всебічно гармонійно розвиненої особистості.

Сьогодення ставить складні і відповідальні завдання: забезпечити високий рівень знань без перевантаження, з максимальним скороченням витрат часу на засвоєння програмового матеріалу.

Статистичні дані, в свою чергу, свідчать про загальне зниження зацікавленості предметами музично-естетичного напрямку. Спостерігається посереднє засвоєння програмового матеріалу, недостатнє музично-естетичне виховання.

Як уникнути цих негативних явищ? Як навчити дитину самостійно вчитись? Як сформувати її пізнавальні інтереси, активне ставлення до навчального процесу? Як забезпечити високий рівень навчання без перевантаження, з максимальним скороченням часу на засвоєння матеріалу? Як здійснити оптимізацію навчального процесу, знайти найефективніші форми розв'язання навчально-виховних завдань?

Вирішення зазначених проблем покладено на викладачів позашкільних мистецьких навчальних закладів. У зв'язку з цим суспільство висуває принципово нові вимоги до особистості і діяльності викладачів позашкільних мистецьких закладів. Провідним напрямком в сучасній педагогічній науці стає гуманістична спрямованість особистості викладача, що означає ставлення до дитини як до найвищої цінності, визнання її права на свободу і щастя, вільний розвиток і прояв своїх здібностей, творчих можливостей задля себе і оточення.

Сучасний викладач розуміє, що на виконання вищезазначених завдань, серед інших навчальних форм і методів, важливу роль відіграє тісна співпраця з батьками, адже батьки – це головні вихователі своїх дітей. Їм належить пріоритет у повноцінному фізичному, психічному, розумовому розвитку та становленні дитини як особистості. Саме батьки несуть цілковиту відповідальність за виховання своїх дітей. І це є їх головний обов'язок.

Батьки приходять у клас із власними уявленнями про навчально-виховний процес у школі та власними очікуваннями. Більшість батьків мають посередні уявлення про школу, вимоги та особисту участь у навчальному процесі. Тому ініціатором співробітництва сім'ї та школи виступає викладач, який має переконливо довести переваги тісної співпраці дітей, батьків і викладача.

Батьки повинні усвідомити, що, починаючи з початкового етапу навчання, закладаються основи теоретичних знань музичних дисциплін, вмінь та практичних навичок, адже в цей період не має незначних дрібниць. Жодна деталь не повинна бути упущена з виду, так як, навіть, маленькі помилки, допущені в цей період, можуть призвести до згубних наслідків в подальшому та вимагатимуть витрат часу і зусиль на їх виправлення. Працювати необхідно так, щоб потім не було необхідності виправляти зроблене і боротися з негативними звичками. І в цьому разі викладач і батьки стають членами єдиного колективу, які мають спільні цілі і єдині вимоги. Віднині вони є рівноправними партнерами і союзниками.

Батьки розуміють, що діти, які отримують підтримку в сім'ї, досягають кращих результатів, працюють з творчим піднесенням, мають вищу працездатність. Підтримка батьків допомагає дітям яскравіше відчувати радість здобутих досягнень, бути впевненими в собі. І кожна сім'я знайде час і можливість, щоб допомогти своїй дитині. Як говорив Я.Корчак:«Не деспотичні накази,не нав'язана дисципліна і недовірливий контроль,а тактовне порозуміння,віра у досвід,співпраця і співжиття» [1, с. 121].

Музично-естетичне виховання не може бути обмежене тільки рамками уроків музики. Необхідно максимально використовувати можливості позакласної роботи. Серед багатьох форм співпраці з батьками найефективнішою формою залучення батьків до співпраці є позакласний захід : батьківські збори, круглий стіл, збори-диспути, збори-тренінги, де батьки можуть виконати психологічні вправи, які допоможуть їм краще зрозуміти своїх дітей, глибше проникнутися роботою вчителя.

У нашому класі склалася добра традиція щоразу на початку року проводити тематичні батьківські збори з концертом учнів класу, де на присутніх завжди чекають несподівані сюрпризи у вигляді театралізованих персонажів. Наприклад, під час проведення зборів на тему «Моя Україна – моя Батьківщина» учасниками заходу були великі ростові ляльки в національних костюмах українки та українця. Під час проведення зборів на тему «Мистецька культура Сватівщини – частина Незалежної України» було створено документальну відео презентацію

про мистецькі пам’ятки нашого Сватівського району і відомих митців. На зборах «Тато, мама і я – музична сім’я» – відбулася телевізійна трансляція виступів учнів і гра батьків учнів на різних інструментах в ансамблі з викладачем на фортепіано та загальне фотографування з ростовою лялькою-смайликом. Під час лекції-концерту на тему «Джаз, як вид музичного мистецтва» – задіяно театралізований персонаж «Містер Джаз».

З великим ентузіазмом родини беруть участь у підготовці і проведенні сольних концертів учнів класу. Були проведені костюмовані сольні концерти з відео презентаціями на теми: «Музична веселка», «Музичний вернісаж», «У Ведмедика на іменинах», концертмейстер-дебют «Жива музика». Концерт фортепіанного ансамблю «Музична скарбничка» відбувався не в концертному залі, а просто неба, де по завершенні заходу персонаж з мультфільму Карлсон разом з присутніми гостями випустили в небо сім різнокольорових кульок.

Такі заходи допомагають згуртувати батьків, націлити на подальшу співпрацю та встановити взаємне розуміння.

В.Сухомлинський говорив: «…якщо у вас є дитина-ви три,чотири,тисячу разів людина» [2, с. 581]. Цю думку необхідно проводити через усю виховну роботу з батьками.

Щасливою є та дитина, у якої рідні горять ентузіазмом і, попри власну завантаженість, намагаються допомогти у навчанні. Тільки з такою допомогою навчальний процес буде комфортним, цікавим, захоплюючим, радісним та ефективним. Творча співпраця викладача з родиною – запорука успіху у системі початкової ланки музичної освіти .

Список використаних джерел:

1. Корчак Я.Правила життя:Педагогіка для дітей та дорослих. «Бібколектор» Харків, 2016. 536 с.
2. Сухомлинський В.О. Вибрані твори. В 5-ти т.Т.5. Київ, 1977.

Крутьєва Олена Петрівна,
викладач вищої категорії, старший викладач
відділення образотворчого мистецтва;
Комунальний заклад
«Рубіжанська міська дитяча школа мистецтв»
Рубіжанської міської ради Луганської області

ПОШУК ШЛЯХІВ ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ У МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Інноваційний підхід до навчальної та освітньої діяльності у сучасній мистецькій школі зорієнтований на динамічні зміни у навколишньому світі.

Тому викладачу спеціальних дисциплін для розвитку творчих здібностей учня потрібно застосовувати не тільки свою педагогічну майстерність, а й нові педагогічні технології.

Багато дорослих сприймають дитячий малюнок, як щось недосконале, невміле, як пустощі і намагаються ними керувати з точки зору методів спрощеного академічного навчання. Але, з тих пустощів вже в дозображальний період у кожної дитини виробляються своєрідні каракулі, своя манера, свій стиль їх нанесення. У майбутньому - це індивідуальний почерк , без чого не буде художнього розвитку.

Спираючись на унікальність і неповторність кожної дитини, педагог має розвинути отримані знання, перетворити їх у соціальний досвід. Діяльність педагога в цьому процесі має бути органічно пов'язана з діяльністю дітей, їх настроєм і внутрішнім станом [4].

Розглянемо особливості художнього розвитку дитини від 3 до 12 років.

3-5 років – маніпулювання художніми засобами: відкриття їх образотворчих можливостей, переживання виразності форми. 6-8 років – гра в експеримент: з ритмічною структурою абстрактної форми; відкриття виражальних можливостей мови мистецтва; відкриття переживання як змісту зображення, відкриття можливості передачі власного ставлення. 9-12 років – творчість на основі власного виразного задуму: відкриття мови мистецтва як принципу організації сприйняття, як коду сприйняття; відкриття структури сприйняття [3].

У молодшому віці потрібно заохочувати дитину до експериментування, до створення простих образів за допомогою різних матеріалів. Заоохочувати самостійно обирати вид роботи та матеріали для реалізації свого задуму.

У старшому ж віці учень бере на себе роль «художника», «скульптора», «майстра», «конструктора». Створює образ, використовуючи властивості різних матеріалів. Поетапно реалізує свій «проектний задум». Експериментує з фарбами, різноманітними художніми матеріалами. Комбінує різні види образотворчого мистецтва [2].

Що значить бачити, як художник? І чи можна цьому навчити? Чим відрізняється художнє сприйняття від сприйняття звичайного?

Дуже часто малювання починає сприйматись як заняття, в якому важливо не власне бачення, а знання правил. Чи не в тому проблема, що ми, дорослі намагаємось засвоїти ті, чи інші прийоми «як намалювати правильно» - і їх рекомендувати дітям.

Наприкінці минулого століття художник-педагог Тетяна Калініна розробила власну методику, у якій навчання мистецтву пропонується починати з виявлення не зображувальних, а образних характеристик малюнка. Система її завдань дозволяє створити умови, за якими всі знання діти отримують не в результаті розповіді вчителя, а на своєму особистому досвіді, в результаті своєї художньої практики. У процесі гри з образотворчими матеріалами, в хаосі ліній і плям вона починає помічати збіг цих форм з формами реального світу. Це і є набуття нового, іншого бачення [3].

Як натхнення та творчість приходять – ми не знаємо. Вони не підкоряються ні розкладу, ні розпорядженням. У молодшому віці дитина інтуїтивно користується художніми засобами як засобами виразності, в неї нема цілі передати відношення, але є безпосереднє переживання у процесі зображення події, яка її схвилювала. У цей час побачити виразні можливості ритмічної структури зображення, її вплив на прочитання сюжету, дуже важко і навіть практично неможливо дитині: вона занадто зайнята самим сюжетом, його проживанням в процесі створення зображення. Тому викладачу важливо розділяти переживання сюжету і переживання форми.

А якщо зробити пригоди з самою формою, її ритмічною структурою? Подібне відкриття змістовності «чистої форми» було пройдено художниками-абстракціоністами на початку XX століття.

Перший крок у навчанні художній грамоті – це відкриття того, що ти щось можеш, знайомство з багатьма різними матеріалами та художніми засобами. Багато хто з дітей запам’ятовує такі прийоми саме тому, що їм було цікаво. Потім, вони багато років згадують: « …а от у першому класі ми робили ось так».

Навчально-художні завдання даються дитині у вигляді ігор з художніми засобами. Правилами гри стають ритмічні закономірності,

різні способи упорядкування елементів форми. Ігрові завдання мають свої особливості:

- вони дозволяють дитині нескінченно варіювати саме завдання всередині загальної теми;
- вони відкривають образотворчі можливості ритмічно організованої форми і переживає естетику цієї форми, дивуючись несподіваним для нього ефектам привабливості у незнайомій формі;
- але при цьому завдання придумані так викладачем, що в будь-якому випадку ведуть до створення виразної форми.

Порядок роботи над створенням малюнка та відкриття виражальних можливостей елементів мови мистецтва такий:

1. Виконання вправи на освоєння прийому або художнього засобу.
2. Гра «На що схоже?» Відкриття образотворчих (а поступово і виразних) можливостей ритмічно організованою форми.
3. «Обігрування» вправ: визначення їх емоційного і сюжетного змісту в процесі спільної емоційної рефлексії. Можливо створення оповідання, або казки.
4. Виконання композиції на основі вражень від вправ.
5. Сумісний розгляд робіт, зібраних в одну картину. Емоційно-чуттєве проживання створеного образу.

Перед початком роботи діти повинні бути «насичені» враженнями, які сприяють створенню образу - літературна розповідь, музика, відповідна темі композиції.

Вже через кілька занять діти, розглядаючи і обговорюючи свої вправи, виявляють в них не тільки отримані зображення конкретних речей, а й те, що у цих речей є певний характер, настрій, який можна відчути, наприклад: характеризують квіти вже не просто як маки, ромашки і т.д. – але як квіти розпускаються, ніжні, прозорі, злякалися вітру, т.ін. І саме це і є найцінніше в малюнку [3].

Всі завдання представляють собою ігри з елементами мови мистецтва. Виконуючи вправи та завдання, діти відкривають виражальні можливості різних художніх засобів, вчаться працювати різними матеріалами та техніками.

Свідома зміна дитиною завдання педагога – з метою досягнення більшої виразності – свідчить про готовність його до переходу на іншу сходинку. Дитина вже здатна не тільки озвучити своє переживання форми, а й осмислити виразний задум своїх робіт і робіт майстрів. У неї проявляється здатність спілкування на мові мистецтва і ця мова для нього не чужа, а відкрита на основі власного бачення.

Що ми отримуємо від такої системи завдань? Вже після декількох місяців занять за даною методикою діти не бояться зробити щось не так, звідси і цікаві результати і різні інтерпретації.

Які характерні зміни свідомості учнів під час малювання ми можемо спостерігати? Це відсутність почуття часу, повна концентрація на процесі малювання та отримання від нього задоволення. Загалом, творчий стан – це дуже приємний стан, гідний того, щоб відтворювати його знову і знову.

Позашкільна діяльність сьогодні розглядається як важливий фактор найповнішого розкриття здібностей дитини та розв'язання різноманітних освітніх проблем, створення цілісної системи пошуку та виховання творчо обдарованої особистості [4].

Протягом 5 років я застосовую та активно впроваджую цю систему вправ і завдань на своїх уроках і можу сказати, що такий підхід не зрівнює дітей, а надає можливість педагогам, вихователям, батькам розвивати та виховувати творчу індивідуальність.

Список використаних джерел:

1. Арт - терапія як засіб навчання та виховання. Презентація - На урок. URL: https://naurok.com.ua/prezentaciya-art---terapiya-yak-zasib-navchannya-ta-vihovannya-57495.html (дата звернення: 10.02.2020).
2. Використання нетрадиційних технік малювання, як розвиток дитячої творчості. Блог вчителя образотворчого мистецтва Жук Л.І. URL: http://tteacherzhuk.blogspot.com/2014/12/blog-post_2.html (дата звернення: 12.10.2021).
3. Сетевые исследовательские лаборатории. Школа для всех. URL: http://setilab.ru/modules/article/view.article.php/191?category=24&article=191&page=2 (дата звернення: 10.02.2020).
4. Шляхи розвитку творчої особистості. Реферат – Освіта. URL: https://osvita.ua/vnz/reports/pedagog/13998/ (дата звернення: 10.02.2018).

Петров Денис Сергійович,
студент 2 курсу навчання,
спеціальність – 024 Хореографія;
Коледж Луганської державної
академії культури і мистецтв
науковий керівник – директор Коледжу ЛДАКМ,
викладач-методист ***Сабо Л. П.***

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОЛЕКТИВ ЯК ОСЕРЕДОК ГАРМОНІЙНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Хореографічний колектив – це особливе соціальне середовище, яке створює умови для розкриття особистості та її гармонійного розвитку: від пробудження первинного інтересу до танцю до оволодіння основами професійного хореографічного мистецтва [2, с. 11-13].

Саме хореографія як вид мистецтва, має безліч можливостей органічно поєднувати в діяльності колективу орієнтацію на формування особистості, раціонально організовану пізнавально-активну діяльність членів колективу та формування вмінь та навичок і застосування їх на практиці [1, с. 36].

Основними засобами хореографії як виду мистецтва є рухи. Найвищим засобом виразності рухи стають у поєднанні з музичним оформленням. Музика і рухи, одночасно впливаючи на дитину, формують її емоційну сферу, музичність та артистичність, координацію, впливають на розвиток рухового апарату та розвивають слухову, зорову та м'язову пам'ять, вчать благородним манерам.

Систематична робота над музичністю, координацією та просторовою орієнтацією допомагають дітям зрозуміти себе, краще сприймати навколишню дійсність та застосовувати отримані знання, вміння та навички як на заняттях танцями так і в повсякденному житті.

Хореографічна діяльність потрібна дитині дошкільного віку для того, щоб не пропустити сенситивного періоду, коли використання задатків стає найбільш своєчасним для розвитку спеціальних здібностей та особистості загалом [3, с. 9].

Найкращим періодом для початку занять танцями є вік від 4 до 6 років. Основним завданням педагога в цей період є розвиток вроджених і набутих здібностей та постійного інтересу до пізнавально-активної діяльності з урахуванням індивідуальних особливостей кожної дитині та можливого набутого досвіду (заняття іншими видами мистецтва або спорту).

Вплив спортивного або мистецького досвіду в минулому дитини має наступні переваги для занять хореографією: діти мають досвід

звикання до нового соціального оточення, швидше засвоюють нові знання, вміння та навички, вміють працювати в команді та співпрацювати один з одним.

Важливу роль у гармонійному розвитку особистості відіграє педагог. Перед викладачем постають такі важливі задачі як: організація цілісного освітнього процесу в колективі, поступовий розвиток природних здібностей дитини, формування інтересу до хореографічного мистецтва. Через хореографію викладач розкриває індивідуальність та творчій потенціал кожної дитини.

У своїй праці педагог використовує принцип мистецько-педагогічного потенціалу хореографії задля розвитку особистості (потенціал хореографії – емоційно-почуттєвий, естетичний, психофізіологічний, освітньо-виховний, пізнавально-інформативний, мотиваційний, комунікативний, діяльнісно-творчий, гедоністичний, рефлексивний тощо – сприяє різнобічному розвитку дитини) [там же, с. 11-12]

Важливою складовою навчальної діяльності, творчого та психологічного розвитку дитини є участь у виступах та концертах. Виступ перед глядачем є головним виховним засобом. Переживання успіху приносить дитині моральне задоволення: створюються умови для реалізації творчого потенціалу, відповідальності та дружби. Наприклад: система масового спорту (категорії дебют та школа) у спортивних бальних танцях. Система полягає в тому що діти не порівнюються один з одним як в спортивних категоріях, а оцінюються їх танцювальні здібності відповідно до певних критеріїв: музичність виконання, рівень технічної майстерності, лінії корпусу та рук. В таких категоріях серед дітей немає тих, хто програв, вони всі нагороджуються медалями та дипломами відповідного ступеня згідно до набраних балів за виконані танці.

Система масового спорту націлена на можливість дитини відчути перемогу та мотивувати на отримання вищого результату без відчуття поразки.

Хореографічний колектив – осередок гармонійного розвитку особистості, що дає змогу кожній дитині поринути у світ хореографічного мистецтва, вчить комунікації, розвиває фізичні можливості та приносить дитині моральне задоволення від успіху. У хореографічному колективі формується сильна та культурно розвинута особистість.

Список використаних джерел

1. Тараканова А. П. Система хореографічного навчання у школах і позашкільних закладах: навч.-метод. посібник. Київ : ІЗМН, 1996. 284 с.
2. Цвєткова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю: підручник. Київ : Альтерпрес, 2017. 324 с.
3. Шевчук А. С. Дитяча хореографія: навч.-метод. посібник. Тернопіль : Мандрівець, 2016. 288 с.

З М І С Т

Секція 1. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ. ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРИ 3

Газнюк Л.М., Семенова Ю.А.
КУЛЬТУРА ЗДОРОВ'Я В ЕРУ ТЕХНОЛОГІЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ 3

Леонтьєва В.М.
ПРОБЛЕМА ІГРОВОГО/ТЕАТРАЛЬНОГО В КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ ПЕРЕХІДНИХ ЕПОХ 7

Мєшков В.М.
МЕНТАЛЬНИЙ ПРОСТІР РИМСЬКОЇ ІМПЕРІЇ: ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ 11

Роговський О.М.
КУЛЬТУРОЛОГІЯ СВОБОДИ: МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ . 15

Шаповал В.М.
КУЛЬТУРА І ПРИРОДА: СИСТЕМНА КРИЗА І ШЛЯХИ ЇЇ МОЖЛИВОГО ПОДОЛАННЯ 17

Лосик О.М.
ІГРОВА ПРИРОДА ПОСТМОДЕРНІЗМУ ТА УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА 23

Нікольченко Ю.М.
БИТВА ПІД БЕРЕСТЕЧКОМ У КОЗАЦЬКОМУ ЛІТОПИСАННІ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ КУЛЬТУРИ 26

Трач Ю.В.
ТРАНСГУМАНІЗМ ЯК СВІТОГЛЯДНА КОНЦЕПЦІЯ 30

Щербина М.М. Шкеть А.О.
ГЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ В ПРИХОВАНОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ПЛАНІ ЯК ПРОЯВИ МІФОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ 34

Єрьомін В. Ю.
ТРАНСФОРМАЦІЯ УЯВЛЕНЬ ПРО ЛЮДСЬКЕ ЖИТЛО В ТРЬОХ ПАРАДИГМАХ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ 37

Деліман В.В.
ОСТРОЗЬКИЙ КОЛЕГІУМ – ЯК ОСЕРЕДОК НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНОГО ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ 40
Лютікова К.Ю.
ВИШИВАНКА – ЧАСТИНА НАЦІОНАЛЬНОГО КОСТЮМУ ЧИ СУЧАСНИЙ ТРЕНД? 44
Савчин Л.М.
ТРАДИЦІЇ ЯК ПРОВІДНА КОМПОНЕНТА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ НАРОДУ 47
Жовтоног І.С.
ІДЕНТИФІКАЦІЯ З ІНШИМ: КОНСТИТУЮВАННЯ КОМУНІКАЦІЇ 51
Кобзар М.В.
КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СМАКУ СТРАВ ПОВСЯКДЕННОГО ВЖИТКУ У СХІДНИХ СЛОВ'ЯН 55
Полежаєва О.Р.
КОНОТАЦІЇ ПОНЯТТЯ «ЛУГАНЩИНА» В КОНТЕКСТІ ЇЇ РОЗУМІННЯ ЯК КУЛЬТУРНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ 59

Секція 2. РЕЛІГІЄЗНАВЧА КУЛЬТУРОЛОГІЯ 63
Панков Г.Д.
ПЛАЧ У КОНТЕКСТІ РОЗДУМУ ПРО ДОЛЮ У ПРАВОСЛАВНІЙ АСКЕТИЧНІЙ ДУМЦІ 63
Смоліна О.О.
ПРИТЧА І АНЕКДОТ ЯК СКЛАДОВІ СУЧАСНОЇ ПРАВОСЛАВНОЇ КУЛЬТУРИ 67
Ухов О.С., Тітов Б.Б.
ШУМЕРСЬКИЙ «АЛЬМАНАХ ФЕРМЕРА» ТА RECEPTION HISTORY АПОСТОЛА ПАВЛА 71
Шелковая Н.В.
САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВІДЧУТТЯ З'ЄДНАННЯ З ДУХОВНИМ СВІТОМ 77
Гросицький О.О.
МОРАЛЬНА ТА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНА ДЕГРАДАЦІЯ СУЧАСНОЇ ЛЮДИНИ 80

Русин М.Г.
ЗНАЧЕННЯ МЕСІАНСТВА ДЛЯ СУЧАСНОГО ХРИСТИЯНИНА 82
Сисоєнко І.І.
ХРИСТИЯНСЬКИЙ НАРАТИВ ЛЮБОВІ І ВДЯЧНОСТІ..... 85
Хлистун Ю.І.
ВИДИ ІНДЕКСАЛЬНИХ ЗНАКІВ У РОЗПИСУ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМУ..... 87
Чорна Л.М.
ВИХОВАННЯ ЯК ШЛЯХ СПАСІННЯ ПРАВОСЛАВНОГО ХРИСТИЯНИНА..... 92

Секція 3. ІСТОРІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА. МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ..... 96
Личковах В.А.
АВТОРСЬКА ПРЕЗЕНТАЦІЯ МОНОГРАФІЇ «ЕСТЕТИКА УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ»..... 96
Овчарук О.В.
ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК.....100
Шило О.В., Глушич О.М.
ТВОРЧИЙ МЕТОД Г.А. БОНДАРЕНКА.....103
Купчинська Л.О.
ГРАФІЧНІ ПОРТРЕТИ У ТВОРЧОСТІ ЩАСНОГО МОРАВСЬКОГО 107
Демідко О.О.
ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР У СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ПІВНІЧНОГО ПРИАЗОВ'Я.....109
Симонов С.І., Трихліб О.В.
СТРІТ-АРТ В ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО МІСТА НА ПРИКЛАДІ СЄВЄРОДОНЕЦЬКА.....113
Симонов С.І., Карташова М.О.
КОЛОРИСТИКА В СУЧАСНОМУ МІСТІ.....117
Алішер А.В.
ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНОГРАФІЇ 120
Бурлака А.В.
УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ПІСНЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ 123

Волкова І.В.
АКВАРЕЛЬ В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 125
Денькович В.С.
ВИРОБНИЦТВО НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ 129
Ковальова М.Р.
МИСТЕЦТВО ЯК ЖИТТЄЗБЕРІГАЮЧИЙ ВИД ЛЮДСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ 132
Тєлушкіна О.А.
ПОЕТИКА НАЦІОНАЛЬНОГО В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ПЕЙЗАЖИСТІВ ЛУГАНЩИНИ 136
Федосенко К.М.
ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ ЗВУКОЗАПИСУ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ 139
Лебединська Є.К.
УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФУНДАМЕНТ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ 143
Афанасьєва Н.С.
ЕКОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА КИТАЮ У ПАМ'ЯТКАХ МИСТЕЦТВА 148

Секція 4. ІНФОРМАЦІЙНО-ДІЯЛЬНІСНИЙ АСПЕКТ КУЛЬТУРИ 152
Спрінсян В.Г.
ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА ФОРМУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ 152
Шевченко О.В.
УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ФАХІВЦІВ В ГАЛУЗІ ЗНАНЬ 02 КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО В ПРОЦЕСІ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ 156
Сабо Л.П.
ВЗАЄМОДІЯ КНИГИ ТА ЛЮДИНИ У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ І ЦИВІЛІЗАЦІЇ 159
Сілютіна І.М.
АУТСОРСИНГ В БІБЛІОТЕЧНІЙ ПРАКТИЦІ: СВІТОВИЙ ДОСВІД 162

Тормахова А.М.
АНАЛІТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОЇ ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СФЕРІ КУЛЬТУРИ 166
Горлова А.В.
ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ ВІЙСЬКОВИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ: ОСОБЛИВОСТІ ДОСТУПУ ТА ВИКОРИСТАННЯ 169
Калініна В.Ю.
ТЕХНОЛОГІЯ АУТРІЧ: ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ В РОБОТІ ДЕРЖАВНОГО АРХІВУ ЛУГАНСЬКОЇ ОБЛАСТІ.....172

Секція 5. ВИКЛАДАННЯ І НАВЧАННЯ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА 176
Бейлін М.В., Желтобородов О.М.
ЕКРАННА КУЛЬТУРА ЯК ТЕХНОЛОГІЯ ОСВІТИ І ВИХОВАННЯ.....176
Клепко С.Ф.
МЕТОДОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА ВЧИТЕЛЯ У МОДУСАХ МЕТОДОЛОГІЇ І КУЛЬТУРИ.....180
Гончаров Г.М.
СПОРТ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УНІВЕРСИТЕТУ 187
Салтан Н.М.
СПОРТ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА 191
Симонов С.І., Криворучко Н.І.
СИТУАЦІЯ З ВУЛИЧНИМ МИСТЕЦТВОМ В СУЧАСНОМУ СЄВЄРОДОНЕЦЬКУ.....195
Sitnikova M.G.
THE DIDACTIC POTENTIAL OF LOCAL LINGUISTIC REGIONAL STUDIES MATERIAL IN TEACHING RUSSIAN AND BELARUSSIAN LANGUAGES TO FIRST-YEAR FOREIGN STUDENTS.....199
Трушик О.В.
ІНКЛЮЗІЯ В КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ 201
Ворочек І.М.
ВИХОВАННЯ МОЛОДІ НА КРАЩИХ ЗРАЗКАХ СВІТОВОЇ ТА ВІТЧИЗНЯНОЇ КУЛЬТУРИ.....204

Бондар С.М.
ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК КЛЮЧОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ З ГРАФІКИ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ НА ЕЛЕМЕНТАРНОМУ ПІДРІВНІ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ 208
Кабанова І.Г.
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД НА ДІЯЛЬНІСТЬ ДИТЯЧОЇ ЗРАЗКОВОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СТУДІЇ «АРЛЕКІН» (м. Лисичанськ).....212
Карпенко Н.П.
СПІВПРАЦЯ З РОДИНОЮ, ЯК ГОЛОВНИМ ОСЕРЕДКОМ ВИХОВАННЯ ДИТИНИ – ЗАПОРУКА УСПІХУ У СИСТЕМІ ПОЧАТКОВОЇ ЛАНКИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ 216
Крутьєва О.П.
ПОШУК ШЛЯХІВ ВИРІШЕННЯ ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ У МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ.....219
Петров Д.С.
ХОРЕОГРАФІЧНИЙ КОЛЕКТИВ ЯК ОСЕРЕДОК ГАРМОНІЙНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ.....223

Наукове видання

СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

ЗБІРНИК ТЕЗ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

25-26 листопада 2021 року

Відповідальний за випуск Смоліна О.О.

Оригінал-макет Могильна О. В.

Підписано до друку 01.12.2021.
Формат 60 * 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Друк офсетний. Умов. друк. арк. 13,5. Обл.-вид. арк 14,9. Наклад 50 прим. Вид. № 3331. Замовл. № 32 (2021). Ціна вільна.

Видавництво
Східноукраїнського національного університету
імені Володимира Даля

Свідоцтво про реєстрацію: серія ДК № 1620 від 18.12.03

Адреса університету: просп. Центральний, 59-А
м. Сєвєродонецьк, 93400, Україна
e-mail: izdat@snu.edu.ua

Надруковано:
Відділ технічного обслуговування СНУ ім. В.
Даля Адреса: просп. Центральний, 59-а
м. Сєвєродонецьк, 93400