МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА

Факультет філософії та суспільствознавства
Кафедра культурології та філософської антропології

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АЛЬМАНАХ

Випуск 12

2019

УДК 130.2(059)
ББК 411
К 90

Редакційна колегія:

Андрущенко Т.І. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики і естетики НПУ імені М.П. Драгоманова, заслужений працівник культури України.

Герчанівська П.Е. – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Дробот І.І. – доктор історичних наук, професор, декан факультету філософії та суспільствознавства НПУ імені М.П. Драгоманова

Лютий Т.В. – доктор філософських наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія»

Майданюк І.З. – доктор філософських наук, завідувач кафедри культурології гуманітарно-педагогічного факультету Національного університету біоресурсів і природокористування

Мєднікова Г.С. – доктор філософських наук, професор кафедри культурології та філософської антропології факультету філософії та суспільствознавства НПУ імені М.П.Драгоманова.

Можейко М.О. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри методології гуманітарних наук Білоруського державного університету культури і мистецтв.

Мозгова Н.Г – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії факультету філософії та суспільствознавства НПУ імені М.П.Драгоманова.

Немчинов І.Г. – доктор філософських наук, професор кафедри філософії факультету філософії та суспільствознавства НПУ імені М.П.Драгоманова

Павлова О.Ю. – доктор філософських наук, професор кафедри етики, естетики і культурології філософського факультету Київського національного університету імені Т.Шевченка.

Відповідальний секретар:

Русаков С.С. – кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та філософської антропології НПУ імені М.П.Драгоманова.

Барма О.А. – викладач кафедри менеджменту соціо-культурної діяльності Білоруського державного університету культури і мистецтв.

Культурологічний альманах: Випуск 12. — Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова. –2019. – 88 с.

У книзі подано наукові статті за матеріалами IX Міжнародної наукової конференції «Інноваційні технології в галузі культури» (22 березня 2019 року).

© Автори статей, 2019
© Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2019

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
M.P. DRAHOMANOV NATIONAL UNIVERSITY OF PEDAGOGY

Faculty of Philosophy and Social Science
Department of Cultural Studies and Philosophical anthropology

CULTUROLOGICAL ALMANAC

Issue 12

2019

Editorial Board:

T.I. Andrushchenko, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Chair of the Ethics and Esthetics Department of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy, Meritorious Worker of Culture of Ukraine

P.E. Herchanivska, Doctor of Sciences in Cultural Studies, Professor, Chair of the Cultural Studies and information communications Department of National Academy of Culture and Arts Management

I.I. Drobot, Doctor of Sciences in History, Professor, Dean of the Faculty of Philosophy and Social Science of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy, Meritorious Worker of Science and Engineering of Ukraine

T.V. Liutyi, Doctor of Sciences in Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy and Religious Studies of the National University of Kyiv-Mohyla Academy

I.Z. Maydaniuk, Doctor of Sciences in Philosophy**,** Chair of the Cultural Studies Department of National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine

G.S. Mednikova, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor at the Department of Cultural Studies, Faculty of Philosophy and Social Science of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy

M.O. Mozheiko, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Chair of the Department of Methodology of Humanities of Belarusian State University of Culture and Arts

N.G. Mozgova, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Chair of the Philosophy Department, Faculty of Philosophy and Social Science of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy

I.G. Nemchynov, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor at the Philosophy Department, Faculty of Philosophy and Social Science of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy

O.Y. Pavlova, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor at the Department of Ethics, Esthetics and Cultural Studies, Faculty of Philosophy of Taras Shevchenko Kyiv National University

Responsible secretary:

S.S. Rusakov, PhD in Philosophy, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy

O.A. Barma, lecturer at the Department of Management of Sociocultural Activities of Belarusian State University of Culture and Arts

Culturological Almanac: Issue 12. – Kyiv: Publishing of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy, 2019. – 88 p.

This collection features scientific articles based on materials of the IX International scientific conference «Innovative technologies in culture» (March 22, 2019).

© Article authors, 2019
© M.P. Drahomanov National University of Pedagogy, 2019

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ МУЗЕЕВ

Василевская Валерия Эдуардовна,
студентка 302 группы факультета заочного обучения учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(г. Минск, Республика Беларусь)
abcd1234abcd12344@mail.ru

Современный этап цивилизационного развития характеризуется возрастанием роли информации, которая становится главным стратегическим ресурсом, что приводит к модернизации различных сфер деятельности. Огромный массив накопления информации требует необходимой технологии, способной оперативно обрабатывать и обмениваться ею, важным фактором является также общедоступность информации.

Следствием данной потребности стало появление компьютеров и сети Интернет. Единая виртуальная сеть, сопряженная интернет – связью, открывает колоссальный потенциал для всемирного сотрудничества, расширяет рамки информационного взаимообмена и укрепляет социальные связи. В то же время развитие виртуальной сети Интернет, является предпосылкой для нового этапа модернизации информационных технологий.

Набирает популярность передача информационных сообщений посредством, медийных средств (визуальных, аудиальных). В настоящий период, вербальные сообщения утрачивают актуальность, им на смену приходят невербальные сообщения (изображение, звук).

Современное медиа пространство представляет собой системное целое, глубоко укоренившееся в социальной среде пространство, функционирующее по принципу знакового, символико-медийного обмена. С точки зрения культуры, медийное пространство выполняет функцию передачи и восприятия информации, позволяет заниматься медиатворчеством, приобретать новые знания посредством медиа [2, с. 5].

Центральным ядром медийного пространства является аудиовизуальная культура. Энциклопедия по культурологии определяет термин «аудиовиуальная культура» как область культуры, способами передачи информации которой, является звук и изображение [3, с. 46].

Мультимедийные средства как инструмент передачи информации все более активно применяется в музейной практике. Взаимосвязь визуальных и аудио эффектов широко применяется в музейной экспозиции, выставках, квестах. Аудиовизуальная коммуникация музеев представляет собой процесс формирования, хранения и передвижения информации посредством аудио-видео техники.

Стоит отметить, что демонстрация музейной экспозиции, с помощью мультимедийных средств, является эффективным методом работы с молодежью. Для молодого поколения характерен экранный способ принятия информации, представленный видеорядом, молодежь не желает принимать информацию в форме письменного текста, она ориентирована на виртуальный мир. Аудиовизуальная коммуникация составляет альтернативу традиционной вербально-письменной коммуникации.

Образование музейного мультимедиа свидетельствует о рождении исключительного музейного предмета, связывающего традиционную классику и современные технологии. Для аудитории же имеется возможность усвоить новый инструмент познания историко-культурных объектов, проникнуть в виртуальный мир, увидеть незнакомые стороны искусства, приобрести культурные знания.

Аудиовизуальные средства позволяют музеям хранить значительный информационный массив в компактном формате, тиражировать и фиксировать его, а также делать более доступным обращение к фонду музейных предметов.

Важным событием в развитие аудиовизуальной коммуникации музеев, является создание в 1946 году, Международного совета музеев (ICOME), всемирной организации музеев и музейных специалистов, цель которой сохранение, обеспечение преемственности и информирования общества о ценности мирового культурного и природного наследия. Сеть ICOM, насчитывает 40 тыс. членов, представляющих 141 страну [1]. ICOME продвигает стандарты передового опыта в области музейного дела, в частности, посредством «Этического Кодекса для музеев ICOME», стандартного инструмента для музеев, включающий основные принципы управления музеями, приобретения и распоряжения коллекциями, а также правила профессионального поведения [4].

Приверженность ICOME культуре и обменом опытом подкреплена 30 международными комитетами, которые занимаются обширным спектром музейных специальностей и проводят передовые исследования в соответствующих областях на благо музейного сообщества. Одним из них является комитет по аудиовизуальным средствам и новым технологиям в музее (AVICOM).

Миссия комитета AVICOM, заключается в повышении осведомленности и продвижении знаний музейных сотрудников о потенциале аудиовизуальных технологий, в образовательной, информационной, рекламной и коммерческой области. Ежегодно AVICOM организует фестиваль аудиовизуального международного мультимедийного наследия, который направлен на поощрение производства аудиовизуальных произведений и инновационных мультимедийных технологий в музейной сфере.

Таким образом, в настоящий период информационного развития, аудиовизуальная коммуникация становится, все более востребована, в

различных сферах деятельности. В музейной сфере, аудиовизуальные средства применяются в музейной экспозиции, занятиях, лекциях, квестах, выставках, интерактивных играх, презентациях. Также музей применяет аудио и видео технологии в учебно-хранительской работе, реставрационной деятельности, в создании сводного каталога музейных собраний и др.

В современных условиях аудиовизуальная коммуникация приходит на смену традиционному (текстовому) формату передачи информации, она пользуется успехом, в частности у молодого поколения, ориентированного на виртуальную реальность. Благодаря аудиовизуальным технологиям удается заинтересовать данную категорию аудитории музея, тем самым пробудить интерес к знаниям о мировом историко-культурном наследии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Генеральная конференция «ICOME KYOTO» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://icom-kyoto-2019.org/icom.html. – Дата доступа: 23.02.2019.

2. Кириллова Н. Б. От медиакультуры к медиалогии [Электронный ресурс] // Культурологический журнал, 2011/4(6). – Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/98.html&j_id=8. – Дата доступа: 23.02.2019.

3. Культурология XX век. Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/encycl/cultXXall1&2volumes.htm. – Дата доступа 23.02.2019.

4. Этический кодекс ИКОМ для музеев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/code_russia2013-1.pdf. – Дата доступа: 23.02.2019.

УЧАСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ У МІЖНАРОДНИХ КІНОФЕСТИВАЛЯХ КЛАСУ «А» У 2018 РОЦІ

Васильєв Сергій Сергійович,
к. мист., доц. кафедри ОТС імені І.Д. Безгіна
КНУТКіТ імені І.К. Карпенка-Карого
vassali@ukr.net

Вступ. Розвиток вітчизняної кіноіндустрії передбачає вихід українських фільмів за межі України – до світової аудиторії кіно. Він може бути втілений завдяки кільком стратегіям та їх поєднанню, зокрема:

– організації спеціальних подій (наприклад, «Днів українського кіно»),

– участі фільмів у міжнародних кінофестивалях,

– комерційним показам стрічок в інших країнах в рамках широкого або обмеженого кінопрокату,

– включенню вітчизняних фільмів до бібліотек Інтернет-сервісів, що надають користувачам доступ до аудіовізуальних продуктів, тощо.

У цій статті буде розглянуто участь українських фільмів у міжнародних кінофестивалях класу «А» (далі – МКФА) у 2018 році та можливості, які вона відкрила для презентації світові здобутків вітчизняного кіно.

Роль МКФА у поширенні та популяризації фільмів. Найефективнішим ринковим способом поширення фільму є його вихід у світовий кінопрокат. Він передбачає комерційну або мистецьку зацікавленість у стрічці дистриб'юторів, які опікуються організацією такого кінопрокату.

Забезпечити комерційну привабливість вітчизняних стрічок надзвичайно важко, з огляду на те, що вони мають витримувати високу конкуренцію з Голівудом, фільми якого мають глобальний попит, і місцевими стрічками, які враховують локальні уподобання глядачів. Тому поки що більш-менш успішним світовим кінопрокатом можуть похвалитися лише вітчизняні анімаційні роботи «Микита Кожум'яка» Манука Депояна та «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» Олега Маламужа.

Натомість, обмежений зарубіжний кінопрокат у кінотеатрах, присвячених авторському кіно, українським стрічкам здатен забезпечити їх попередній успіх на кінофестивалях, що яскраво продемонстрував випадок «Племені» Мирослава Слабошпицького. Після прем'єри у 2014 році у програмі «Тиждень критики» Каннського МКФ й отримання низки відзнак, стрічка потрапила у кінопрокат США, Франції та багатьох інших країн [1].

В ієрархії кінофестивалів, зазвичай, виділяють групу найпрестижніших – 15 МКФА, акредитованих Міжнародною федерацією асоціацій кінопродюсерів (FIAPF). Вони проводяться у Берліні («Берлінале»), Москві, Каннах, Шанхаї, Карлових Варах, Локарно, Монреалі («Фестиваль фільмів світу»), Венеції, Сан-Себастьяні, Варшаві, Токіо, Мар-дель-Платі, Талліні («Чорні ночі»), Каїрі та Гоа (Індійський МКФ) [2].

Зазначу, що найважливіші кінофестивалі Північної Америки «Санденс» і МКФ у Торонто, які впливають на успіх мистецьких фільмів у кінопрокаті США, до МКФА не належать. Також головний акцент МКФА роблять на повнометражних ігрових фільмах (далі – ігрові фільми), почасти нехтуючи неігровим і анімаційним кінематографом. Тому, визнаючи важливість МКФА, абсолютизувати їх роль і вплив не слід.

Разом із тим, участь стрічок у їх офіційній програмі (особливо, у конкурсі ігрових фільмів) є якісним індикатором світового інтересу до кінематографу країни, засвідчує мистецькі чесноти відібраної роботи і привертає до неї широку увагу. Тому невипадково Державне агентство України з питань кіно (далі – Держкіно) регулярно звітує про те, чи були представлені у програмах МКФА фільми, створені за державної підтримки [3]. Щоправда, такі звіти не завжди є повними (наприклад, у 2018 році у них була відсутня інформація про участь українських стрічок у МКФ у Москві, Шанхаї та Каїрі).

Українські фільми у конкурсах МКФА. У 2018 році у конкурсних програмах 7 МКФА взяли участь 9 українських робіт – 5 ігрових фільмів, неігровий фільм і 3 короткометражні стрічки. Їх було відібрано до конкурсних програм 14 разів.

У конкурсах одразу трьох кінофестивалів було представлено

«Донбас» Сергія Лозниці, створений у копродукції Німеччини, України, Нідерландів, Франції та Румунії. Прем'єра фільму відбулася на Каннському МКФ, у паралельному конкурсі «Особливий погляд». Потім він брав участь у головних конкурсах МКФ у Каїрі та Індійського МКФ. На всіх кінофестивалях стрічка отримала нагороди: на Індійському МКФ «Донбас» переміг, а у Каннах та Каїрі Сергія Лозницю було відзначено призами за режисуру [3; 4; 5].

У конкурсах двох кінофестивалів брали участь «Коли падають дерева» Марисі Нікітюк (Україна, Польща, Македонія), «Вулкан» Романа Бондарчука (Україна, Німеччина, Монако) і «Гірська жінка: на війні» Бенедикта Ерлінгссона (Ісландія, Франція, Україна).

Прем'єра дебюту Марисі Нікітюк відбулася у паралельному конкурсі «Берлінале» «Панорама», а в Міжнародному конкурсі Індійського МКФ фільм здобув нагороду найкращій актрисі (було відзначено Анастасію Пустовіт) [6; 4].

«Вулкан» брав участь у другому за значущістю конкурсі МКФ у Карлових Варах «Схід Заходу» та Конкурсі повнометражних ігрових дебютів Індійського МКФ, де отримав Спеціальну згадку журі [7; 4].

«Гірська жінка: на війні», стрічка, внесок українських кінематографістів у створення якої був міноритарним, брала участь у «Тижнях критики» Канн і Каїру, отримавши у Каннах приз Товариства драматургів і композиторів (SACD) [3; 5].

У Конкурсі ігрових повнометражних дебютів МКФ у Талліні відбулася прем'єра фільму Ярослава Лодигіна «Дике поле» (Україна, Швейцарія). Також тут були представлені фільми «Mia Donna» Павла Острікова (Міжнародний конкурс ігрових короткометражних фільмів) і «Післясмак» Юрія Катинського (Міжнародний конкурс ігрових студентських короткометражних фільмів «Нові таланти») [8].

Гран-прі Конкурсу короткометражних фільмів МКФ у Варшаві здобув «Штангіст» Дмитра Сухолиткого-Собчука (Україна, Польща). Ця нагорода дає право змагатися за «Оскар» у номінації «Найкращий ігровий короткометражний фільм» у 2020 році [3]. Також у Варшаві у Конкурсі документальних фільмів було представлено «Какофонію Донбасу» Ігоря Мінаєва [9].

7 з 9 стрічок (окрім коротких метрів «Mia Donna» і «Післясмак») були створені за підтримки Держкіно. Усі українські ігрові фільми, що у 2018 році брали участь у конкурсних програмах МКФА, були створені у копродукції.

Українські фільми у позаконкурсних програмах МКФА. У 2018 році стрічки, прем'єри яких відбулися на Каннському МКФ і «Берлінале», були представлені на МКФА також і поза конкурсом: «Донбас» – у Карлових Варах і Талліні (фільм був на 5 з 15 МКФА), «Коли падають дерева» – у Варшаві та Талліні (4 з 15), «Гірська жінка: на війні» – на Індійському МКФ (3 з 15).

На МКФА представляли й ті українські фільми, прем'єри яких відбулися у Каннах у минулі роки: у Карлових Варах вдруге показали «Плем'я» (у 2014 році його показ був спеціальною подією кінофестивалю), а на Московському МКФ продемонстрували «Іній» Шарунаса Бартаса (Литва, Франція, Україна, Польща), прем'єра якого у Каннах відбулася у 2017 році у конкурсній програмі «Двотижневик режисерів» [7; 10].

Також на Московському МКФ поза конкурсом представили ігровий фільм «No-One» Льва Прудкіна (Україна, Ізраїль) і неігрову стрічку «INTO_ нація великої Одеси» Олександра Бруньковського (Росія, Україна) [10].

На МКФ у Шанхаї відбулися покази ігрового фільму «Сторожова застава» Юрія Ковальова [11].

На спеціальному показі МКФ у Варшаві було продемонстровано «Ефір» Кшиштофа Зануссі, створений у копродукції Польщі, України, Угорщини, Литви й Італії, а у програмі «Найкращі короткометражні фільми з Польщі» – неігровий фільм «Зірка Полин» Аделіни Борець (Польща, Україна) [9].

На МКФ у Талліні представили короткий метр Павла Острікова «Випуск '97», поруч із іншими короткометражними стрічками, номінованими на премію Європейської кіноакадемії. Таким чином у кінофестивалі взяли участь одразу дві роботи режисера [9]. У 2017 році «Випуск '97» брав участь у конкурсі МКФ у Локарно.

На Індійському МКФ відбувся показ фільму українського режисера Дарії Гайкалової «Намдев Бхау у пошуках тиші» (Індія, Україна) [4].

У позаконкурсних програмах 6 МКФА продемонстрували 12 українських робіт – 9 ігрових фільмів, неігровий фільм і 2 короткометражні стрічки. До позаконкурсних програм МКФА українські фільми було відібрано 14 разів.

6 з 12 стрічок (5 ігрових фільми і короткий метр) до того були у конкурсах МКФА. 7 з 12 стрічок були створені за підтримки Держкіно («Донбас», «Коли падають дерева», «Гірська жінка: на війні», «Плем'я», «Іній», «Сторожова застава», «Ефір»). 10 з 12 стрічок (окрім «Сторожової застави» і «Випуску '97») були створені у копродукції.

Підсумки участі українських фільмів у МКФА. У 2018 році українські стрічки 28 разів були відібрані до офіційних програм 9 МКФА, в тому числі 12 разів (43%) – фільми «Донбас», «Коли падають дерева» і «Гірська жінка: на війні», прем'єри яких відбулися у Каннах і на «Берлінале» (ці три стрічки взяли участь у 7 МКФА).

На МКФА продемонстрували 18 українських робіт – 11 ігрових стрічок, 2 неігрові стрічки та 5 коротких метрів. 13 з 18 відібраних робіт були створені у копродукції (у тому числі, 10 ігрових фільмів), 11 з 18 – отримали підтримку Держкіно (у тому числі, 9 ігрових фільмів).

Найбільше українських фільмів – 6 – було показано на МКФ у Талліні, по 5 робіт представили на Індійському МКФ (усі – ігрові стрічки) і МКФ у Варшаві. Загалом, у програмах 7 з 9 МКФА (за виключенням «Берлінале»

та МКФ у Шанхаї) було дві та більше українських стрічок.

5 ігрових фільмів взяли участь в 10 конкурсних програмах 7 МКФА (тричі – у головних конкурсах, 7 разів – у паралельних конкурсах), 4 з них отримали нагороди (3 з 6 нагород – у «Донбасу»).

Єдиним українським ігровим фільмом-конкурсантом, що залишився у 2018 році без відзнак і був показаний лише на одному МКФА, стало «Дике поле», але це було обумовлено також і організаційними обставинами: прем'єра фільму відбулася наприкінці року.

У кінопрокат за межами України поки що вийшли «Донбас» і «Гірська жінка: на війні», до створення яких долучилися міжнародні партнери з провідних кінематографій світу та які були висунуті на здобуття «Оскара» у номінації «Найкращий іншомовний фільм» (від України та Ісландії відповідно).

Висновки. У 2018 році у 9 МКФА взяли участь 18 українських стрічок. Їх 28 разів відібрали до офіційних програм кінофестивалів.

Усі 5 ігрових стрічок, що брали участь у конкурсах МКФА, були створені за участі міжнародних партнерів і за фінансової підтримки Держкіно.

Українські стрічки, відібрані до конкурсів МКФА, в подальшому брали участь в інших МКФА. Найчастіше (12 разів) МКФА у 2018 році відбирали до своїх офіційних програм фільми «Донбас», «Коли падають дерева» і «Гірська жінка: на війні», прем'єри яких відбулися на Каннському МКФ і «Берлінале».

Найбільшу увагу українському кінематографу у 2018 році приділили МКФ у Талліні, Індійський МКФ і МКФ у Варшаві.

Фестивальна кар'єра українського фільму – навіть на МКФА, кількість яких обмежена, – може тривати кілька років.

3 з 5 режисерів ігрових стрічок, які брали участь у конкурсах МКФА у 2018 році, є дебютантами, що сповнює погляд на майбутнє українського кіно оптимізмом.

Створення талановитими українськими кінематографістами стрічок у копродукції за інституційної та фінансової підтримки Держкіно відкриває можливості для розкриття потенціалу українського кіно на міжнародному рівні.

Список використаних джерел

1. Коркодим О. Прокат стрічки «Плем'я» в США: відкрити кіно-Україну // Телекритика. 6.07.2015. URL: http://www.ukrkino.com.ua/news/?id=2507

2. Competitive Feature Films Festivals // FIAPF. URL: http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp

3. Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно за 2018 рік // Держкіно. URL: http://dergkino.gov.ua/media/text/zvit_presentation_2018.pdf

4. «Донбас» і «Коли падають дерева» тріумфували на Індійському МКФ у Гоа // БУК. 28.11.2018. URL: http://kinobuk.com/festivals/donbass-trees-fall-iffi-18-awards/

5. «Донбас» здобув нагороду Каїрського МКФ // БУК. 30.11.2018. URL: http://kinobuk.com/festivals/donbass-cairo-iff-award/

6. Koly padayut dereva // Berlinale. URL: https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2018/02_programm_2018/02_Filmdatenblatt_2018_201813701.html
7. Україна на 53-му МКФ у Карлових Варах // БУК. 12.07.2018. URL: http://kinobuk.com/festivals/ukraine-53-kviff/
8. Україна на 22-му МКФ у Талліні «Чорні ночі» // БУК. 7.12.2018. URL: http://kinobuk.com/festivals/ukraine-22-tallin-iff/
9. Україна на 34-му МКФ у Варшаві // БУК. 25.10.2018. URL: http://kinobuk.com/festivals/ukraine-34-warsaw-iff/
10. Україна на 40-му Московському МКФ // БУК. 27.04.2018. URL: http://kinobuk.com/festivals/ukraine-40-moscow-iff/
11. Українське фентезі «Сторожова Застава» покажуть на Шанхайському міжнародному кінофестивалі // Kinorob. 13.06.2018. URL: https://kinorob.com/uk/news/text/256-ukrayinske-fentezi-storozhova-zastava-pokazhut-pid-chas-shankhayskogo-mizhnarodnogo-kinofestivalyu

МІЖНАРОДНА ЦИФРОВА ПЛАТФОРМА ЯК МЕТОД КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Вовк Наталія Степанівна,
к.і.н., ст. викладач кафедри соціальних комунікацій та інформаційної діяльності Національного університету «Львівська політехніка»

Вагомим показником розвитку народу сучасної держави є його зацікавленість та вклад у розвиток історії й культури. Без повернення до своїх історичних витоків та знання культури не можливо сформувати національну свідомість та прагнення суспільства до подальшого самоствердження на міжнародній арені.Сьогодення демонструє широкий вплив інформаційних технологій на розвиток суспільства, зокрема культурної сфери: створення електронних виставок, оцифрування архівних матеріалів, розробка он-лайн ресурсів на основі архівних, музейних, бібліотечних та інших установ з метою популяризації культурної спадщини. В цьому напрямку значний вклад зроблено в закордонному культурному просторі в той час, як український сектор культурного інтренет-середовища залишається неопрацьованим.

Оскільки в силу історичних процесів Україна має значний пласт спільної історико-культурної спадщини з іншими світовими державами (Польща, Австрія, Угорщина та ін.), яка зокрема є представлена документально в бібліотеках, музеях, архівах та архітектурі згаданих країн, доцільно створити спільну он-лайн платформу таких документів.

Окремим українськими та закордонними дослідниками (Є.Кулик [3], Д. Солов'яненко [6], Т. Ярошенко [7], А. Лещенко [4], А. Кисельова [2],Т. Максимова [5],M. Stephens [8], S. Thanuskodi [9]) досліджується трансформаційні процеси у музейній, архівній та інформаційно-бібліотечній сферах, розвиток історико-культурних

суспільних запитів, практика застосування українськими установами сфери культури технологій Веб 2.0 з метою інформаційного обслуговування користувачів.

Основною метою створення такої цифрової платформи буде накопичення історико-культурного досвіду України в стосунках з іншими держави та його обговорення в інтерактивному режимі та формування відкритої гіпертекстової та мультимедійної бази історико-культурних знань.

Створення такої цифрової культурної платформи доцільно проводити в двох основних напрямках:

– на основі двосторонніх міжнародних відносин в історії України: Україна – Польща, Україна – Австрія тощо;

– на основі музейних, архівних та бібліотечних фондів України та країн, де зберігається велика частина українських історико-культурних пам'яток (Канада, Чехія тощо).

На рисунку 1 зображено концептуальний процес створення такої платформи, який складається з 5 основних етапів.



Рис. 1. Процес створення цифрової міжнародної платформи

Аналізуючи запропонований процес, можна стверджувати, що результатом створення та використання такої цифрової платформи буде:

– створення спільноти професіоналів, які зацікавлені у сфері історико-культурного збереження української спадщини і мають практичний досвід або теоретичні знання з накопичення, аналізу та збереженні документів, книг та інших пам'яток історії та культури;

– розроблення та розміщення динамічного сайту для вільного доступу в Інтернет з можливістю подальшого редагування та коментування матеріалів;

– початкове наповнення цифрової платформи окремими матеріалами різного спрямування за історичною та культурною тематикою;

– проведення комплексу заходів з популяризації платформи серед цільової аудиторії, зокрема шляхом використання методів SMM, адаптації до пошукових систем, тощо.

Потенційними користувачами такої міжнародної цифрової спільноти можуть бути:

– працівники музеїв, архівів та бібліотек різного рівня і підпорядкування різних країн;

– представники органів державної влади, у сферу повноважень яких входить захист культурної спадщини;

– науковці, що проводять дослідження з розвитку культури, історико-культурних пам'яток, методів збереження архівних, музейних та бібліотечних фондів як джерел пам'яті культурної спадщини;

– журналісти, репортери, блогери, що здійснюють інформування суспільства про новини у сфері міждержавного культурного життя та охорони історико-культурних пам'яток;

– менеджери та агенти у сфері історико-культурного туризму;

– фахівці з використання сучасних інформаційних технологій у музейній, архівній, бібліотечні сферах та спеціальних цифрових технологій збереження культурної спадщини.

Додатково до проекту необхідно залучити Національні та Регіональні музеї, архіви та бібліотеки для отримання доступу до їхніх фондів, які мають культурну цінність та місять важливу інформацію для популяризування її серед населення держав

Оскільки, культурна інтеграція – це асиміляція різнорідних елементів культури в єдину культуру, то можна зазначити, що запропонований варіант міжнародної цифрової платформи є засобом возз'єднання різних елементів культури (часто територіально віддалені) в єдину історико-культурну спадщину.

Список використаної літератури:

1. Вовк Н. Електронні інформаційні ресурси архівних порталів України та Польщі: порівняльний аналіз / Н.Вовк // Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації. – 2017. – № 1 (29). – С. 14-20.

2. Кисельова А. Українські архівні ресурси в Інтренеті / А. Кисельова // Рукописна та

книжкова спадщина України. – 2004. – Вип. 9. – С. 238–247.
3. Кулик Є. Застосування технологій Веб 2.0 у практиці бібліотечно-інформаційного обслуговування юнацтва / Є. Кулик // Бібліотенчий вісник. – № 3. – 2013. – С. 23-28.
4. Лещенко А. / Эволюция и революция в мире «виртуальных музеев» / А. Лещенко // Музей. – 2011. – № 7. – С. 12-15.
5. Максимова Т. Рекомендации по созданиювиртуальныхмузеев: тематическая специфіка / Т. Максимова // CultureandCivilization. – 2016. – № 1. – С. 83-99.
6. Солов'яненко Д. Бібліотека 2.0: концепціябібліотекидругого покоління [Електронний ресурс] / Д. Соловяненко – Електрон. дані. – Режим доступу :http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/bib_visnyk/2007-5/02.pdf
7. Ярошенко Т. Бібліотека, бібліотекарі та користувачібібліотек в епоху Веб2.0 : виклики часу / Т. О. Ярошенко // Бібліотечна планета. – 2011. – № 1. – С. 17–22.
8. Stephens M. Web 2.0, Library 2.0, andtheHyperlinkedLibrary / M. Stephens. – VirtualResource. – URL :http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0098791307001050
9. Thanuskodi S. WEB 2.0 AwarenessamongLibraryandInformationScienceProfessionalsof theEngineeringCollegesinChennaiCity: A Survey / S. Thanuskodi. – VirtualResource. – URL http://www.krepublishers.com/02-Journals/JC/JC-01-0-000-10-Web/JC-01-2-000-10-Abst-PDF/JC-01-2-069-10-021-Thanuskodi-S/JC-01-2-069-10-021-Thanuskodi-S-Tt.pdf

BTS ЯК ПРИКЛАД РОЗПОВСЮДЖЕННЯ K-POP

Демченко Єлизавета Леонідівна
Студентка V курсу гуманітарного факультету ОНПУ
arkeniawta@gmail.com

Сьогодні культура країн Азії набирає велику популярність: музика, кіно, мультфільми, література, мода, туризм тощо. Південна Корея - одна з найрозвиненіших країн Азії приваблює людей своїми дивовижними традиціями та менталітетом. А також завдяки розвитку індустрії розваг. За останні роки популярність корейської культури сильно зросла, особливо серед молоді, про це свідчить швидкозростаюча кількість шанувальників корейської культури.

Корейська хвиля, або Халлю (кор. **한류**, кит. **韓流**) - поняття, що відноситься до поширення по всьому світу сучасної культури Південної Кореї. Термін був введений вперше в Китаї в 1999 році газетою China Youth Daily. Його авторами стали пекінські журналісти, які з його допомогою описали різку популярність в країні південнокорейської індустрії розваг[1]. Незабаром всі газети висвітлювали новини про «гарячий сплеск корейської хвилі». Спеціальний кореспондент І Чон Су також повідомив про популярність корейських поп-пісень і дорама (корейських серіалів) з Гонконгу, Тайбея і В'єтнаму. Репортер Munhwa Ilbo пояснив, що термін «халлю» походить від назви збірки корейських поп-пісень, який став хітом в Китаї. Багато репортерів також відзначили, що поп-музика і дорами,

складові основні елементи «корейської хвилі», посприяли просуванню корейської кухні, вивчення мови і туризму в Кореї[2].

Почалося все з великого успіху серіалу «Що таке любов», який транслювався по державному китайському телебаченню CCTV, після якого ще багато корейських серіалів і пісень мали грандіозний успіх у китайській публіки. З тих пір корейська культура зміцнила свої позиції в країнах Азії і поширилася більш ніж на 60 країн, завойовуючи Океанію, Північну та Латинську Америку, Європу і Близький Схід[3].

Халлю поки що не ставала предметом серйозного дослідження. Винятком є роботи Чо Хе Джонг (Cho Hae-Joang), який пише про корейську хвилю в Азії, розглядаючи засоби масової інформації. Також слід згадати Мунка Гармаханова, його робота присвячена халлю в Китаї. Мета нашої статті розглянути халлю на конкретному прикладі однієї музичної групи.

Доречно буде провести паралель між «корейською хвилею» і японською «soft power», яка отримала свою популярність через поширення своєї традиційної культури за допомогою розвитку технічного прогресу. Японія змогла не тільки зберегти свою традиційність, але і почати транслювати її використовуючи сучасні технології, гармонійно поєднуючи ці два аспекти.

Поп-культура включає в себе музику, кіно і мультиплікацію, літературу, засоби масової інформації, моду, кулінарію, рекламу, спорт, туризм та безліч інших елементів. Головними напрямками в поп-культурі можна вважати кінематограф і музику.

K-pop (кей-поп) - музичний жанр, що виник в Південній Кореї і представляє собою суміш західного електропопа, хіп-хопу, танцювальної музики та сучасного ритм-н-блюзу. Назва «k-pop» - скорочення від словосполучення «корейський поп», утворене за аналогією зі словом «j-pop» (японський поп). K-pop спочатку з'явився як музичний жанр, а сьогодні став масштабною музичної субкультурою з мільйонами шанувальників по всьому світу[4]. Самі корейці під терміном «k-pop» можуть розуміти будь-які напрямки корейської поп-музики, а за межами країни під k-pop'ом мається на увазі виключно музика, що виконується так званими ідолами (або айдолами).

Не дивлячись на величезну популярність k-pop'а, з'явився він лише трохи більше двадцяти років тому. K-pop став невід'ємною частиною халлю.

Існує безліч думок про те, що саме стало причиною його популярності. Наприклад, є припущення, що корейська культура стала успішною заміною захопленню японської, яка до сих пір знаходиться в пошуках нового шляху розвитку. Популярні раніше самурайські фільми, книги, наповнені філософією дзен-буддизму і синтоїзму, анімація і манга стали для аудиторії, що тягнеться до екзотики, вже чимось звичним і буденним та втратили більшу частину своєї привабливості.

Цікавий приклад однієї з найвпливовіших груп в цій індустрії -

Bangtan Boys або просто BTS.

BTS (Bangtan Boys, також відомий варіант Beyond The Scene) - корейська k-pop група, яка користується популярністю у всьому світі. До групи входять семеро хлопців, які дебютували в 2013 році. Учасниками BangTan Boys стали: Jin (Джин), Suga (Шуга), J-Hope (Джей-Хоуп), RM (Арем), Jimin (Чімін), V (Bi), Jungkook (Чонгук). [5]

З моменту свого дебюту в 2013 році у BTS з'явилася величезна кількість шанувальників, з кожним роком їх кількість зростає. Але 2018 рік запам'ятається як рік, коли вони захопили весь світ. За 5 років група зібрала понад 145 номінацій на різні премії, близько 70 разів перемагали на міжнародних конкурсах. Наприклад, вони отримували нагороди Billboard Music Awards і MTV Europe Music Awards. Кількість передплатників на BangTan Boys в соціальних мережах величезна, тільки в Твіттері їх налічується понад 18 мільйонів. Група стала лідером чарту «Social 50» з абсолютним рекордом в 57 тижнів, посунувши попередній рекорд в 56 тижнів Джастіна Бібера[6] [7].

Хлопці на протязі всієї своєї кар'єри б'ють рекорди в Кореї та за кордоном. Вони виступають по всьому світу, а весь світ захоплюється ними. Навіть серед західних зірок зустрічаються к-попери і фанати BTS.

У даній роботі ми розглянули популярність корейської культури на прикладі конкретної музичної групи. Ми з'ясували, що k-pop є одним із способів халлю. Завдяки цьому можна зробити висновок, що k-pop, зокрема BTS, сприяють поширенню інтересу до корейської культури по всьому світу.

Список використаних джерел:

[1] Образование всемирной ассоциации по изучению «Халлю» [Электронный ресурс]: [Интернет-портал]. – Режим доступа: http://russian.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=105238

[2] Cho H.J. Reading the «Korean Wave» as a Sign of Global Shift//Korea Journal. [Электронный ресурс]: [Интернет-портал]. – Режим доступа: https://www.ekoreajournal.net/issue/view_pop.htm?Idx=3359

[3] Гармаханов Мунко Цыденович «Корейская волна» в Китае [Электронный ресурс]: [Интернет-портал]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/v/koreyskaya-volna-v-kitae

[4] K-pop — Википедия [Электронный ресурс]: [Интернет-портал]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/K-pop

[5] BTS — Википедия [Электронный ресурс]: [Интернет-портал]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/BTS

[6] Here's Just About Everything BTS Did in 2018 [Электронный ресурс]: [Интернет-портал]. – Режим доступа: https://www.billboard.com/articles/news/bts/8491984/everything-bts-did-2018

[7] BTS: Фото, Видео и Новости о BTS и ARMY [Электронный ресурс]: [Интернет-портал]. – Режим доступа: https://www.yesasia.ru/tag/bts

«ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ» ЯК ПРИЙОМ РЕЖИСУРИ У СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ ВИДОВИЩАХ

Деркач Світлана Миколаївна,
канд. мистецтвознавства, професор,
професор кафедри режисури естради
та масових свят Київського національного
університету культури і мистецтв,
засл. діяч мистецтв України
snderkatch@ukr.net

Сучасне естрадне мистецтво засноване на взаємодії аудіовізуальних засобів виразності просторових, просторово-часових і часових видів мистецтва, що утворюють у своїй сукупності сумарну аудіовізуальну метамову.

Синтез мовних елементів в рамках художньої структури творів, втілених артистами на естраді, багаторазово збільшує силу їх впливу на глядачів, дозволяючи розкривати предмет відображення комплексно і створювати художній образ в органічно-цілісній аудіовізуальній єдності, яка й породжує специфічний для естрадного мистецтва ефект художності.

Автор вважає, що полістилістика та поліжанровість закладені в самій природі мистецтва естради, котре використовує малі форми драматургії, музику, хореографію, художню літературу, цирк з домінуванням «легких» (доступних широким масам) жанрів; має сумарну метамову традиційних і техногенних мистецтв, пріоритет виконавської майстерності, прямий, безпосередній контакт артиста з публікою, граничну концентрацію засобів художньої виразності, виконавський імідж.

Сценічний простір як одна із структурних основ складного синтетичного дійства існує у взаємозв'язку з алегоричною сюжетною програмою видовища, технічними ефектами, архітектурою і виконавською майстерністю певного історичного етапу. Саме вони дозволяють не лише визначити значення режисерських технологій як засобу організації простору конкретного видовища, але й конкретизувати місце технологій у просторі художньої культури.

Сценографія на сучасному етапі свого складного розвитку досягла значних успіхів. Можна сказати, що сьогодні настав якісно новий етап в сценографії, не схожий на попередні, але такий, що йде корінням в глибини традицій. Сучасний процес глобалізації руйнує традиційні стереотипи уявлення про естрадні форми. Нині новітні технології переважно налаштовані на реформацію візуального образу, котрий виводить їх в окрему категорію мистецтва. У сучасному художньому просторі розвиток інформаційних (мультимедійних, проекційних, аудіовізуальних) технологій відбувається дуже динамічно, вони стають затребуваними багатьма видами

мистецтва.

Сучасні естрадні режисери-постановники воліють створювати саме «медійні» дії, завойовуючи інтерес публіки. Інноваційні технології в рішенні світлових і звукових інсталяцій, в костюмах і декораціях, спецефектах не лише забезпечують видовищність образів, але і в першу чергу, супроводжують підтримку емоційного середовища вистави.

По мірі виникнення і розвитку нових технологій в області візуальних пристроїв стало можливим здійснювати не лише ритмічну зміну кольору, але і утворювати складні просторово-графічні світлові проекції. Їх поєднання з музикою дозволило авторам не просто дублювати музику, а здійснювати взаємодію, образну єдність, рівноправний синтез музики і різноманітного світлового матеріалу. Стало можливим транслювати як зображення дійства, що відбувається на сцені, так і безпосередню реакцію глядачів, які перебувають в залі (на стадіоні, на відкритому майданчику), на великі екрани, розміщені в різних місцях, в тому числі і поза місцем дії, в різних ракурсах і планах, в тому числі з ефектом симультанності.

«Віртуальна реальність» як прийом все частіше використовується режисерами під час роботи над постановкою сучасних естрадних видовищ. Естрада є синтезатором різноманітних повідомлень, де зародилися віртуальні світи в цілісному вигляді, де зображення, тривимірна сцена, музика, тексти, гра акторів занурюють глядачів у віртуальні світи [1]. Суспільство знаходиться під потужним пресингом процесу віртуалізації в умовах активного поширення кіно і телебачення, а в останні десятиліття з появою інтерактивного кіно, що базується на використанні комп'ютерних технологій. Процес взаєморозвитку та співіснування творчого та технічного начала в межах одного дійства на естраді знаходиться на межі між корисною взаємодією та причиною занепаду кожної із складових.

Окремим аспектам створення сценічних творів з використанням технологій віртуальної реальності присвячені роботи дослідників (О. Астаф'єва [2], П. Браславський [3], М. Маньковська [4]).

Судячи з сучасних тенденцій розвитку віртуальності, можна припустити, що у «віртуальній реальності» здатні втілитися в дещо несподіваному ключі ідеали, що були поширені в естетиці XX ст., а саме: граничної активізації суб'єкта сприйняття мистецтва, залучення його в створення і процес розвитку твору (хепенінг); повного злиття мистецтва з життям; організації життя (віртуального) за законами мистецтва; навіть певної своєрідної «електронної соборності» свідомості. Цікавими є й тенденції розвитку віртуальної реальності в межах сучасного естрадного мистецтва. Як вважають деякі дослідники «віртуалізація є синтезом символічного і практичного сценаріїв освоєння світу» [5, с. 219].

У сучасному естрадному мистецтві актуальна тенденція візуалізації засобів виразності, що не підлягають вербалізації. Віртуальна реальність являє собою щось на зразок оточуючого нас світу, штучно створеного за допомогою технічних засобів і представленого в цифровій формі. Створювані

ефекти проектуються у свідомість людини і дозволяють відчувати почуття, максимально наближені до реальних. Для більш реалістичного занурення в світ віртуальної реальності, крім датчиків, які відстежують положення голови, в пристроях VR можуть застосовуватися різні трекінгові системи, такі як: системи айтрекінга, моушн трекінг, 3D-контролери тощо.

Віртуальні технології стали вже змінювати звичний формат естрадних постановок, технологією VR стали користуватися і дизайнери модних будинків, під час організації виставок і арт-просторів. Інтерактивні технології міцно входять в сучасне життя і стають його невід'ємною частиною в найбільш різноманітних сферах, а саме: від інтерактивних дощок для навчання й інтерактивних вітрин, до медіа-арт проектів для невеликої групи цінителів і масових розважальних шоу. Існують проекти, які засновані на з'єднанні двох можливих варіантів інтерактивної взаємодії людини з інсталяцією або програмою: безпосередній контакт з екраном або інтерактивною поверхнею і управління за допомогою рухів і приладів спостереження.

У режисерській концепції сценографічного рішення з використанням сучасних технологій часом спостерігається деяка посередність, передбачуваність постановочних рішень з використанням «стандартного» набору засобів мультимедійного мінімалізму (звук, світло, відеоряд, спецефекти). Але очевидним є те, що нові технології значно розширили діапазон засобів досягнення художньої виразності сценічної дії. Однак, як стверджує автор, незбалансованість візуальних оптичних технологій з творчими, фізичними зусиллями режисера-постановника можуть перетворити виставу в атракціон, в якому сюжет стає розкладеною по кадрам ілюстрацією.

Безумовно, використання «віртуальності» в режисерській і сценографічній концепції обумовлено, як творчими пошуками нових сценічних і жанрових форм, так і необхідністю залучити в мистецтво естради «нового» глядача, якого вже не здивувати питанням «як це відбувається», а головним є питання «в чому полягає ідея». Донесення творчої думки до глядача шляхом синтезу традиційних сценічних форм із застосуванням нових технологій є важливим завданням сучасної естради.

Автор дослідження стверджує на тому, що процес встановлення візуальної епохи в світовому культурному просторі вимагає більш пильного вивчення з боку мистецтвознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артхроніка : Театр епохи фейсбука URL : http://jurist.ua/?article/64
2. Астафьева О. Н. Компьютерная виртуальная реальность и искусство (к вопросу о расширении эстетического опыта личности). Виртуальные реальности. Труды лаборатории виртуалистики. М., 1998. Вып. 4. С. 141–145.
3. Браславский П. И. Театр и его двойник – виртуальная реальность. Известия УрГУ. 2003. № 27. С. 167 – 175.
4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с.
5. Рябініна О. В., Коваленко І. І. Простір Homo Virtualis і пост-цифрова естетика музики. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К. : Міленіум. 2018. № 4. С. 114 – 221.

МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОГО МІСТА КРІЗЬ ПРИЗМУ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Єпик Лариса Іванівна
к.і.н, доцент СумДПУ імені А.С.Макаренка
kalima2009@rambler.ru
Заруцька Євгенія Ігорівна
магістрантка ННІ культури і мистецтв
СумДПУ імені А.С.Макаренка
zevgenia1@ukr.net

Необхідність дослідження міста як соціокультурного простору виходить із викликів сучасних глобалізаційних та міграційних процесів. Поліетнічний характер розвитку культури міст та регіонів потребує пошуку шляхів досягнення ефективного міжкультурного діалогу, взаєморозуміння та толерантності. Наразі актуалізуються етнокультурні проблеми, пов'язані з пошуком етнічної та національної ідентичності. Різні спільноти прагнуть зберегти свою культуру, мову, релігію та традиції. Таким чином, саме ідентичність суб'єкта виступає тим аспектом, який індивідуалізує або виокремлює особу в мультикультурному середовищі. Поліетнічність суспільства виступає своєрідним чинником багатогранного соціального середовища, тоді як мультикультуралізм стає уособленням етнічного, культурного різноманіття та ідеології лібералізму, що панує в суспільстві [4].

Місто є символом сучасної цивілізації, джерелом нових потужних процесів культурогенезу, виникнення і розвитку нових вікових, дозвіллєвих, професійних і т.ін. субкультур. Культура розглядається як певна основа міста, що забезпечує духовний розвиток, економічне зростання, соціальну стабільність. Методика вимірювання якості культурного середовища міста, рекомендована ООН, виокремлює такі «культурні індикатори розвитку»: 1) економіка (рівень зайнятості в культурі, витрати на культуру в цілому); 2) спадщина; 3) соціальна участь і соціальні зв'язки; 4) інституційне управління; 5) спілкування, комунікація; 6) освіта; 7) культурна різноманітність [4, с. 28]. У підсумку культурні індикатори розвитку є відображенням спроби вимірювання ролі культури в соціально-економічному розвитку міста.

Поняття «мультикультурний» виникло в результаті вивчення проблеми расової дискримінації, розвитку антирасистського руху та посилення боротьби за цивільні права маргіналізованих або позбавлених прав верств населення у США у 50-60 рр. минулого століття. Такий підхід до співіснування у багатокультурному суспільстві закликав до розвитку і підтримання цими групами власної культурної ідентичності та створення атмосфери поваги до їхньої культури. Основним в ідеї мультикультуралізму було приділення уваги расовим і культурним відмінностям, оскільки

недостатні знання щодо етнічних, культурних расових особливостей призводить до виникнення упереджень [2].

Детальне ознайомлення із культурними особливостями може створити розуміння й повагу до них [26]. А. Колодій в статті «Американська доктрина мультикультуралізму і етнонаціональний розвиток України» зазначає: мультикультуралізм – принцип етнонаціональної, освітньої, культурної політики, яка визнає і підтримує право громадян зберігати, розвивати та захищати усіма законними методами свої (етно)культурні особливості, а державу зобов'язує підтримувати такі зусилля громадян» [1, 5-14]. Прихильники ідеї мультикультуралізму в освіті стверджують, що через вивчення певної інформації про культуру інших етнічних груп й розвиток розуміння і вдячності до них буде зменшуватися негативне ставлення до представників цих етнічних груп.

У сьогоднішніх реаліях в містах проживають люди різних культурних спільнот. У кожного з них свої традиції та віросповідання, тому кожне місто повинне мати майданчик, який міг би об'єднувати в собі таку мультикультурність та допомагати людям задовольняти їх потреби у самовираженні ті пізнанні світу. Ми схильні вважати, що такими майданчиками мають бути галереї, музеї чи виставкові зали, головна мета яких - поширення інформації про творчість різних етносів.

Виставкова діяльність є найдинамічнішим напрямком у сфері культури, оскільки відіграє важливу роль у зміцненні міжкультурних зв'язків, популяризації історії народів та особливостей їх творчого самовираження, стимулює створення позитивних поглядів на ту чи іншу культуру.

Так, необхідною умовою для проектування міського простору, здатного відтворювати «якісний образ життя», стає культура творчості, виражена через виставкову діяльність. Історична трансформація міста – від індустріального до постіндустріального – супроводжується розвитком «креативного класу», до якого К. Лендрі відносить не тільки художників і тих, хто займається художнім бізнесом безпосередньо, а й усіх тих, хто пов'язаний з творчою діяльністю, нехай і не на ключових рівнях: соціальних працівників, бізнесменів, вчених, держслужбовців [3, с. 8]. Створюється нова топографія міста, що виявляється через креативні комунікації, генерування нових ідей (інноваційні бізнес-моделі, винаходи, нові послуги, художні твори). Саме виставкова діяльність може максимально репрезентувати всі напрями і досягнення сучасної культури міста, включити творчу активність в систему цінностей городян і сформувати у них потребу у творчій самореалізації, духовно-культурному розвитку.

Отже, виставкова діяльність є невід'ємною частиною культурного ландшафту сучасного міста і постає тим середовищем, у якому відбувається самовідтворення людини – народжуються культурні форми, у яких повноцінно розгортається людська індивідуальність. Культурний простір міста перетворюється на сферу можливостей для формування творчого насиченого життя кожного його мешканця. А мультикультурність у місті

досягається саме через виставкову діяльність, яка стає плацдармом для розуміння іншої ментальності та культури.

Використана література

1. Колодій А. Американська доктрина мультикультуралізму і етнонаціональнийрозвитокУкраїни / А. Колодій // Агора. Випуск 6: Україна і США: взаємодія у галузіполітики, економіки, культури і науки. – 2008. – С. 5-14.
2. Куропятник А. Мультикультурализм: идеология и политика социальной стабильности полиэтнических обществ / А. Куропятник // 230 Наукові записки. Серія «Культурологія» Журнал социологии и социальной антропологии. – 2000. – Том III. – № 2. – С. 53–66
3. Лэндри К. Креативный город / К. Лэндри. – М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2011. – 399 с.
4. Фесенко Г. Стратегії культурного розвитку українських міст як цивілізаційний вибір / Г. Фесенко // Українознавчий альманах. – 2013. – Вип. 11. – С. 220-223.

ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЧИСТОМ И ГРЯЗНОМ

Жидкова Мария Олеговна
mashusy08@gmail.com

Темой данной работы является чистота городского пространства. Проблема, которая достойна культурологического осмысления – это представления горожан о чистом и грязном. Исследование, проведенное нами, в определенной степени продолжает традиции культурно-антропологических исследований в этом направлении. Впрочем, они не слишком многочисленны.

В ходе данного исследования я опиралась на работу Мэри Дуглас «Чистота и Опасность»[1], которая помогла мне ознакомиться с представлениями о грязном и чистом в историко-культурной перспективе. Важными для изучения вопроса являются работы Ольги Бредниковой, Ольги Ткач»«Грязная деревня» и «замусоренный город»[2] «, статья и рецензия на книгу Томаса ГилландаЕриксена «Сміття і люди. Зворотнійбікспоживання»[3].

Целью работы является изучение представлений жителей города и приехавших в город туристов о чистом и грязном пространстве города на примере Одессы. В связи с этим были поставлены задачи: 1)выяснить, кто должен следить за чистотой с точки зрения опрошенных; 2)выяснить, кто, с точки зрения опрошенных, «главный мусорщик»?3) попытаться определить, что для одессита является «своим пространством» и где его границы.

Для выполнения поставленных задач были использованы методики 1) интернет-опрос для одесситов; 2) интернет-опрос для туристов; 3) интервью; 4) включенное наблюдение (проводилось на ул. Крымской, в спальном районе Одессы с целью выявить частоту выбрасывания мусора в неположенные места. Здесь будут представлены некоторые результаты в связи с ограниченностью объема.

Кто должен следить за чистотой?Я никому ничего не должен, какие-то силы свыше должны следить за порядком в городе. Из опросакак одесситов, так и туристов следует то, что Одесса – очень грязный город. Но не такой грязный как в «Африканских странах». Очень хорошее сравнение для портового города с колоритной историей. Многие из опрошенных выражали обеспокоенность мусором; много и внимательных людей к наполнению мусорных баков. Но эти же люди не скажут о том, как часто они бросают мимо урны окурки и подобный мусор. Этот факт не дает полного анализа ответов, но можно отметить, что никто не написал, как этого избежать (кроме того, как выкидывать мусор в специальные для этого места). Людям просто «приходиться» выкидывать мусор мимо урн и контейнеров, ибо они переполнены.

Здесь можно сказать о дистанции человека с окружающей средой. Окружающая среда- это нечто чужое, что человек не в силах контролировать, или не хочет контролировать. Дома мы не кинем бычок на пол и не будем ждать чудо, которое уберет это, ибо чуда не будет. А пространство города – это чужое пространство (несмотря на все заверения в любви к Одессе).

Кто, с точки зрения опрошенных, «главный мусорщик»? Враги чистоты и порядка в городе – туристы. Особенно на пляже. Интересно, что не только большая часть опрашиваемых одесситов, о и некоторая часть туристов отметила, что врагами чистоты являются именно туристы.

Могу предположить, что «эти туристы» в глазах дружелюбных одесситов – чужие, не знающие правил города, «дикари», не знающие что такое мусорные баки.

При этом стоит отметить, что по данным сайта «segodnya.ua» количество туристов насчитывает более 6 миллионов за лето 2018 года. Это туристы из Турции, Израиля, Германии, Грузии, Молдовы, Румынии, Филиппин, Польши и Австрии.

Обеспокоенность одесситов мусором иногда находит интересное преломление. В одном из интервью информант рассказал, что в одном из недавно построенных домов в центре города не осквернять подъезды окурками помогает религия: стоило только повесить икону на любимое место для мусора курильщиков, как там стало чисто.

Эти представления о силе воздействия иконы весьма интересны: человек человека не заставит перестать мусорить, в нашем случае даже штрафы не остановят. Хотя за свои 20 лет я ни разу не видела, как штрафуют нарушителя чистоты. Но как сильна вера в то, что Бог или икона все видит. Интересно, что чем больше в обществе моральных норм, которые

контролируются совестью, тем меньше в нем представлений о грязном.

Что для одессита является «своим пространством» и где его границы.

Мое пространство – это мой дом, моя улица или мой город? Границы «моего» пространства могут регулироваться, это зависит от ситуаций, в которые меня помещает культура. «Один раз кот поймал мышь и не смог ее переварить. Желудочные соки вместе с непереваренными лапками, кусочками хвоста и головой оказались на ковре. Если бы этот неопытный кот сделал это под деревом в саду – это бы не было так неприятно и кота можно было бы быстро простить», - пишет Эриксон [3, с.]. Действительно, ковер у меня дома, и ковер на улице – два разных ковра. Если первый занимает место в моем доме и сохраняет порядок, то второй – не имеет ко мне никакого отношения. «Этими людьми владеет страх перед опасной нечистотой,

проникающей в их систему.» [1, ст. 184] В данномслучае «система» - этодом. А за пределами дома – чужоепространство.

Таким образом, мы выяснили, что одесситы обеспокоены загрязненностью их города, но на большее можно не рассчитывать. Проблему должны решать власти, невоспитанные туристы, работники по вопросам мусора. Никто из опрошенных людей не предложил бороться за чистоту города, не похвастался своими достижениями в том, что он порядочный гражданин и выбрасывает весь мусор в урну. Возможно, что этого не было сказано, ибо это «само собой разумеющееся». Но есть и те, кто «старается не замечать негативного» .

Так же увидели то, что путешествуя по многим городам и Украины в том числе, одесситы отмечают, что там чище. «Там» следят за загрязненностью городов, даже если это туристический город.

В ходе включенного наблюдения было отмечено, что мусорят только мелкими вещами (упаковки от сигарет, сигареты, крышки т.д.). Бросив мимо урны никто не подойдет и не поднимет свой же мусор, сделав вид что ничего не заметил. Так же, в ходе наблюдения люди действительно делают вид «что так надо» или «никто не видел, я тоже не видел как выбросил». То есть фактор стыда за содеянное вроде бы и присутствует, но этот стыд не является регулятором поведения.

Литература

1. Мери Дуглас. Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу / Пер. с англ. Р. Громовой под редакцией С. Баньковской; вст. ст. и комм. С. Баньковской. — М.: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле. М., 2000. 288 с. ISBN 5-93354-007-2., - 184 с.
2. Сноска
3. ТомасГілландЕріксен./«Сміттяілюди. Зворотнійбікспоживання». – 2016.

ПРЕДМЕТНІ КОМПЕТЕНТНОСТІ ТА ЗМІСТОВІ ЛІНІЇ “УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА” В КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ОСВІТИ

Кобрин Наталія Володимирівна
к. іст. наук, викладач Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької
kobryn.natalya@gmail.com

Високотехнологічне суспільство, глобалізований та багатоканальний інформаційний простір, невід’ємною частиною якого є музично-мистецька сфера, динамічні соціокультурні процеси — це складні реалії, в яких майбутні музиканти будуватимуть власний професійний шлях. Формування критичного і творчого мислення — важливої якості сучасного фахівця-музиканта, в контексті комерціалізації мистецтва, конкуренції й можливостей цифрових технологій є одним із вагомих завдань оновленої освіти. Адже, як твердив український педагог ХХ ст. Л. Ясінчук, “ми сучасники, яким залежить, щоби хід річей відбувався в будуччині бодай приблизно по плану, який ми собі уявляємо, мусимо підготувати нову людину, здібну до виконання наших планів, мусимо ту людину виховати” [5, с. 14]. Інновації у мистецькому шкільництві України та, зокрема, переосмислення музичної освіти під кутом зору компетентнісних підходів, покликані допомогти сформувати підвалини для успішної самореалізації випускників спеціалізованих музичних шкіл та коледжів.

За чинним освітнім законодавством компетентність — це “динамічна комбінація знань, умінь, навичок, способів мислення, поглядів, цінностей, інших особистих якостей, що визначає здатність особи успішно соціалізуватися, провадити професійну та/або подальшу навчальну діяльність” [2]. В ієрархії ключових, загальнопредметних (міжпредметних) та предметних компетентностей [1] останні з них (предметні) є базовими для формування фахового досвіду учнів [1; 3] та, одночасно, проектують змістове коло конкретної навчальної дисципліни. Предметні мистецькі компетентності у спеціалізованій музичній освіті мають, принаймні, три вектори: практичний (виконавський, фаховий), музично-теоретичний (технологічний, практичний — через спів) та музично-історичний (світоглядний, ціннісний, інтелектуальний). Разом — це складний комплекс із групи навчальних предметів музичного спеціалізованого та фахового спрямування, в контексті якого сьогодні особливо актуалізується проблема вузлового значення “Українського музичного мистецтва” як музично-історичної дисципліни, покликаної вивчати національну спадщину.

“Українське музичне мистецтво” — це одна із базових світоглядних дисциплін для впровадження компетентнісних підходів у спеціалізованій музичній освіті України, оскільки: а) опирається на студіювання найближчої

для дитини (рідної) музичної творчості в усіх її різновидах; б) формує цілісне уявлення про розвиток музичного мистецтва в його національному вимірі на тлі загальносвітових процесів; в) синтезує коґнітивні, практичні (виконавські), теоретичні (термінологічні, аналітичні), креативні компетенції дитини на прикладі вивчення творчого портрета композитора та його видатних музичних творів; відтак, г) оптимально сприяє фаховому мистецькому самовизначенню у національному та світовому соціокультурному полі.

Предметні компетентності "Українського музичного мистецтва" включають п'ять важливих складових:

1. Комунікативна компетентність найвиразніше перетинається із ключовими компетентностями, зокрема у площині володіння рідною та іноземними мовами. Вона передбачає вміння будувати висловлювання на теми українського музичного мистецтва в усному та писемному мовленні, використовуючи фахову термінологію, формулювати власну позицію щодо різних музичних явищ, вести діалоги, бесіди тощо. Варто підкреслити вагоме значення розвитку комунікативної компетентності у спеціалізованій музичній освіті ще й з огляду на необхідність професійно пропагувати здобутки української музичної культури у світі через наукові студії, музичну публіцистику, музичну критику і т. ін.

2. Хронологічно-просторова компетентність тісно пов'язана з інформаційно-цифровою, соціально-громадянською ключовими компетентностями та компетентністю обізнаності й самовираження у сфері культури. Вона покликана формувати розуміння етапів, напрямків, особливостей розвитку українського музичного мистецтва на тлі загальних соціокультурних процесів, забезпечуючи спадкоємність традицій та дозволяючи проектувати його поступ у майбутньому. Саме це стає підставою для збережувальних і прогностичних функцій музичної культури, дозволяючи музикантам-фахівцям відігравати провідну роль у вибудуванні стратегій розвитку культури загалом та в її окремих сферах.

3. Логічно-аналітична компетентність узгоджується з математичною та інформаційно-цифровою ключовими компетентностями, а також із компетентністю обізнаності й самовираження у сфері культури. Її зміст — уміння застосовувати понятійний апарат, теоретичний та аналітичний інструментарій для осмислення світоглядної, естетичної й функціональної ціннності музичних творів у світовому й національному аспектах. За своїми збережувальними і прогностичними можливостями вона близька до хронологічно-просторової предметної компетентності, однак поглиблює її як опорний знаннєвий фундамент для майбутніх креативних мистецьких проектів.

4. Аксіологічна компетентність покликана формувати музиканта як представника соціально-професійної групи, діяльність якої має безпосередній вплив на вироблення мистецьких смаків суспільства. Ще у 30-х рр. минулого століття І. Приймова — українська співачка й музичний

критик із Галичини, писала: “Артисти мусять собі публіку виховати і напевне праця їх принесе користь і одній і другій стороні” [4]. У сучасному суспільстві ще більше зростають запити суспільства щодо просвітницько-виховної програми та аксіологічних функцій мистецько-творчої діяльності професійних музикантів, зважаючи на загрозливе засилля низьковартісної та примітивної естради в українських медіа, її негативний вплив на свідомість і психологічний стан соціуму загалом та окремих індивідуумів. Відтак, важливо усвідомити близьку дотичність аксіологічної предметної компетентності не лише із соціально-громадянською, але із ключовою компетентністю у сфері екологічної грамотності й здорового способу життя, адже йде мова, передовсім, про необхідність культивувати безпечне інформаційно-звукове та музичне середовище.

5. Інтерпретаційна компетентність покликана забезпечити активне функціонування й розширення українського музичного простору в медіа та цифрових мережах, розмаїття його стилів, напрямків, течій тощо, адже формує світоглядно-інтелектуальну базу виконавства в усіх його різновидах, у тому числі в площині історично-інформованого, інноваційно-експериментального, академічного, популярного типів.

Розвиток предметних компетентностей на уроках “Українського музичного мистецтва” забезпечує взаємодія аудіальної, виконавської, мовленнєво-термінологічної, історико-стильової, індивідуально-стильової, жанрово-функціональної, ціннісної змістових ліній. Кожна з них повинна реалізовуватися у відповідних формах і методах навчання упродовж усіх етапів початкової та середньої спеціалізованої, згодом фахової освіти. Зважаючи на цілі й прийоми компетентнісного навчання *змістові лінії* передбачають:

- формування слухового досвіду в українському музичному мистецтві, який охоплює усі різновиди академічної (світської), фольклорної, церковної творчості (*аудіальна* лінія);
- відтворення вокально (голосом) та на музичному інструменті значних творів українського музичного мистецтва з метою ілюструвати певні власні тези, позиції, аналітичні судження (*виконавська* лінія);
- опанування українською музичною термінологією, основа якої закладена у працях М. Грінченка та З. Лиська (*мовленнєво-термінологічна* лінія);
- узагальнення й систематизування музичної творчості за критерієм жанровості у вимірі національної традиції та співвідносно зі світовою музикою (*жанрово-функціональна* лінія);
- знання наступності стильових етапів розвитку української музики співвідносно зі світовим і європейським мистецтвом, розуміння їхніх загальних і питомих національних прикмет (*історико-стильова* лінія);
- осмислення спадщини відомих українських композиторів та їхнього внеску в національну та світову культуру, а також їхніх найвизначніших музичних композицій (*індивідуально-стильова* лінія);

- вироблення досвіду естетичного сприймання української музичної творчості (*ціннісна* лінія).

Визначення предметних компетентностей "Українського музичного мистецтва" сприятиме не лише оновленню змісту відповідних навчальних програм та використанню інноваційних освітніх технологій, але поглибить інтеграційні внутрішні зв'язки між спеціалізованими музичними дисциплінами, а також зовнішні — між спеціалізованим та загальноосвітнім циклами, закладе фундамент для формування висококваліфікованих фахівців, здатних творчо мислити й гнучко реагувати для складні соціокультурні виклики.

Література

1. Державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти від 23 листопада 2011 р. № 1392. https://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1392-2011-%D0%BF
2. Закон про освіту від 05.09.2017 № 2145-VIII. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/
3. Методичні рекомендації з розроблення освітніх програм початкової мистецької освіти. http://mincult.kmu.gov.ua/
4. Приймова І. Про музичну освіту загалу. /Іванна Приймова// Діло. – 1934. – Ч. 266. – 5 жовт. – С. 2.
5. Ясінчук Л. Рідна школа в ідеї і в житті. / Лев Ясінчук. – Львів, 1934. – 206 с.

MURAL JAKO WSPÓŁCZESNY DEPOZYTARIUSZ PRZESZŁOŚCI

Krajewska Agata,
magister sztuki, Uniwersytet Śląski w Katowicach,
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
akrajewska.poczta@gmail.com

Stale tocząca się debata społeczeństwa o wpływie mediów na współczesnego człowieka, uzupełniana licznie ukazującymi się publikacjami o nowościach i zagrożeniach jakie przyniósł rozwój technologii w ostatnim dwudziestoleciu to bezsprzeczny znak, że temat ten jest wciąż swego rodzaju trendem dzisiejszych czasów. Lepsza dostępność sprzętu oraz światłowodowej techniki sprzyja błyskawicznej wymianie danych, a ta oddziałuje na naszą komunikację, sposób życia i generuje kolejne, coraz bardziej zaawansowane pokolenia *connected* [[1], s.33] , *dzieci ekranu,* czy też erę Kultury 2.0. Choć zagrożeń związanych z burzliwym rozwojem e-świata jest wiele, począwszy od uzależnień, po negatywne oddziaływanie social mediów na sferę emocjonalną i nierzetelność

1 Ciechanowska D., Uczciwość akademicka studentów w dobie powszechnego dostępu, [w:] Zagrożenia ze strony mediów, red. Penkowska G., Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 33.

zamieszczanych w internecie informacji, warto podkreślić, że owa wymiana danych to również ważny aspekt kulturotwórczy, dostarczający nowe treści rozpatrywane wieloaspektowo i interdyscyplinarnie zarówno w świecie nauki, jak i w zwykłych codziennych rozmowach lokalnej społeczności. Niemal jednym kliknięciem tworzone są strony wydarzeń, akcji happeningowych i inicjatyw, których promocja online oraz rozpowszechnianie wśród lokalnych podmiotów to działania powszechne, łatwe i dostępne dla każdego, a błyskawiczna wymiana danych jest niewątpliwie jedną z największych zalet e-świata, przyczyniającą się ciągłego, dynamicznego rozwoju w sektorze kultury.

Wspomniany dynamizm, to nie tylko kwestia rozwoju internetu, wszechobecnej dostępności social mediów i wirtualności jaka otacza nas praktycznie w każdej sferze życia.

Istniejemy w świecie, w którym trwa ciągły wyścig z czasem, przyspieszanie historii i świadomość tego, że przeszłość depcze nam po piętach powodując nadmiar, będący źródłem dyskusji oraz problemów dla historyków, szczególnie tych, zajmujących się badaniem współczesności.

To, co jeszcze chwilę temu było teraźniejszością, jest już przeszłością, a my coraz silniej czujemy, że świat pędzi i wciąż przyspiesza. Marc Augé w swych rozważaniach zwraca uwagę na trzy figury nadmiaru: jest to nadmiar wydarzeniowy, nadmiar przestrzenny oraz indywidualizacja odniesień. Autor pracy „*Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*", podkreśla, że *„przyspieszenie" historii koresponduje w istocie ze zwielokrotnieniem wydarzeń zazwyczaj nieprzewidywanych przez ekonomistów, historyków czy socjologów* oraz *powoduje problem denominacji, którą obfitość wydarzeniowa ostatnich dziesięcioleci może pozbawiać wszelkiego znaczenia* [2, s. 14 – 17].

Zdaniem Augé, żyjemy również w nadmiarze przestrzeni i zniekształconych informacji: *Żyjemy w epoce zmian skali, w sytuacji podboju kosmosu, ale także i Ziemi – szybkie środki transportu sytuują każdą stolicę o najwyżej kilka godzin podróży od jakiejkolwiek innej.*

Wreszcie w zaciszu naszych domów wszelkiego rodzaju obrazy, zmieniane przez satelity nadawcze, odbierane przez anteny sterczące z dachów domostw najbardziej zapadłych wsi, mogą nam dać natychmiastowy, a czasem symultaniczny obraz wydarzenia, które właśnie się dzieje na drugim końcu planety. (...) Ten nadmiar przestrzenny funkcjonuje jak przynęta, ale przynęta, której manipulatora bardzo trudno byłoby zidentyfikować (...) [3, s. 18-19].

Analizując raporty o uczestnictwie w kulturze realizowane przez Dział Badań i Analiz Narodowego Centrum Kultury w Warszawie [4], wyraźnie widać tendencję znaną nam wszystkim z obserwacji: skłonność odbiorców do uczestnictwa w wydarzeniach rozrywkowych, będących często autoteliczną

2 Augé M., Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności, tłum. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 14 – 17.

3 Tamże, s. 18 – 19.

4 https://www.nck.pl/badania/raporty

„sztuką dla sztuki" oraz trudność w pozyskaniu widzów , którzy stale, z aprobatą uczestniczą w wydarzeniach nietuzinkowych, niekomercyjnych i często niełatwych w interpretacji.

Na tym polu również możemy zauważyć „nadmiar", z którym współczesny widz spotyka się w niemal wszystkich instytucjach kultury. To do odbiorcy sztuki należy wybór, który z punktu widzenia twórczości jest niezwykle istotny, gdyż dotyczy wydarzeń organizowanych z przesłaniem, ideą i głębszym sensem oraz tych, które nie wymagają zbyt wiele, są tandetne, łatwe i masowe.

Zdaniem Sławomira Czarneckiego: *Kultura, sztuka jest po coś. (...) W tym świetle dość łatwo odróżnić rozrywkę od kultury (czy, poprawniej, ale trochę niewygodnie, „kulturę, która spełnia funkcje rozrywkowe" od „kultury, która spełnia funkcje nierozrywkowe)* [5, s 23].

Autor podkreśla również, że *ma na myśli takie zajmowanie się kulturą, które jest ideowe. (...) Które napędza wiara w to, że kultura służy czemuś ważnemu, istotnemu. Niezależnie od tego, jak to coś rozumiemy* [6, s. 23].

Wspomniany e-świat sprzyja również postawie budowania przez odbiorcę wykreowanej tożsamości i własnego „ja". *Nowy odbiorca buduje swoje życie, swoją tożsamość. Podejmuje nieustanny wysiłek samookreślenia się* [7, s. 89], a to w kontekście kultury zyskuje istotne znaczenie, gdyż jest szansą dla organizatorów wydarzeń na realizowanie inicjatyw, które mogą *dać ludziom lepszy budulec do tworzenia tożsamości*[8] i narzucać pewne postawy, styl życia, chociażby w kontekście lokalnego patriotyzmu.

Pozytywnym przykładem eventów, które autor *Nowej widowni* nazywa *Kulturą dla tożsamości* [9, s. 89] mogą być ubiegłoroczne przedsięwzięcia historyczne, organizowane w Polsce z okazji jubileuszu setnej rocznicy odzyskania niepodległości, finalizowane pamiątkowym malowaniem murali o charakterze patriotycznym, utrwalającym szczególny czas, w którym nasz kraj odzyskał suwerenność. Jubileusz ten pokazuje, iż mimo postępu czasu, wydarzenia te wciąż skłaniają artystów do refleksji i wpływają na twórcze działania społeczeństwa. Szereg happeningów historyczno - edukacyjno - artystycznych, które powstały pod wpływem uroczystych obchodów Święta Niepodległości zmusza do przemyśleń, gdyż zadziwiać nas może fakt, że trwając w pędzie wirtualności, w pogoni za innowacją i nowością zarówno organizatorzy - animatorzy, artyści jak i odbiorcy zatrzymują się na chwilę w zadumie nad tożsamością lokalną, własną historią i tradycją. Może są to jednak tylko pozory?

5 Czarnecki S., Nowa Widownia. O promocji w kulturze, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016, s. 23

6 Tamże, s. 23.

7 Tamże, s. 89.

8 Tamże, s. 89.

9 Tamże, s. 89.



Mural Niepodległościowy w Czeladzi (województwo Śląskie, Polska) odsłonięty 11.11.2018 r. [10]

Choć nasze czasy zmierzają do braku troskliwej uwagi poświęconej przestrzeni życia , a wokół siebie zauważamy nie-dbałość, którą Heidegger nazwałby „zapomnieniem Bycia" [11, s. 7], są zdarzenia, które wychodzą naprzeciw i niosą przekaz, aby nie lekceważyć przeszłości.

Warto więc wspomnieć o muralach naściennych, które zostały odsłonięte w wielu polskich miastach na znak pamięci i tożsamości narodowej. Przypuszczać można, że środowisko twórców, jak i odbiorców spoiła idea upamiętniania historii, którą każdy zna, lub znać powinien, a ponieważ street art jest formą wciąż atrakcyjną, finał ogólnopolskich akcji malowania murali osiągnął zamierzony, pozytywny skutek - malowidła naścienne powstały w niemal większości polskich miast.

Pierwsze murale - wielkoformatowe obrazy funkcjonujące w przestrzeni miejskiej - powstały już w latach 20. i 30. XX wieku, zapoczątkowane przez Davida Alfaro Siqueirosę i Diego Riverę, którzy uprawiali sztukę zaangażowaną społecznie [12]. W Polsce wzrost popularności tej formy sztuki przypadł na czasy socjalistyczne, gdzie malowidła naścienne pełniły funkcję propagandową. Choć dobrze nam znane murale powstają od wielu lat, w ubiegłorocznym zainteresowaniu społeczności tą formą sztuki możemy upatrywać nowego

10 Dostępny w Internecie: <http://twojezaglebie.pl/bialo-czerwone-drzewo-na-muralu/>

11 T. Sławek, Wstęp, [w:] Myśleć Śląsk, A. Kunce , Z. Kadłubek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 7.

12 K. Zwolińska, hasło *Mura*l, [w:] *Mały słownik terminów plastycznych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

znaczenia, które w dalszej części moich rozważań porównam do *nośników pamięci* znanych z *memory studies*.



MuralNiepodległościowy w Kaliszu (województwo Wielkopolskie, Polska) utworzony w 2018 roku [13]

Streetartowe miejsce pamięci

Przy tworzeniu murali priorytetową kwestią (poza wartością stricte artystyczną) jest wybór takiej przestrzeni, która odpowiednio wyeksponuje i wyróżni dzieło. Z tego też względu wielkoformatowe obrazy tworzone są na ścianach budynków oraz na murach zlokalizowanych przy otwartych przestrzeniach takich jak parkingi, place, dworce, aby były jak najbardziej widoczne dla odbiorcy. Charakterystyczny jest również fakt, że wspomnianym obszarom z reguły nie przypisuje się wartości historycznej bądź tożsamościowej, a dopiero namalowany mural sprawia, że miejsce zyskuje na znaczeniu, staje się dla źródłem wspomnień i swego rodzaju nośnikiem pamięci. Na takie przestrzenie, dostępne człowiekowi w codziennym życiu, lecz bezrefleksyjne, służące do przemieszczania się, będące środkami do celów, zwraca uwagę w

13 Dostępny w Internecie: <http://wlkp24.info/kolejny-niepodleglosciowy-mural-tym-razem-z-najwyzszym-dofinansowaniem-urzedu-marszalkowskiego/>

swych rozważaniach Michel de Certeau i nazywa je *nie-miejscami* [14, s. 311]. Miejsca te osamotniają, ograniczają relacje ludzkie i rządzą presją chwili [15, s. 70]. Jednak *nie-miejsca* pod wpływem działania jednostek potrafią przemieniać anonimowe przestrzenie w miejsca obdarzone intymnością i przeszłością [16, s. 312].

W tym kontekście mural może funkcjonować jako twór wzbogacający *nie-miejsca* swoim pięknem i polskością.

Odwołując się do studiów nad pamięcią, niepodległościowe murale, tworzone w celu zagospodarowania przestrzeni miejskiej, upamiętniające naszą historię i zmuszające do głębszej refleksji, wpisują się w wartości jakie niosą *memory studies* - tradycję i tożsamość lokalną.

Czy zatem mural jest miejscem pamięci?

Niejednokrotnie myśląc o naszej historii, o tym co już było, synonimiczne wymieniamy te wartości, oraz uświadamiamy sobie jak wielką rolę w utrwalaniu, kontynuowaniu i rekonstrukcji przeszłości odgrywa pamięć człowieka. Studia nad pamięcią są nieustannym przedmiotem interdyscyplinarnych analiz, pogłębiają naszą wiedzę w takich kwestiach jak wojna, trauma i pojednanie. Wielokierunkowość badań, mnogość i metaforyczność pojęć dotyczących pamięci sprawia, że temat ten, zapoczątkowany przez Pierre'a Norę, jest wiecznie żywy i rozpatrywany w obszernym zakresie. Szerokie rozumienie miejsc pamięci dostrzega w swych analizach Andrzej Szpociński, przytaczając poglądy prekursora pojęcia Pierre'a Nory z tomu *Les lieux de memoire*, w którym uczula badaczy na to, że wokół nas istnieje wiele, na ogół niedostrzeganych depozytariuszy (miejsc) przeszłości. Wystarczy tylko uruchomić wyobraźnię, by w kodeksach, kronikach, przepisach prawnych, nie mówiąc już o języku, sztuce, poezji dostrzec depozytariuszy (miejsca) pamięci o czasach, które minęły [17].

Miejsca zyskują znaczenie symboliczne, metaforyczne, choć niosą te same wartości co miejsca realne, dosłowne, takie jak muzea, pomniki, świątynie – są własnością określonych grup społecznych i skrywają w sobie takie lub inne, ważne z punktu widzenia zbiorowości wartości (idee, normy, wzory zachowań) [18, s. 15].

Murale niepodległościowe to wytwór kultury współczesnej, istniejące tu i teraz miejsca w naszej przestrzeni, które zabarwione historią i wspomnieniami przeszłości niekoniecznie muszą być tak właśnie interpretowane przez odbiorcę. Andrzej Szpociński, do aspektu współczesnej kultury, przejawiającej się w różnego rodzaju happeningach, zdarzeniach performatywnych (a do takich z

14 Ł. Posuszny, *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce wobec pamięci i nie-pamięci* [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz. Warszawa 2014, s. 311.

15 M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności,* tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s.70.

16 Ł. Posuszny, *Przestrzeń, miejsce…* s. 312.

17 A. Szpociński, *Miejsca Pamięci (Lieux de memoire),* [w:] Teksty Drugie 2008, nr 4.

18 tamże, s. 15.

pewnością nawiązywała idea malowania murali), odnosi się w następujący sposób: zaznacza, że jedną z występujących ostatnio nowych tendencji jest uhistorycznianie przestrzeni, czyli sytuacja w której dawność elementów podłoża historycznego jakiejkolwiek – wielkiej lub znikomej wartości – jest ostentacyjnie komunikowana, oraz jest ważna tylko przez chwilę, gdyż w naszych medialnych czasach, w przekazach audiowizualnych (zwłaszcza programach informacyjnych) zdarzenia skupiają na sobie uwagę tylko na moment, by za chwilę ustąpić miejsca innym, równie ważnym – nieważnym [[19], s. 17-18].

Organizowanie tego typu inicjatyw może więc być kolejną komercyjną imprezą miejską, tworzoną z myślą ,,bo tak trzeba".

Andrzej Szpociński podkreśla również, że przeszłość doświadczana w happeningach niesie za sobą wartość estetyczną, jak również tworzy wspólnotę z innymi uczestnikami odbywającego się wydarzenia, ale nie musi budzić poczucia więzi z tymi, których historie happening opowiada [[20]. s. 19].

Czy więc powstanie murali z okazji Święta Niepodległości, poczucie tożsamości i więzi z tymi, którzy walczyli o naszą ojczyznę, owo nie-muszenie wskazuje na to, że są wśród nas jednostki, które świętują tu i teraz, dla dobrej zabawy i życia chwilą? Czy jest to moment zderzenia realnej tożsamości narodowej i lokalnej z egzystencjalną pustką pokoleń *connected*, trwających w samonapędzającej się, wirtualnej cywilizacji?

Streetartowe nośniki pamięci

Wszechstronnie definiowane miejsca pamięci odnoszą się z reguły do tego co było utworzone w przeszłości, co istniało, a dziś funkcjonuje jako zabytek, pamiątka, wspomnienia.

Miejsca pamięci odnajdujemy i rekonstruujemy. Inaczej jest jeśli tworzymy nowe, idziemy z postępem i ,,upamiętniamy", a niekoniecznie ,,pamiętamy". Czy nadal jest to miejsce pamięci?

W pracy Marcina Kuli zatytułowanej *Nośniki pamięci historycznej* [[21]], autor nazywa nośnikami pamięci przedmioty materialne, nazwy zdarzeń, artefakty, imiona i nazwiska ludzi oraz również działania takie jak pochody, zgromadzenia, happeningi – wszystko, co powoduje, że pamiętamy o minionym. Wyróżnia również intencjonalne nośniki pamięci, czyli te, które tworzone są z intencją upamiętnienia przedmiotów i działań społecznych, oraz nieintencjonalne (mimowolne), postrzegane jako coś z przeszłości, potrzebujące interpretacji człowieka i jego wspomnień aby coś stało się nośnikiem. Jubileuszowe odsłonięcie muralu jest więc bliższe drugiej zaproponowanej przeze mnie formie - nośnikom pamięci, a nie miejscom pamięci, gdyż wpisuje się w cechy intencjonalnego nośnika pamięci, zarówno jako samo wydarzenie, z założenia

19 Tamże, s. 17-18.

20 Tamże, s. 19.

21 M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, DiG, Warszawa 2002.

tworzone z intencją upamiętnienia setnej rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości, oraz jako realne dzieło, którego zadaniem jest przypominanie nam historii i narodowej tradycji. I choć ludzka pamięć zdaniem chociażby Normana Daviesa może być zawodna, fałszywa [22], a tradycja oskarżana jest o fikcyjność [23], przedsięwzięcia takie jak to, z okazji Święta Niepodległości tkwią u podstaw zbiorowej pamięci, która jest masą informacji przechodzących z pokolenia na pokolenie, co kształtuje naszą tożsamość.

Według M. Halbwachsa pamięć zbiorowa nie jest wyłącznie sumą zarejestrowanych wspomnień, wrażeń i doświadczeń, lecz polega na ciągłym spoglądaniu w przeszłość i jej ustawicznym rekonstruowaniu tudzież interpretowaniu w odniesieniu do teraźniejszości, dzięki czemu członkowie określonej grupy społecznej kreują swoją tożsamość [24].

Tradycje pielęgnowane przez grupy społeczne budzą wiele kontrowersji, są często sztucznie podtrzymywane, działają pod wpływem polityki [25].

Być może warto zadać w tym miejscu kolejne pytanie, jako swego rodzaju konkluzję niniejszych rozważań: czy w dobie mediów, we wspomnianym wirtualnym pędzie, jesteśmy w stanie realnie, a nie sztucznie podtrzymywać tradycję i pamięć narodową? Wciąż szukamy innowacyjnych sposobów chociażby takich jak *street art*, czy też ogólnopolska akcja wspólnego śpiewania pieśni patriotycznych *Do Hymnu* [26], w której wzięło udział siedemdziesiąt pięć tysięcy dzieci ze szkół podstawowych w całym kraju. Wszystko to tworzymy, organizujemy, aby na chwilę zatrzymać nowe pokolenia przed jakimkolwiek nośnikiem pamięci. Z nie-miejsc tworzymy barwne przestrzenie, aby oderwać wzrok młodzieży od smartfonów, a starsze, milczące społeczności, ulegające nadmiarowi wydarzeń w niemniejszym niż młodsze pokolenia stopniu, zachęcić do dzielenia się swoją wiedzą. Jesteśmy przecież świadomi, że ludzka pamięć, choć wybiórcza, łączy, staje się ważnym spoiwem tożsamości [27, s. 11], a to z kolei daje odpowiedź na pytanie „kim się jest" oraz „skąd się jest" [28, s. 27].

To właśnie tożsamość kulturowa, wiąże się *z poczuciem przynależności do własnej społeczności, z identyfikowaniem się z tą społecznością, z jej specyficzną kulturą i wspólną historią, z określonym terytorium, które się wspólnie*

22 N. Davies, *Przeszłość, historia, pamięć* [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci,* Nowa Humanistyka, Warszawa 2015.

23 M. Bal, *Tradycja* [w:]*Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych,* tłum. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

24 M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

25 M. Bal, *Tradycja* [w:]*Wędrujące pojęcia…*

26 Dostępny w Internecie: <https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/konkurs-do-hymnu/aktualnosci/zakonczylismy-przesluchania-w-konkursie>

27 Z. E. Wichrowska, *Pamięć Nieborowa* [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, Nowa Humanistyka, Warszawa 2015, s. 11.

28 M. Melchior, *Społeczna tożsamość jednostki*, Uniwersytet Warszawski ISNS, Warszawa 1990, s. 27.

zamieszkuje, równocześnie z poczuciem wyraźnej odrębności w stosunku do innych grup [29, s. 23].

Zapominanie o tożsamości prowadzi do nieodwracalnych następstw - zapomnienia. A czy tego oczekujemy od pokolenia Kultury 2.0.?



Mural Niepodległościowy w Ełku (województwo Warmińsko – Mazurskie, Polska) powstały w roku 2016 w ramach akcji Mural Niepodległa. Nietypowy mural powstał na dwóch budynkach, tworzy jedno wspólne dzieło [30].

29 G. Odoj, *Tożsamość kulturowa społeczności małomiasteczkowej,* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 23

30 Dostępny w Internecie: <https://vincimaluje.pl/projekty/mural-niepodlegla-dla-elku/>

МУЗЕЙ ГУГГЕНХАЙМА В БІЛЬБАО (ІСПАНІЯ) ЯК ПРИКЛАД МОДЕРНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ІНСТИТУТУ

Мойсейчук Ілона Іванівна
наук. співробітник художнього відділу
НКМ ім. І. Спаського
ilonamoiseichuk@ukr.net

На сучасному етапі в еру цифрових технологій в світі відбуваються складні соціальні процеси, які свідчать про перехід від однієї соціально-політичної системи до іншої. Зміни, що відбуваються в нашому суспільстві, віддзеркалюють нові реалії у світі. Глобалізація стимулює до сприйняття суспільством нових тенденцій в культурних процесах, свідчить про ступінь трансформації світогляду і світосприйняття людьми культури як такої, в цілому. Переоцінка класичних цінностей та пошук нових ідеалів змушують суспільство по—новому зрозуміти культурну спадщину. Музеї, які є скарбницями культури, центрами культурно—духовного відродження, сприяють гуманізації суспільства, ствердженню світових модерних культурних тенденцій в світовій спільноті. Як соціокультурні інститути суспільства, музеї об'єднують покоління людей та їх духовність. Зміна умов діяльності музею в сучасному суспільстві вимагає нових підходів до аналізу змісту поняття «музей як соціокультурний інститут».

Проблемам ролі та типології музеїв, теоретичному осмисленню соціальної ролі музеїв присвячені праці А. Луначарського, П. Флоренського, В. Дубровського, І. Грабарата ін [3, с. 34-37].Роль музеїв як соціального інституту, який виконує освітньо—виховні функції, також досліджувалась великою групою вчених [1, с. 14].

Поняття соціальний інститут в науковій літературі не має чіткої визначеності. Існує багато визначень соціального інституту. Спочатку це поняття використовувалось в юриспруденції, однак пізніше, коли виникла соціологія як наука, термін «інститут» став використовуватись для інституціонального аналізу суспільних явищ і процесів. Сучасні дослідники вважають, що соціальні інститути розділяються на економічні, політичні, соціальні і соціокультурні [2, с. 76].У відповідності з цим можна дійти до висновку, що музей є соціальним інститутом, який виконує соціокультурні функції.

Для характеристики музею як модерного соціокультурного інституту ми обрали музей сучасного мистецтва Гуггенхейма в Більбао, Іспанія.

Музей сучасного мистецтва Соломона Гуггенхайма в Більбао визнаний одним з найцікавіших проектів в історії архітектури. Іспанія вирішила побудувати його в 1991 році, і сьогодні це один з найбільш відвідуваних музеїв Піренейського півострова. Спроектував його талановитий американський архітектор Френк Гері. У 1997 році смілива за формами

будівля у виглядічи то лайнера, то гігантської квітки на лівому березі річки Нервьон вперше було відкрито для публіки [6].

Будівля покрита тонкими титановими пластинами у формі риб`ячої луски, періодично перетинаючись оригінальними скляними пластами. Всі лінії плавно перетікають одна в іншу, пластичні форми грають в променях сонячного світла та виблискують різними відтінками на сонці. Весь цей неповторний ансамбль висотою 50 м заповнений водоймами і сам по собі виглядає як витвір мистецтва.



Панорама музею Гуггенхайма в Більбао. Зліва пішохідний міст Субісурі

Будівлю відразу визнано одним з найбільш видовищних в світі музеїв в стилі деконструктивізму. Архітектор Філіп Джонсон назвав його «найбільш величною будівлею нашого часу»[6]. Як самостійна течія деконструктівізм сформувався в кінці 1980—х рр. (роботи Пітера Айзенмана і Даніеля Лібескінда). Теоретичною підосновою руху стали міркування Дерріда про можливість архітектури, яка вступає в конфлікт, «розвінчує» і скасовує саму себе.

Центральний атріум заввишки 55 метрів нагадує гігантську металеву квітку, від якої розходяться пелюстки зігнутих протяжних пластів, в яких розташовані анфілади виставкових залів для різних експозицій. Як і більшість робіт Френка Гері, будівля складається з м'яких контурів. Архітектор стверджував в одному з інтерв'ю, що «безладність вигинів призначена для уловлювання світла»[5]. Музей облицьований листами титану загальною площею 24 тисячі м^2. Перед музеєм розташовані дві величезні скульптури. Фасад музею охороняє 13—метрова квіткова собака (Perrodelaflor) на прізвисько Пуппі. Скульптор і художник Джефф Кунс взяв за основу образ цуцика шотландської породи westhighlandwhiteterrier. «Шерсть» собаки складається з 70 000 квіток. Тут і чорнобривці, календула, петунії та магнолії. Скульптура була призначена для виставки в Німеччині в 1992 році, після чого планувалося розібрати експонат на клумби. Але плани помінялися, і собака—експонат прибула до Німеччини в 1995 року. Потім скульптуру демонтували і перевезли в Австралію, на площу Музею сучасного мистецтва в гавані Сіднея, де вона простояла два роки. До відкриття Guggenheim Museum інсталяцію привезли в Більбао, де вона знаходиться донині.Ще одна робота американського художника Джеффа

Кунса «Тюльпани». Інсталяція розміщена на спеціальній платформі під козирком будівлі, але побачити її можна тільки, купивши квиток в музей і пройшовши перший поверх. «Тюльпани» виконані з нержавіючої сталі, покритої кольоровою глазур'ю. На вигляд інсталяція виглядає, як кульки з крихкого скла. До слова, Джефф Кунс створив 5 версій «тюльпанів», подібні композиції можна побачити в Нью — Йорку, Санта—Моніці, Лас—Вегасі.Скульптура величезної 9—метрової павучихи носить ім'я Maman та належить живописцю і скульптору Луїзі Буржуа. Звичайно, виникає питання, чому настільки страхітлива інсталяція називається «Мама». Насправді, Луїза Буржуа в своїх роботах відчувала особливу пристрасть до павуків, тому Maman — це ніщо інше як відображення теплих і дружніх почуттів до рідної матері. А так як мати була ткачихою, то і аналогія з павуком, на думку автора, цілком логічна.



Металевий паук , скульптор Луїза Буржуа

Основа експозиції музею Гуггенхайма— це сучасне мистецтво періоду з середини XX ст. до наших днів. Тут можна побачити роботи ЕндіУорхола, Марка Ротко, Герхарда Ріхтера і, зрозуміло, сучасних іспанських художників: ЕдуардоЧилліди, Хорхе Отейси, АнтоніоСаурі і Хуана Муньоса. Щоб зберегти статус самого незвичайного музею Іспанії, недостатньо просто показати авангардистів, потрібно попрацювати і над подачею, тому в музеї Гуггенхайма багато відеоарту, інсталяцій та інтерактивних творів мистецтва.Експозицію можна розділити на кілька тематичних залів. Зали футуризму і абстракціонізму, які очолює Кандинський; зал сюрреалізму, де можна подивитися на картини Далі та зал кубізму, де представлені шедеври Пікассо. Тут же можна побачити знаменитий диптих «Мерилін Монро» роботи Енді Уорхола, скульптури «Суть часу» Річарда Сері, виконані з атмосферостійкою сталі. Це серія абстракціоністських робіт

художньо—філософського напряму «безпредметне мистецтво». Яскравим представником цієї течії XX ст. був Казимир Малевич, автор відомого на весь світ «Чорного квадрату» [4].

Отже, особливість сучасного музею Гуггенхайма в Більбао це зміна традиційних форм музейної роботи, що проявляється: у втіленні нових технологій формування і розкриття змісту експозиційного матеріалу, використанні нових видів соціально—культурної діяльності. Таким чином, даний музей є прикладом модерного соціокультурного інституту, який здатний акумулювати та транслювати соціально—культурну спадщину націй, соціуму та людства.

Список використаної літератури:

1. Зиновьева Ю. Взаимодействие музея и общества как социокультурная проблема// Автореферат дисс. Канд..культурологии.—СПб.— 2000.—С.14—15
2. Киселева Т., Красильников Ю. Социально—культурная деятельностьУчебник. — М.: МГУКИ, 2004. —С. 539
3. Левыкин К., Хербст В.Музееведение. Музеи исторического профиляУчебное пособие для вузов по специальности «История». — М. : Высшая школа, 1988. — С. 431
4. Офіційний сайт музею Гуггенхайма[Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.guggenheim—bilbao.eus/en/exhibitions/
5. РичкаЮ.МузейГуггенхайма.Яксучаснемистецтворятувалоекономіку[Електронний ресурс] – Режим доступу: https://antikvar.ua/muzej-guggenhajma-yak-vryatuvaty-ekonomiku/
6. LeeD. Bilbao, 10 YearsLater[Електронний ресурс] – Режим доступу: Bilbao, 10 Years Later,TheNewYorkTimeshttps://www.nytimes.com/2007/09/23/travel/23bilbao.html

ПРАГМАТИКА ПРАВОВОГО ДИСКУРСУ НА ПРИКЛАДІ СУДОВИХ РІШЕНЬ У КРИМІНАЛЬНИХ СПРАВАХ
[PRAGMATYKA DYSKURSU PRAWNICZEGO NA PRZYKŁADZIE ORZECZNICTWA SĄDOWEGO W SPRAWACH KARNYCH]

mgr Mróz Katarzyna
Katedra Prawa Karnego Uczelni Łazarskiego w Warszawie
katarzyna.iwona.mroz@gmail.com

1. Wprowadzenie

Trzeba wszechstronnej wiedzy teoretyków, długoletnich doświadczeń praktyków, aby zagadnienie dyskursu prawniczego przeanalizować z punktu widzenia specyfiki języka uzasadnień orzeczeń sądowych w sprawach karnych. Prawo, jak ujął to metaforycznie Cornu, przemawia „tysiącem ust" [5, s. 19], stąd dyskurs prawny ma charakter polifoniczny. Całokształt tego dyskursu jest istotnym zagadnieniem dotyczącym sformułowań prawnych oraz transpozycji językowej w „środowisku wielojęzycznym i multijurysdycznym" [43, s. 126].

„Prawo i język żyją w świadomości narodu" – pisał Savigny [12, s. 292]. „Przejawianie się prawa w rzeczywistości następuje właśnie za pomocą języka, poprzez język, w języku" [32, s. 31]. *Ars bene dicendi*, czyli sztuka pięknego słowa w prawie *par excellence* – niczym legendarny Graal – jest obiektem pożądania wielu ludzi [43, s. 126].„W okowach prawniczego *sensus communis*" [7, s.18] powstaje pytanie, czy za pomocą specyficznego, konwencjonalnego, sformalizowanego i autopojetycznego fenomenu, jakim jest prawo, można wykazać heurystyczną wartość analiz sądowego modelu rozstrzygania sporów dla dyskursu praktycznego w ogólności na tle najważniejszych współczesnych teorii dyskursu praktycznego. Myśli te zdają się wpisywać we współczesną debatę wokół relacji między prawnym wymiarem sprawiedliwości w ponowoczesności a humanistyką czy też filozofią prawa.

Nieustająca polemika dotycząca kwestii tzw. prawotwórstwa sędziowskiego w naszej kulturze sprawiła, że uzasadnienia orzeczeń sądowych stały się przedmiotem szczególnej oceny i wrażliwości. Niniejsza refleksja poświęcona jest utylitarnej doniosłości literackich odwołań dla szeroko rozumianej argumentacji prawniczej. Zagadnienie kreatywności językowej w kontekście oryginalności sędziowskiego warsztatu, w wymiarze komunikacyjnym, *prima facie* może wydawać siębłahe, nawet retoryczne, nie niosące określonych konsekwencji jurydycznych [24, s.80]. W rzeczywistości artystyczna twórczość jest niezbywalnym sposobem i środkiem „przechodzenia bez turbulencji od teoretycznych konstruktów nauk sądowych do efektywnej praktyki" [13, s. 116].

2. Dyskurs sądowy jako szczególny przypadek ogólnego dyskursu praktycznego

Sporządzanie orzeczeń w sprawach karnych jest prawdziwą sztuką. „Sędzia, czy tego chce czy nie, musi w sposób twórczy interpretować przepisy prawne" [36, s. 272-273]. Jak wskazuje M. Romanowicz, „współcześnie prawo nie jest» dane «przez prawodawcę, ale raczej» zadane «jako projekt do dokończenia w procesie jego aplikacji" [39, s. 46]. Talent prawnika wyraża się w „umiejętności schodzenia w głąb zjawisk (...), odkrywania wnętrza, ukrytych związków", przeczuwania i poszukiwania „czegoś niewidocznego" [22, s. 109]. Zadaniem sędziego jest rozcięcie swoistego „węzła gordyjskiego, w jaki splotła się skomplikowana rzeczywistość procesowa" [34, s. 13-14]. Znalezienie rozwiązania zgodnego nie tylko z literą prawa, ale również przekonującego o trafności orzeczenia sąd odwoławczy lub sąd kasacyjny, strony (w tym – co szczególnie ważne – oskarżonych) buduje autorytet wymiaru sprawiedliwości oraz kształtuje zewnętrzne przekonanie o sprawiedliwości orzeczenia [28, s. 58].

Dla polskiego wymiaru sprawiedliwości, wciąż bardzo silnie przywiązanego do formalizmu w stosowaniu reguł, jasność prawa nie zawsze idzie w parze zprzejrzystością językaprawnego [9, s. 9]. Zgodzić należy się z Michałem Hellerem, współczesnym polskim filozofem i teologiem, że „narzucanie językowi zbyt dużej ścisłości powoduje czasem utratę naturalnej stabilności strukturalnej języka, a co za tym idzie utratę możliwości porozumienia" [15, s. 37]. Słusznie wskazuje Bourdieu: „Siła prawa to zdolność przywłaszczania sobie

języka potocznego i przeobrażania go w język specjalistyczny, zmonopolizowany przez upoważnionych interpretatorów, którzy w niego wierzą" [8, s. 114]. Za sprawą „nieformalnego języka" wyrok w sprawach karnych staje się prostszy do zrozumienia dla osób niemających prawniczego wykształcenia [18, s. 700-701].

Sędzia, jak inscenizator w swoim twórczym umyśle staje się artystą stylu konstruowania wywodu, formułowania myśli i wprowadzania argumentacji [41, s. 103]. To właśnie za pomocą języka jest w stanie wykrystalizować czy zilustrować pewne kwestie, umiejscowić je w kontekście, ożywić fakty i uczynić orzeczenia łatwiejszymi do czytania" [38, s. 351]. „Prawo, nie ożywiane twórczą iśmiałą – ale bez szaleństw – interpretacją, kostnieje" [27, s. 54].

Misją sędziego jest „убедить, растрогать" (przekonać, poruszyć) [6]. Ujawnić to, co ukryte, problematyzować to, co oczywiste, stanowi prawdziwy kunszt wirtuozerii wykonawczej [24, s. 81]. Wyłuskiwanie oznak prostoty z poplątanego, mętnego obrazu, mniej lub bardziej zakamuflowanych wydarzeń [13, s. 58], staje się wyzwaniem na miarę geniusza [26, s. 58]. Trafnie określa się, że ten kto czyni temu zadość, wykazuje, że obca mu jest przypadłość będąca udziałem niektórych sędziów, zwana „wirusem boskości" [40]. Wyjaśnianie wszystkiego, co jest uwikłane w rzeczywiste „interpretowanie" i „rozumienie" dyskursu — ponad, poza faktem czy oprócz faktu – więcej uczy niż tomy przepisów [19, s. 124].

J. Wasilewski zwraca uwagę, że „Fakty nie mówią same za siebie. Trzeba im pomóc, tworząc o nich opowieść. Trzeba je selekcjonować, aranżować i sterotypizować, ponieważ ludzie lubią analogie" [47, s. 89]. Ujawnić, odkryć czy odgadnąć znaczenie (znaczenia) implikowane można tylko poprzez łączne odwołanie się do tego, co zostało wyrażone językowo, oraz do kontekstu. Pragmatyka, choć nie tak skora do uznania nieprzekładalności, przyznaje, że „znaczenie przekazywane przez wypowiedź zawsze jest rezultatem (możliwie niepowtarzalnej) gry pomiędzy (konwencjonalnym) znaczeniem zdania a kontekstem" [11, s. 196]. „Bez jego uwzględnienia (...), bez jakiegoś niedoskonałego poglądu na cel i sens danej regulacji, nie jesteśmy w stanie zrozumieć żadnego tekstu (...)" [44, s. 206]. To właśnie kontekst pozwala nam lepiej zrozumieć słowa, ograniczając ilość możliwych interpretacji i niejasność dyskursu [29, s. 85].

Czysto językowe rozumienie tekstu prawnego jest w zasadzie niemożliwe. „Wyrażenie językowe zawsze i z konieczności kryje się za tym, co przez nie ewokowane i komunikowane" [11, s. 112]. Należy zauważyć, że poziom presupozycji tekstu prawnego to głębszy poziom interpretowanego tekstu, do którego z reguły dociera się poprzez analizę poziomu deskryptywnego i – w nieco mniejszym stopniu – poziomu dyrektywnego [42, s. 67]. Odpowiednia interpretacja nagromadzonych informacji otwiera drogę do czegoś nowego, czego dotąd nie poznano. Właściwa eksplikacja kreuje wizję pożądanego porządku określanego jako sprawiedliwy, słuszny, właściwy.

Prawo nie istnieje wszak tylko na poziomie faktyczności, jako rodzaj faktu psychospołecznego (w teorii wielopłaszczyznowego badania prawa,

stanowiąc płaszczyzny: psychologiczną oraz socjologiczną – obok płaszczyzny analitycznej), ale również na poziomie uprawomocnienia, gdzie właśnie poszukiwanie spójnej aksjologicznie legitymizacji prawa jest zadaniem dla filozofii [35, s. 43]. To sztuka, której ambicją jest przekraczanie bazowej konwencji. Aby właściwie wykonać to zadanie – jak pisze T. Kotarbiński – trzeba „znać nie tylko prawo, lecz i to wszystko, z czym się prawo w życiu styka i zazębia, a styka się ono i zazębia ze wszystkim" [23, s. 196].

Kreatywność podmiotu sprawującego wymiar sprawiedliwości – w myśl założeń ideału sprawiedliwości proceduralnej – zakłada gotowość sędziów do otwarcia i wyjścia poza tekst prawny, bowiem „procedura, inaczej niż substancja, jest obszarem, o którym można bezsprzecznie twierdzić, że należy do sfery sądowej aktywności" [10, s. 217–239]. Powyższe rozumowanie odpowiada dworkinowskiej „*chain novel*", zgodnie z którąprawo nie jest gotowym „tworem" przekazanym przez prawodawcę [3, s. 68]. Sędziowie są zobligowani do angażowania się w proces orzekania, uczestniczą bowiem w postępowaniu sądowym, nierzadko określanym labiryntem prawd „utkanym przez ludzi, przeznaczonym do odczytania przez ludzi" [2, s. 24].

Tylko pełne rozpoznanie wszystkich elementów mogących wpływać na prawidłowość roztrzygnięcia wzmacnia sędziowskie wybory. Jasność argumentacji, zmierzająca ku harmonii i jednolitości, przyczynia się do podkreślenia istoty sporządzania „logicznych uzasadnień" decyzji sądowych, nie pozostających tylko (teoretycznym) bajaniem [45, s. 17]. Umiejętność stworzenia z orzeczenia sądowego prawdziwego „dzieła sztuki" wykreowanego przez „sędziego-wirtuoza", uwzględniającego wszystko z czym „prawo w życiu styka się i zazębia", stanowi kwintesencję wolności i twórczości, mieszczącą się w autorskiej *licentia poetica*.

3. Językowe granice wolności interpretacyjnej w sprawach karnych

„Ludzie postrzegają fakty przez opowieści" [57, s. 92]. Magiczna siła słowa tkwi w jego zdolności wywoływania obrazów i skojarzeń. Prawnikom, którym obcy jest skrajny formalizm i którzy mają świadomość, że stosowanie prawa nie przebiega w sposób czysto sylogistyczny, łatwiej dostrzec przydatność źródeł pozaprawnych dla praktyki adjudykacyjnej [31, s. 18].

Współcześnie w jurysprudencji coraz częściej wskazuje się na literaturę piękną jako przydatne źródło mądrości oraz inspiracji dla sędziów w ich praktyce orzeczniczej [30, s. 87]. Za sprawą literackiej wyobraźni i wrażliwości sędziemu łatwiej dojść do prawidłowego werdyktu w sprawie [37, s. 1477–1519]. Również Richard Posner podkreśla, że studium prozy czy poezji może mieć swój wkład w „zrozumienie i ulepszenie orzeczeń sądu" [38, s. 1351]. W sprawach trudnych literatura piękna stanowi jeden z możliwych punktów odniesienia czy inspiracji, mających potencjał ukierunkowania sposobu rozumowania sędziego. Nie chodzi przy tym bynajmniej o poszukiwanie w konkretnym utworze literackim gotowego rozstrzygnięcia, które można bezpośrednio przełożyć na rozpoznawaną sprawę karną [30, s. 94]. Wgląd w literaturę piękną, literacka wiedza i wrażliwość mogą ułatwić sędziemu ustalić społeczne wartości, ich hierarchię, azwłaszcza

dostarczyć wskazówek, jak *in concreto* wyważyć konkurencyjne dobra iinteresy prawnie chronione [*ibidem*].

„*W łańcuchu poszlak przyjęto bowiem, że po pierwsze, „nasi" trzej oskarżeni (niczym muszkieterowie Atos, Portos i Aramis) trzymali się zawsze razem, więc skoro razem około drugiej w nocy wyżebrali na melinie po papierosie, to pewnie razem tej samej nocy włamali się do położonego nieopodal mieszkania pokrzywdzonego.(...) Już ten wywód jest śmiały i łańcuch poszlak, w ten sposób stworzony, określić można jako wątły. Ale to jeszcze nic – Sąd Okręgowy nie zaaprobował koncepcji Sądu Rejonowego nawet nie z powodu słabości poszlak, tylko dlatego, że ów łańcuch poszlak nie zamyka się w logiczną całość. Oto bowiem okazuje się, że wariantowo:*

–albo oskarżeni wcale nie trzymali się razem, jeden z nich chodził „samopas", dopiero w pewnym momencie zeszli się razem i już we trójkę byli poczęstowani przez świadka papierosami;

– albo oprócz „naszej" trójki oskarżonych w tej samej okolicy (a więc w bezpośrednim otoczeniu mieszkania pokrzywdzonego) w porównywalnym czasie (w okresie, w którym doszło do włamania) kręciło się jeszcze dwóch innych, nieustalonych mężczyzn (i raczej nie byli to kaznodzieje, skoro około drugiej w nocy dobijali się do drzwi znanej w okolicy meliny).

Zatem nawet przy przyjęciu pierwszej wersji należałoby uniewinnić wszystkich trzech oskarżonych, bo nie wiadomo, jak wybrać sobie tego do skazania (rzucić monetą?)."[1]

„*(...) nasuwa się refleksja, iż co prawda statystyka jest przez niektórych uznawana za królową nauk (zdaniem Sądu Okręgowego w składzie rozpoznającym niniejszą sprawę niesłusznie, gdyż bliższe prawdy są słowa, które sformułował Mark Twain mówiąc: »*są trzy rodzaje kłamstwa – zwykłe kłamstwo, bezczelne kłamstwo i statystyka*«), ale jednak nie powinno to rzutować na podejmowanie kluczowych decyzji procesowych. (...) (choć niewątpliwie odczytanie wszystkich protokołów „jak leci" i wydanie tego samego dnia wyroku z punktu widzenia statystyki byłoby działaniem niezwykle skutecznym – ale niezgodnym z gwarancjami procesowymi póki co obowiązującymi w tym kraju).*"[2]

„*Zatem nawet gdyby w czasie tego wyjazdu oskarżony nie zwiedził niczego, nie skorzystał z żadnej atrakcji, został przewieziony z lotniska z zawiązanymi oczami prosto na salę wykładową, a po wykładach z powrotem prosto do samolotu do Polski, w międzyczasie posilał się kanapkami zabranymi ze sobą z domu, a na miejscu skupiał się tylko i wyłącznie na zdobywaniu wiedzy po to, by bezinteresownie niczym doktor J. nieść później kaganek oświaty pod polskie strzechy – to już samo pokrycie kosztów przelotu i tak stanowiłoby korzyść majątkową w rozumieniu art. 228 § 1 kk.*"[3]

1 Wyrok SO w Piotrkowie Trubunalskim z 28.08.2015 r., IV Ka 377/15

2 Wyrok SO w Piotrkowie Trybunalskim z 19.01.2016, IV Ka 699/15.

3 Wyrok SO w Piotrkowie Trybunalskim z 8.11.2013 r., V Ka 548/13

„Wykraczanie poza zwykłe wynurzenia umysłu ku kształtowaniu sądowego postrzegania faktów i prawa w sprawie" [33, s. 431-344] niewątpliwie służy komunikowaniu istotnych kwestii „społecznych, prawnych i leksykograficznych". Nie ulega wątpliwości, że sztuką jest uzasadnić wyrok w taki sposób, aby każdy czytający go odniósł wrażenie, że tylko takie orzeczenie należało wydać – praworządne i sprawiedliwe, jednocześnie wnoszące wiele do rozumowania prawniczego.

Literackie aluzje, podobnie jak odwołania do języka potocznego, stanowią kompromis między potrzebą rozumienia prawa przez poszczególne grupy jego adresatów i precyzją słów języka prawnego. Nie sposób zgodzić się, że przenoszenie języka potocznego do języka prawnego przesłania kwestie prawne [38, s. 96], a ponadto zakłóca ugruntowany tradycją rygor relacjonowania przez sąd przeprowadzonego rozumowania. Bo czy przeszkodą w rozpoznaniu intencji sędziego, który przesądza o kwestii odpowiedzialności karnej podsądnego bądź winie oskarżonego jest wskazanie w uzasadnieniu wyroku, że: „Ustawodawcy chodziło o to, aby nie zamieniać solennego procesu karnego w bizantyjsko rozbuchaną batalię cywilistyczną"?[4]

Niewątpliwie sędzia może pozwolić sobie w uzasadnieniu orzeczeń sądowych na humor epatujący sarkazmem i ironią, jednakże pozbawiony żartobliwej złośliwości, bez większej szkody dla stron postępowania. Takie działanie nie można uznać za nieodpowiednie, niewłaściwe, „niesłuszne samo w sobie".Immanuel Kant pisał: „Humor w dobrym tego słowa znaczeniu oznacza talent, dający możność umyślnego wprawiania się w pewną dyspozycję umysłu, w której o wszystkich rzeczach wydaje się sąd zupełnie inny (a nawet przeciwny) niż zwykłe, a przecież zgodnie z pewnymi obowiązującymi w takim nastroju umysłu zasadami rozumowymi..." [21, s. 276].

„*Ujmując rzecz plastycznie – tak jak paw stroszy swój ogon i poza efektem wizualnym niewiele z tego wynika, tak oskarżony miał puszyć się, nadymać i demonstrować gotowość brutalnego zadawania ciosu głową bez prawdziwego zamiaru zrealizowania tego ciosu.*"[5]

„*Ułańska fantazja i fala wylewnych uczuć do kolegi, jakie znienacka spadły na oskarżonego po wypiciu alkoholu, nie stanową w naszym kraju, z jego sarmacką tradycją, żadnego wyjątkowego wypadku, a już na pewno nie są to szczególne okoliczności usprawiedliwiające kawaleryjską szarżę po rondzie i narażanie innych uczestników ruchu drogowego na niebezpieczeństwo.(...)*"[6]

W całym tym nowatorstwie interpretacyjnym pamiętać należy, że wszystko ma swoje granice. Amerykańska sędzia Alex Kozinski słusznie wskazuje, że humor jest „jak gaz pieprzowy w arsenale perswazyjnej literackiej artylerii. Często jest zaskakujący, rozbrajający i – gdy stosowany z precyzją – wysoce skuteczny". Przytoczoną wypowiedź wypada uzupełnić słowami, że

4 Wyrok SO w Piotrkowie Trybunalskim z 4.10.2016 r., IV Ka 532/16.

5 Wyrok SO w Piotrkowie Trybunalskim z 20.09.2016 r., IV Ka 516/16.

6 Wyrok SO w Piotrkowie Trybunalskim z 6.12.2016 r., IV Ka 677/16.

humor stosowany z nadmiarem może zawstydzić autorów nawet „najbardziej tandetnych kryminałów".[7]

„A. M. jawi się jako kochająca, uczynna i dobroduszna żona, dla której nocna wycieczka po papierosy dla pijanego męża to nic nadzwyczajnego i niczym P[enelopa] jest gotowa do poświęcenia się dla małżeństwa. Co prawda przywołana mityczna postać miała na męża czekać wiernie przez 20 lat odpierając zaloty adoratorów, gdyż w tym czasie ten walczył na wojnie trojańskiej, a potem przemierzał morza zmagając się z losem i wolą bogów, a A. M. miała tylko pojechać po papierosy bo jej pijany maż miał taką zachciankę, ale jakie czasy taki O[dyseusz] i P[enelopa] (o tempora o mores jakby zakrzyknął C[yceron]). Nadmienić należy, że wszystkie te mity (Iliadę, Odyseję, oraz historię wspólnego pojechania przez małżonków M. po papierosy) Sąd Okręgowy uznaje za równie mało prawdopodobne, przy czym H[omer] oddać należy, że stworzył dzieła wybitne i nieocenione pod względem wpływu na kulturę i sztukę, a małżonkowie M. na szczęście nie."[8]

4. Zakończenie

„Dzieje prawa nie są tylko dziejami całych społeczeństw, ale także owocem indywidualnej myśli prawniczej" [14, s. 14]. Znamiennie w tym kontekście brzmią słowa L. Alexandra i E. Sherwina: „Myślenie prawnicze nie jest wyjątkowe"[1];„w każdym razie nie jest bardziej wyjątkowe niż sposoby rozwiązywania problemów w innych dziedzinach refleksji"– dodaje B. Brożek [4, s. 13].

Zgodnie z popularnym porzekadłem: „sprawiedliwe i mądre rozstrzygnięcia bronią się same" [20, s. 98]. Sędzia, który potrafi władać słowem trafnym, użytym w służbie zwartej argumentacji, zawsze przekona o prawdzie swego orzeczenia [46, s. 172]. Jednakże, jak pokazuje analiza orzeczeń sądowych w sprawach karnych, „prawo nie powinno być redukowane tylko do swego statycznego aspektu: tekstu. Wszak prawo, jego konstrukcje, instytucje, reżimy zapisane i wyrażone w tekstach pozostają w służbie *governance*, to jest umiejętności izarazem sztuki sterowania procesami społecznymi" [25, s. 206].

Doniosłe „mędrców okiem i szkiełkiem" poczynione ustalenia wskazują, iż sędziowie coraz częściej stają się szafarzami, dekoracjami do wyrażania myśli. To doskonali rzemieślnicy i artyści, technicy, kreujący nowe rozwiązania w odniesieniu do konkretnych warunków i problemów (rozwiązań jakościowo odmiennych od dotychczasowo stosowanych), a także twórcy nowoczesnych metod przekonywania i argumentowania. Oscylując wokół trzech ideałów: prawdy, słuszności i wdzięku mowy, przekonują co do prawa i słuszności podejmowania stosownych kroków w prawie [16, s. 217].

Dokonująca się w ostatnim czasie zmiana kryteriów sporządzania uzasadnień orzeczeń sądowych stanowi wielką rewolucję kulturalną, której wszyscy jesteśmy świadkami i uczestnikami. To nowa jakość sytuacji artystycznej, którą tworzą sędziowie-artyści. Czas pokaże, czy model ten – atrakcyjny na swój sposób –

7 Wyrok SO w Piotrkowie Trybunalskim z 1.10.2013 r., IV Ka 525/13

8 Wyrok SO w Piotrkowie Trybunalskim z 24.04.2017r., IV Ka 91/17.

zostanie zaimplementowany do dyskursu prawniczego, w szczególności zaś czy będzie chętnie stosowany przez innych sędziów, w tym młodych adeptów sztuki prawniczej. Wszak „nie wiatr, lecz ustawienie żagli decyduje o tym, dokąd się dopłynie" (Jim Rohn). Żeby dyskurs prawniczy był racjonalny i zrozumiały, konieczne jest jednocześnie spełnienie trzech warunków. Należy: „1) wiedzieć, co się chce powiedzieć; 2) powiedzieć to, co się chciało powiedzieć; 3) po powiedzeniu tego, co się chciało – skończyć"[17, s. 9].

BIBLIOGRAFIA

1. Alexander L., Sherwin E. (2008), *Demystifying Legal Reasoning*, Cambridge – New York: Cambridge University Press.
2. Borges J.L. (1972), *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius,* [w:] *Fikcje*, J. L. Borges, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
3. Brodecki Z., Łunecka-Bartkiewicz A. (2014), *Spacer idei przez prawo*, „Gdański Studia Prawnicze", t. XXXI.
4. Brożek B. (2018), *Umysł prawniczy*, Kraków: Copernicus Center Press.
5. Cornu G. (2005),*Linguistique juridique*, Paris: Montchrestien.
6. Стецовский, Ю. И. (2010), *Становление адвокатуры в России*, Москва; https://books.google.pl/books?id=H3qoPmjqOoAC&printsec=frontcover&dq= Становление+адвокатуры+в+России&hl; dostęp:10.06.2016.
7. Dębska H. (2014), *W okowach prawniczego sensus communis. O trudnościach uprawiania krytycznie zorientowanej socjologii prawa*, „Archiwum Filozofii Prawa i Filozofii Społecznej"nr 1.
8. Dupret B. (2010), *Prawo w naukach społecznych*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
9. Duszka-Jakimko H., Kozicka B. (2018), *Jasność prawa a (nie)przejrzystość języka prawnego*, „Przegląd Prawa Publicznego" nr 1.
10. Dworkin R. (1998), *Biorąc prawa na poważnie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
11. Gadamer H.-G. (1979), *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
12. Goyard-Fabre S. (2003), *Les embarras philosophiques du droit naturel*, Paris: Vrin.
13. Gurgul J. (2018), *Wpływ utworów artystycznych i poetyckich na efektywność, kulturę i etykę śledztwa*, „Prokuratura i Prawo"nr 2.
14. Grzybowski S. (1981), *Dzieje prawa. Opowieść, refleksje, rozważania*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
15. Heller M. (2002), *Początek jest wszędzie: nowa hipoteza: nowa hipoteza pochodzenia Wszechświata*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
16. Jabłońska-Bonca J. (2001), *Podstawy prawa dla ekonomistów*, Warszawa: Wydawnictwa Prawnicze PWN.
17. Jaworski Cz. (2010), *Znaczenie wymowy i rola adwokata w życiu publicznym*, [w:] *Wymowa prawnicza*, red. G. Holoubek [et al.], Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck.
18. Jordan A., *Imagery, Humor, and the Judicial Opinion*, „University of Miami Law Review" 1987/3, t. 41.
19. Kalinowski S. (1971), *Polski proces karny*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

20. Kania A. (2016), *Motywacyjno-wychowawcza funkcja ustnych uzasadnień orzeczeń sądowych w sprawach karnych*, „Prokuratura i Prawo" nr 11.

21. Kant I. (1964), *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa.

22. Kapuściński R. (1997), *Lapidaria*, Warszawa: Czytelnik.

23. Kotarbiński T., *Kurs logiki dla prawników*, Warszawa: Państowe Wydawnictwo Naukowe.

24. Kotuk T. (2012), *Metafory w polskim dyskursie prawniczym z perspektywy lingwistyki kognitywnej*, „Przegląd Sądowy"nr 10.

25. Łętowska E. (2014), *Udatny*, [w:] *Zapomniane słowa*, red. M. Budzińska, Wołowiec: Czarne.

26. Łętowska E., Pawłowski K. (2013), *Artyzm i rzemiosło*, „Europejski Przegląd Sądowy" nr 5.

27. Łętowska E., Pawłowski Krzysztof (2011), *Paralele i parentele*, „Europejski Przegląd Sądowy" nr 6.

28. Łętowska E., Pawłowski K. (2010), *Dzik Erymantejski czyli do czterech razy sztuka*, „Europejski Przegląd Sądowy" nr 7.

29. Malewska-Szałygin A. (2004), *Tradycja stosowania pojęcia dyskurs i jego przydatność w antropologii współczesności*, „Etnografia Polska", t. XLVIII, z. 1–2.

30. Maroń G. (2019), *Odwołania do literatury pięknej w uzasadnieniach orzeczeń sądowych*, „Przegląd Sądowy" nr 1.

31. Maroń G. (2018), *Odwołania do literatury pięknej w opiniach rzeczników generalnych Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej*, „Przegląd Prawa Publicznego" nr 10.

32. Mattila H.E.S. (2006), *Comparative Legal Linguistics*, Ardershot: Ashgate.

33. Meehan M. (1989–1990), *The Good, The Bad and the Ugly: Judicial Literacy and Australian Cultural Cringe*, „Adelaide Law Review" nr 12.

34. Michalski W. (1985), *Kształtowanie świadomości i kultury prawnej społeczeństwa poprzez działalność sądownictwa*, „Zeszyty Naukowe Instytutu Badania Prawa Sądowego" nr 24.

35. Minich D. (2016), *Koncepcja filozofii prawa Grzegorza Leopolda Seidlera. Między pozytywizmem prawniczym, „faktycznością prawa" a aksjologią*, „Internetowy Przegląd Prawniczy TBSP UJ" nr 1.

36. Morawski L. (2006), *Główne problemy współczesnej filozofii prawa. Prawo w toku przemian*, Warszawa: Wydawnictwa Prawnicze PWN.

37. Nussbaum M. (1995), *Poets as Judges: Judicial Rhetoric and the Literary Imagination*, „The University of Chicago Law Review" nr 62.

38. Posner R. (1986), *Law and Literature: A Relation Reargued*, „Virginia Law Review" nr 8, t. 72.

39. Romanowicz M., *Utrwalona linia orzecznicza jako argument z (własnego) autorytetu sądowego*, referat na XVI Konferencji Wydziałowej Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, www.wpia.uw.ede.pl/wp-content/uploads/2015/03/Book_XVI_Konferencja_ Naukowa_Wydzialu_ Prawa_i_Administracji_Produkcyjny.pdf.

40. Russell v. State, 188 Ga. App. 167, 170 (Ga. Ct. App. 1988).

41. Rzucidło-Grochowska I. (2016), Sprawozdanie z obrad Szkoły Letniej. Uzasadnianie orzeczeń sądowych: perspektywy prawne i interdyscyplinarne, *Uzasadnienie jako instrument budowy zaufania*, Jabłonna, 6–9 lipca 2016 r., „Zeszyty Naukowe Sądownictwa Administracyjnego" nr 5 (68).

42. Sarkowicz R. (1995), *Poziomowa interpretacja tekstu prawnego*, Kraków: UJ, s. 67.
43. Sobieszewska M. (2015), *Juryslingwistyka: między językiem a prawem*, „Studia Iuridica Lublinensia", t. XXIV, nr 4.
44. Spyra T. (2006), *Granice wykładni prawa : znaczenie językowe tekstu prawnego jako granica wykładni*, Kraków: Wolters Kluwer – Zakamycze.
45. Stelmach J. (2011), *Interpretacja bez granic*, „Forum Prawnicze" nr 2, s. 17.
46. Szerer M. (1964), *Kilka uwag o sztuce przemawiania w sądzie*, „Palestra" nr 8/3(75).
47. Wasilewski, J. (2010), *Czarne dziury w komunikacji prawników*, [w:] *Wymowa prawnicza*, red. J. Bralczyk [et al.], Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck.

НОВІ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ СТРАТЕГІЇ: ГЕЙМІФІКАЦІЯ-ОСВІТА-КУЛЬТУРА

Овчаренко ТетянаСтаніславівна,
кандидат культурології,
доцент кафедри культурології, мистецтвознавства
та філософії культури, ОНПУ, м.Одеса
ORCID: 0000-0002-3980-6920
Блажко Олександр Анатолійович,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри системного програмного забезпечення,
ОНПУ,м.Одеса
ORCID: 0000-0001-7413-275X
Мельник Сергій Петрович
доктор філософії, кандидат наук з соціальних комунікацій
ORCID: 0000-0003-3996-9970

У всіх людей є бажання навчатися та вчитися. Але більша частина програм, практик та стратегій сучасної системи освіти робить навпаки, щоб відбити це бажання. Тому, головне завдання сучасної системи освіти на всіх її ланках (початкова-середня-вища-професійна), розробити такі механізми навчання, які зацікавлюють, стимулюють інтерес до пізнання, зберегають увагу та підтримують зворотній зв'язок.

Найдієвішим засобом навчання завжди вважалася гра. Саме у процесі гри, людина показує саму себе, може прогнозувати та передбачити деякі ситуації, які ще не трапились, і даже, виправити свої помилки. Гра як феномен культури пройшла довгий шлях розвитку, акумулюючи усі цінності культури та є провідником накопиченого людством знання взаємовідносин та інших засобів діяльності.Ми погоджуємося з думкою вченого-науковця Г.А.Ляпіної, що «відношення до використання гри у

процесі навчання змінювалось в історії педагогічної думки багато разів, від повного не прийняття такої форми навчання до побудування всього навчального процесу з опорою на гру» [1].

Наша стаття присвячена питанням повсякденного життя та навчання студентів. Як відомо, мотивація вступу у ВНЗ різноманітна: матеріальна (там, де менше контракт), престиж та якість навчання. Слід зазначити, що в останні роки цінністю стають не знання, а можливість отримати сам документ про навчання. Головними ж залишаються такі мотиви: географічний (поблизу до дому), гендерний фактор (там, де більш хлопців чи дівчат), бажання продовжити династію, бажання творчої реалізації, намагання швидше подорослішати та знаходиться у колі своїх друзів, легкий вступ та не бажання йти служити до армії. За даними дослідників, ціннісний аспект змінюється у процесі навчання.

Таке різноманіття мотивів навчання викликає низку проблем, і завдання педагога в такому випадку, не тільки швидко та своєчасно розгледіти їх і виявити рівень складності, а й створити усі сприятливі умови для подолання проблем, а можливо проводити заходи, які мають запобігати їх появі.Корекційну роботу можна проводити як індивідуально (бесіди, тести), так і колективно (ігрові методики та техніки та інше).

Тому ми пропонуємо Програму, яка є міждисциплінарною, так як є предметом для обговорення і дослідження в різних галузях науки: психологія, комп'ютерна графіка, фольклор та література, культурологія, філософія.

На початку нашого дослідження, ми провели низку тестів та анкетування зі студентами, за для того, щоб виявити проблеми у процесі навчання. Для цього ми звернулися до методик виявлення мотивацій в учбовій діяльності Ільїна Є.П. (книга «Мотивація та мотиви»). Автор пропонує розглядати мотив як складну інтегровану психологічну субстанцію, а також наводить різні класифікації мотиваційної діяльності [2]. Нас, насамперед зацікавили мотивацій навчальної та професійної діяльності, де на нашу думку, саме і виникають різні протиріччя та конфлікти.

Наша Програма розрахована на довгий строк і містить наступні етапи роботи:

1 етап – тестування, анкетування, інтерв'ю, бесіди індивідуальні, – виявлення проблеми.

2 етап – отримання теоретичної інформації про можливості створення комп'ютерної гри для вирішення проблем – спільна праця студента та педагога.

3 етап – створення та проходження комп'ютерної гри – можливість виявити та виокремити певні проблеми у навчанні, та за допомогою проходження етапів та рівнів гри, вирішити їх.

4 етап – аналіз результатів гри та повторне анкетування, тестування, бесіди.

Після першого тестування та анкетування нами були виявлені

проблеми, які умовно можна поєднати в наступні групи:

1. Комунікативні проблеми (вониможуть бути як з викладачем, так і з товаришами по групі).

2. Психологічні проблеми – вони стосуються сфери особистісних інтересів, родини).

3.Культурні проблеми – це питання, які повязані з сприйняттям «іних» культур, мовні проблеми, питання етикету та інше.

4. Семантичні проблеми – питання, пов'язані з навчанням та розумінням матеріалу курсу.

5. Соціальні проблеми – виконання різних соціальних ролей, а також пошук своєї ніши в культурно-соціальному суспільстві.

В основі нашої Програми питання, які повязані з грою як феноменом культури (лялькотерапія, драматургія), деякими аспектами психотерапії (арт-терапія, психодрама, ігротерапія), традиційними та іноваційними формами ігрових практик та стратегій (гейміфікація, комп'ютерна графіка, комп'ютерна анімація).

Гейміфікація (чи ігрофікація) навчання – це процес та результат використання ігрових підходів (стратегій) у неігрових ситуаціях з метою підвищення мотивації студентів, включення їх у процес самонавчання та самовиховання, у процес вирішення різних начвальних завдань. Ефективність гейміфікації як нового засобу організації навчання, який має багатий педагогічний потенціал, доведено в різних наукових працях. Вчені довели, що інструментарій комп'ютерних ігор в навчальному процесі, по-перше, підсилює мотивацію суб'єкта навчання, змушує приділяти більш якісну увагу отриманню інформації. По-друге, підвищує вирогідність досягнення задуманої мети. Від інших ігрових практик (ролевих, ділових та інших) гейміфікація відрізняється неімітаційним характером активності: зберегаючи сам зміст навчальної діяльності, гейміфікація кардинально трансформує засіб організації цієї діяльності та супроводжує весь навчальний цикл [3].

Сьогодні, дослідники ігрових технологій доводять потенціал іграфікації та їх використання в комп'ютерних іграх різних жанрів, використовуючи для цього набір ігрових практик та механізмів в неігровому контексті для приваблення користувачів до рішення бізнес-проблем [4; 43]. Автори цих наукових праць визначили, що будь яка комп'ютерна гра має явний та прихований сценарій, який створюється засобом метафоризації. Тобто в кожній грі є певний наратив (розповідь), який дає підставу використовувати різні жанри комп'ютерних ігор та жанри літературних (фольклорних) творів[5; 88]. У зв'язку з цим, комп'ютерна уявляється нам в вигляді блоків, які повторюються неодноразово, з певними діями героїв, і все це відсилає нас до функцій казкових героїв, яка розглядалась у науковій праці В.Я.Пропа «Морфологія казки» [6].

Стосовно функцій комп'ютерної гри як засобу відновлення психологічного стану студентів та вирішення певних проблем у навчанні,

ми можемо запропонувати деякі методики і рекомендації з наукових досліджень УдоБаєра. В своєї праці «Творча терапія – терапія творчістю» він пропонує питання теорії та практики психотерапії, використовуючи різні форми активності реципієнта (в нашому випадку – студента)[7].

Методика «Малюнка-мазілка» [7,с.39] чи «малювання каракулей». Методика має назву «порогознижуюча», яка дозволяє розслабитись та відпустити свої негативні думки та ситуацію.Наступна методика «Малюнок-перетворення» (техніка колажа чи нарізки) [7,с.146]. Методика «Створи власного героя». Наприклад, казкаМіхаеляЕнде «Маленький пожиратель снов». Після того, як образ створено, можнайогорозіравти, побити, спалити.Методика «Копінг-стратегії». Умови: казковийгероїмає пройти певніперешкоди і переборотисвої страхи. Така методика з'явилась в 1980-1900 у Німеччіні [7].

Висновки: Працюючи над створеннямгероівказок, студентивходять у взаємозвязок з ними, надягають маску персонажа і допомагаютьйому і собіборотися з перешкодами, оволодітизнаннями, якібулинедосяжнимипід час лекції, компенсуютьінформаційнеперевантаженняпсихологічним, емоційним та фізіологічнимвідпочинком.

ЛІТЕРАТУРА:

1.Ляпина Г.А. Теория и практика игр / Г.А. Ляпина: Учебно-методическоепособие для студентоввузов. – Уфа: АкадемияВЭГУ, 2009. –160 с.

2.Ильин Е. П. Мотивация и мотивы. – СПб.: Питер, 2002. – 512 с.

3.Электронный ресурс: https://cyberleninka.ru/article/n/geymifikatsiya-kak-sposob-organizatsii-obucheniya.

4.Блажко, О. А., Мельник, С. П., Скрипкин, М. О.Гейміфікаційні можливості веб-порталів відкритих даних / О. А. Блажко, С. П. Мельник, М. О.Скрипкин // IV Українсько-німецька конференція Інформатика. Культура. Техніка: Збірник тез доповідей 30.06 – 02. 07 2016 м. Одеса, Україна. – Одеса: ОНПУ, 2016. – С.42 –43.

5.Блажко, О. А., Правила компьютерной игры-гистограммы со статистическими открытыми данными / О. А. Блажко, Т. А. Луговая, С. П. Мельник, // V Українсько-німецька конференція Інформатика. Культура. Техніка : Збірник тез доповідей (22.05 –26.05 2017 м. Одеса, Україна). – Одеса : ОНПУ, 2017. – С.87 – 90.

6.Почепцов, Г. Г. Русская семиотика. — М.: «Реле-бук», К. : «Ваклер». — 2001. — 768 с.

7.Баер Удо. Творческая терапия – Терапия творчеством (Теория и практика психотерапии, использующей разные формы творческой активности)/ пер. снем. Е, Климовой и В. Комаровой. – М.: Независимая фирма «Класс», 2013. – 512 с.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ПІЗНАННЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Ордіна Лариса Леонідівна
канд. пед. н, доцент
Білоцерківський національний аграрний університет
Larisaordina@ukr.net

Моделювання діяльності викладача вищого закладу освіти передбачає такий її характер, при якому особливу роль відіграє цілеспрямований педагогічний вплив на активізацію творчого самовираження студентів у навчальній діяльності. Спонукання студентів до якомога ширшого осягнення художніх надбань українського мистецтва, подолання нейтрального ставлення до творів національного мистецтва вимагає від викладача активної позиції, дійового управління навчальною діяльністю студентів.

Мета дослідження позначається на педагогічних умовах, які мають максимально сприяти творчому самовираженню студентів у процесі пізнання творів українського мистецтва.

Самовираження –це усвідомлений процес об'єктивності власного розуміння себе та досягнення розуміння власної індивідуальності іншими. Академічний тлумачний словник української мови пропонує таке визначення самовираження як розкриття та виявлення свого «я» , в основному у художній творчості[2]. Дослідниця К.А. Абульханова-Славська вважала, що самовираження людини– це можливість особистісного діяльнісного прояву у вирішенні життєвих завдань [1]. Д. О. Леонтьєв розглядав самовираження особистості як власну активність, що спрямована на самореалізацію та самозбереження, що має досягти поставленої мети[5].

Серед провідних педагогічних умов з активізації творчого самовираження студентів у процесі пізнання творів українського мистецтва ми визначили такі, як: а) застосування опосередкованого педагогічного впливу у процесі навчальної діяльності; б) спільна творчість викладача і студента на заняттях з української культури; в) поєднання інтенсивного і екстенсивного підходів до вивчення творів українського мистецтва.

Опосередкований педагогічний вплив суттєво відрізняється від прямого тим, що якнайбільше стимулює виявлення самостійності студентів, дає можливість їм виявити власну індивідуальність, активізує пізнавальний і творчий пошук студентів. Важливим засобом опосередкованого педагогічного впливу в нашому дослідженні виступає актуалізація вражень і асоціацій з життєвого досвіду студентів. Класифікуючи прийоми асоціативного виклику потрібного емоціонального психічного стану, ми дійшли висновку про найбільшу ефективність таких з них, як: - портретні

аналогії, що передбачають створення образу суб'єктивних вражень про певних людей; - пейзажно-емоційні асоціації, що викликають зорові асоціації, відтворюють переживання, що супроводжують споглядання краси природи. Обов'язкова умова - наявність цих переживань в реальному досвіді студента. В контексті актуалізації минулого досвіду емоційних переживань особливого значення набуває ментальне забарвлення життєвих вражень студентів. Якщо під ментальністю розуміти «специфічний спосіб сприйняття і роз'яснення (інтерпретації) нацією свого внутрішнього світу... [4, 204]», стає очевидним можливість сприйняття образів через призму національного. Відчуття причетності до народного духу українців уможливлює для студента наближення художньо-образного тлумачення життя українськими митцями до власного пережитого досвіду.

На відміну від опосередкованого впливу, де роль викладача проявлялась як другорядна, наступною педагогічною умовою до активізації творчого самовираження більшого значення набувають самостійно-творчі підходи студентів до навчання. Цьому, зокрема, сприяє застосування методу ескізного вивчення творів українських митців.Глибинну сутність опрацьованих нами завдань на ескізне вивчення українських творів становить система пізнавальних дій, що ґрунтується на закономірностях таких логічних операцій, як упорядкування, класифікація, узагальнення. Вважаючи, що прогресивний творчий розвиток національних культур неможливий поза їх міжнаціональними зв'язками, ми ввели завдання на класифікацію матеріалу, які мали передбачати порівняльні підходи.

В результаті розширення фактичних знань мистецького матеріалу в процесі експериментальної роботи відбувалось на засадах ескізного вивчення творів шляхом поєднання їх в змістовно-класифікаційні блоки. Було визначено такі блоки: «ментально-образний», «фольклорний», «жанровий».

«Ментально-образний» блок передбачав поєднання в певну групу тих творів, що яскраво відбивають національне світосприймання митця, а відтак, українську ментальність у змісті образу. «Національність є індивідуальним життям, поза яким неможливе існування людства, вона закладена у самих таємницях життя і є цінністю, що твориться в історії динамічним завданням [3, 154].»

«Фольклорний» блок мав на меті занурити студентів у те багатство народної творчості, що стала основою професійної творчості українських авторів. Мистецтвознавчий аналіз переконує, що однією з характерних рис професійної творчості є опора на народні джерела. Краса і довершеність саме народної української пісні живить естетичний аспект художньо-стильової традиції. Необхідно, щоб студенти практично в процесі творчого самовиявлення вже на почуттєвому рівні пройнялись естетикою української народної пісні і разом з тим на раціональному рівні усвідомили її потенціал.

Залучення студентів до ескізного опрацювання і класифікації творів з «жанровими» ознаками мало на меті, по-перше, розкрити перед

ними широке жанрове багатство українських творів; по-друге, сприяло усвідомленню причетності українського мистецтва до загальнолюдської художньої культури. Таким чином, на предметне поле активізації творчого самовираження студентів засобами українського мистецтва в нашому дослідженні було винесено проблемне питання про співвіднесення загальнолюдського і національного.

Наступною необхідною педагогічною умовою активізації творчого самовираження студентів є поєднання інтенсивного і екстенсивного підходів до вивчення творів українського мистецтва.

В нашому дослідженні інтенсивний і екстенсивний шляхи йдуть пліч-о-пліч, доповнюючи можливості одне одного. Широке, але певною мірою побіжне охоплення мистецького матеріалу – необхідний аспект навчання, без якого заглиблене опрацювання обмеженої кількості творів ризикує звузити обсяг фактичних знань студентів в галузі українського мистецтва, обмежити художньо-естетичні виміри навчального процесу, негативно вплинути на творче самовираження студентів.

Під час дослідної роботи було визначено параметри діагностики творчого самовираження студентів в процесі пізнання творів українського мистецтва.Серед провідних було визначено такі параметри:

* наявність інтересу до творчих пошуків;

* творча мобільність, що передбачала гнучке реагування студентів на різні прийоми спонукання і заохочення до творчості;

* наявність творчої уяви і фантазії;

* самостійність, що в нашому дослідженні означала прагнення до самостійних творчих рішень, без очікування на «підказку» викладача;

* здатність до асоціювання. Мається на увазі проведення художніх паралелей з іншими видами мистецтва, або аналогій з життєвими ситуаціями;

* здатність творчого самоаналізу. Цьому параметру ми надавали особливо серйозного значення як показнику, що свідчить і про творчу активність, і про творче самовираження студента.

Література

1. Абульханова-Славская К.А. Стратегия жизни/ К.А.Абульханова-Славская.-М.: Мысль, 1991. – 299 с.

2. Академічний тлумачний словник української мови/ за ред. В. Т. Бусел. - Київ. :ВТФ «Перун», 2001.- 1440 с.

3. Бердяєв Н.А. Національність людство. / Н. А. Бердяєв. - Сучасність, М.:- 1993, №1.- С.154-157.

4. Гончаренко С.У. Педагогічні дослідження./ С.У. Гончаренко – К., 1995.-45с.

5. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. / Д. А. Леонтьєв. — 3-е изд., доп. — М.: Смысл, 2007. — 511 с.

ПЕРІОДИЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІВ ЛЮДСЬКОГО БУТЯ

Осадча Лариса Василівна
к. філос. наук, доцент, НАКККіМ
osadcha.lv@gmail.com

Німецький філософ Ойген Фінк, послідовник і особистий помічник Едмунда Гусерля, шукаючи відповіді на питання виключності людського буття, сформулював теорію буттєвих екзистенціалів людини, тобто унікальних сфер переживання й самостановлення людини. Всього філософ виділив їх п'ять: любов, влада, робота, смерть та гра.

Якщо прикласти цю систему філософських мірок до індивідуального життя людини, то стане зрозуміло, заради чого вона жила, що її виховувало й долаючи які перешкоди вона гартувала характер і знаходила втіху. Так, екзистенціал любові вчить приймати ближнього беззастережно, отримувати насолоду від перебування разом з ним, долати власну самотність й віднаходити сенс життя. Уміння зачаровано кохати когось одного, за великим рахунком, вчить любові взагалі, любові до людей, до ближніх. Отож, екзистенціал любові несе головну соціалізуючи роль – бути людиною з-поміж людей, сприймати інших як ближніх.

Влада ставала предметом дослідження найблискучіших мислителів: від давньогрецьких Платона та Арістотеля до філософів Нового часу й ХХ століття – Фрідріха Ніцше, Карла Маркса, Бертрана Рассела, Фрідріха Гаєка, Роберта Нозіка.

За Ф. Ніцше, суспільство, ієрархізоване та об'єднане владою, завжди вичерпніше характеризує індивіда, що входить до нього, ніж власні вчинки цього індивіда. Суспільство є горизонтом самоздійснення громадянина. «Лиш деякі з людей відчувають відповідальність. Для того й існують людські згуртованості, щоб реалізовувати плани, на які в окремого індивіда не стало б духу. Саме тому всі суспільні утворення у сто крат відвертіше й повчальніше засвідчують сутність людини, аніж індивід, який занадто слабкий, щоб знайти в собі сили та мужність для реалізації своїх бажань. […] Суспільство ніколи не розуміло «чесноту» інакше, ніж як засіб сили, влади та порядку» [1, 394].

Воля сильних сприяє розквіту, упорядкуванню, прогресу. Воля до влади, яку проявляють слабкі, живиться реваншизмом і сприяє культурному занепаду. Влада універсально значуща і чинить вплив на кожного.

Як екзистенційний модус влада виражає схильність людини до впорядкування, наведення ладу, покращення світу, врешті, як говорила ХаннаАрендт, найвищого виду творчості – політичної співтворчості. В масштабах же індивідуального життя, до модусу влади ми звертаємося, несучи відповідальність один за одного в шлюбі, за власних дітей, за

домогосподарство чи сегмент свого відання на роботі. Влада потрактовується як мудрість управляти, чи й відсутність такої мудрості, що виявляється як диктатура. Екзистенціал влади приносить людині насолоду від активної позиції в житті, від плідності вольових зусиль.

Робота найбільш виразно відмежовує людину від решти царств органічного світу. Саме в цьому модусі людина постає як творча і продуктивна, як здатна до раціональної взаємодії з іншими, як істота, що не детермінується виключно генами та потребами. Для повноти самоусвідомлення й щастя особа має відшукати сродну працю.

Екзистенціал смерті сповнює людське життя моральним сенсом, аби вона не гаяла своєї тривалості на землі намарне.

Врешті екзистенціал гри відкриває перед нами простір свободи та безтурботності. Будь-яка гра має свої власні правила, перед якими тьмʼяніють і політичні, й соціальні релії. У Стародавній Греції до екзистенціалу гри виказували таку пошану, що навіть припиняли війни на період проведення Олімпійських ігор.

За ОйгеномФінком, індивідуальне щастя можливе лише за умови підпадіння людини під вплив кожного з цих екзистенціалів. Не можна назвати Людиною того, хто владарює, не знаючи ціни праці; хто любить і забуває, що «смерть розлучить нас»; хто ідіотично слідує умовностям, не помічаючи, що життя з часом змінюється, а тому завжди перемагає азартний та наполегливий.

Кожен з періодів людського життя починає грати «новими відтінками» під впливом одного з Фінковихекзистенціалів. Спершу ми відчуваємо владу батьків, інституцій, звичаїв; далі шукаємо себе в праці й трудовій самореалізації; потім беремо на себе владу й відповідальність за інших. Екзистенціали ж любові, гри та смертні найнесподіваніші, бо стаються з нами будь-коли, адже «любов підкорює усіх – і молодих і вже старих», і «все життя – суцільна гра», а латинське гасло «mementomori» («памʼятай, що смертний») ніколи не втратить своєї моральної гостроти.

Історію людства теж можна розглядати не хронологічно крізь призму сукупності дат, а з точки зору акцентуації якогось екзистенційного модусу. Ідеал людини тієї чи іншої епохи формується під впливом досвіду переживання чи то любові, чи влади, праці, смерті чи гри.

Наприклад, стародавні греки жили граючи. Саме вони започаткували практику змагання у фізичній вправності поблизу божественної гори Олімп – Олімпійські ігри. Кожне грецьке міто-держава делегувало для участі свого найвправнішого атлета.

Ігровий момент у ставленні греків до дійсності виявлявся і в інших мистецьких практиках, наприклад, у театральних змаганнях. Великі грецькі трагедії такі, як «Прометей прикований» та «Агамемнон» Есхіла, «Антигона» та «Цар Едип» Софокла, «Медея» та «Геракліди» Евріпіда були написані й поставлені ними для участі в театральних змаганнях на честь бога Діоніса, так званих Діонісійських іграх. Глядачі після перегляду ними постановок

визначали найкращу п'єсу шляхом голосування. Ця агональність, тобто конкурсність, змагальність драматургів сприяла поступовому ускладненню – сюжетному, виконавському, хоровому – грецької трагедії й породила високу глядацьку культуру Стародавньої Греції.

Врешті сама філософія, найвигадливіший освітній здобуток греків, є нічим іншим, як перегукуванням, грою думок.

Ідеал людини Стародавнього Риму принципово відрізнявся, як і умови та середовище життя римського громадянина у порівняння з громадянином грецького полісу. Велика імперія, де центром прийняття політичних рішень, культурних інновацій було головне місто – Рим, вимагала від людини значних вольових зусиль, аби хоча б потрапити до столиці, вже не говорячи про авантюрність, вміння зав'язувати зв'язки, необхідне для просування по сходинках соціальної ієрархії. Тому ідеалом людини часів римської античності був вельможа: імператор, сенатор, полководець, той, хто «вигриз» собі місце в елітних колах.

Наступною епохою в періодизації європейської культури є Середньовіччя. Повнота людського життя звершувалася у внутрішньому духовному переживанні. Якщо звернутися до земного контексту й ідеалів звичайних людей, чиї життєві подвиги не увіковічнені на іконах, то їх світоглядним екзистенціалом була любов. Тодішня любов мала різні формаи й прояви. Це і любов до Бога, і куртуазна рицарська любов, і платонічні любовні муки митців до своїх муз. Разом з тим, Середньовіччя є періодом, що відзначився грабіжницькими хрестовими походами, розправами над «відьмами», інквізиційними судами, нищенням наукових книг у вогнищах на площах європейських міст. Ось така повчальна суперечність: любов як виправдання безчинств. Певно, заради любові у світі здійснено більше віроломних злочинів, аніж заради влади чи грошей.

Саме Середньовіччя подарувало легендарні історії відданого, майже фанатичного кохання. Оповідь про гріховну пристрасть філософа-ченця П'єраАбеляра та його юної учениці Елоїзи вилилась в легенду про те, як земне кохання, народження сина, таємний шлюб, а потім жорстока помста з боку родини Елоїзи (Абеляр був оскоплений) привело кожного з них до праведного покаяння та богоугодного життя. Без відданого кохання до Беатріче, що часом схоже на одержимість до своєї музи, можливо, світ не знав би про поета й письменника Данте Аліг'єрі. Наступною безсмертною легендою є історія кохання Петрарки до Луїзи.

Власне ці три середньовічні постаті були провісниками наступних епох – Відродження та Барокко, з притаманним їм замилуванням красотами земного життя, манірною естетикою та гуманістичною філософією, що тривали під знаком все того ж екзистенціалу любові. Однак вона вже не стосувалася виключно божественного переживання. Їх земна любов була позбавлена авторитетів, вона формувалася самими несподіванками життя, замилуванням людиною. Тому й виникає нове світовідношення – гуманістичне.

Ідеали наступної знакової епохи – Нового часу – найповніше розкриваються з огляду на свою приналежність до екзистенціалу праці. Трудова активність перетворилася з благочестивого обов'язку, як вона трактувалася з часів Середньовіччя, на джерело задоволення. Цьому посприяв і протестантський етос, який ґрунтовно дослідив Макс Вебер у роботі «Протестантська етика і дух капіталізму». У протестантів-лютеран праця перетворюється на шлях до спасіння. Вдала самореалізація у певній трудовій сфері розцінюється як Божа прихильність, Божа милість, за якою людям відпускаються гріхи.

Коротке XX століття, термін, популяризований британським істориком ЕрикомГобсбаумом, це епоха не хронологічна, а смислова, об'єднана відчуттям тривоги, розколотості, боротьби, війни й трагедії. За змістом вона охоплює такі драматичні події, як Перша, Друга світові війни, крах імперсько-колоніальної системи світу (зникнення Німецької, Австро-Угорської, Османської, Російської, Британської, Французької імперій), холодна війна, розпад Радянського Союзу. XX століття, таким чином розпочалося пізніше хронологічного вододілу – не 1900-го року, а 1914, і завершилося передчасно 1991 року – з розпадом соціалістичного геополітичного табору. Трагедії й переломні віхи цього періоду часто актуалізували екзистенціал смерті.

Декадансне мистецтво зламу XIX-XX століть демонструвало естетичний розпач (Поль Верлен, Оскар Уайльд, Шарль Бодлер, Обрі Бердслі, Едвард Мунк та ін.). Між світовими війнами виник літературний феномен «втраченого покоління» (Ернест Хемінгвей, Джеймс Джойс, Френсіс Скот Фіцджеральд, Еріх Марія Ремарк та ін.). У повоєнні роки в США нонконформістами, що заперечували традиційні цінності, які не вберегли світ від жахів війни та Голокосту, стали бітники, тобто митці «розбитого покоління» (beatgeneration) – Джек Керуак, ІрвінАлленГінзберг, Вільям Берроуз. Відчуттям соціальної задухи, тотального мікровладного політичного контролю, симульованої реальності пройнята філософія постструктуралізму та деконструктивізму – Ролана Барта, Мішеля Фуко, ЖиляДельоза, Фелікса Гваттарі, Жана Бодріяйра. Смерть стає не просто частим сюжетом у мистецтві XX століття. Для багатьох зі згаданих митців самогубство стало життєвим сценарієм.

Врешті якими є домінуючі екзистенціали теперішнього пост-постмодерного світу? А він триває в цілковитій одночасній значущості всіх окреслених екзистенціалів – і любові, і влади, і праці, і смерті, і гри. Образ цинічного іроніка, котрий знає ціну кожному з проявів життя, але нічого не сприймає всерйоз, знову відроджує актуальність екзистенціалу гри. Граїзація досягається засобами гумору, який у мистецтві кінця XX століття – початку XXI – це вже не простодушне, наївне комічне, мета якого розвеселити та розважити, як це робили аматори-трубадури на міських ринкових площах кількасот років тому. Сучаснийгумор – ігровий, вінгостроінтелектуальний і цинічний. Йогопокликання – утриматисьвідзачарування, щоб не було так

болячерозчаровуватися.

Гра як життєва легкість, як інтелектуальність, театральність чи й епатажність стає нині ключем до розгадки медійної естетики, трендів в індустріях краси та стилю, гонзо- та панк-напрямків молодіжних субкультур. Можливо, це стан того продуктивного першопочаткового хаосу, з якого в міфах починається новий цикл світотворення?

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА:

1. Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей // Фридрих Ницше. Пер. с. нем. Е.Герцык и др. –М.: Культурная Революция, 2005. – 880 с.
2. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Макс Вебер. – Электронный ресурс. – [Режим доступа]:https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Veb_PrEt/index.php
3. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии: Переводы/Сост. и послесл.П. С. Гуревича; Общ.ред. Ю. Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 387-404.

ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ МУЗЕЙНИЦТВІ

Радомська Віолетта Родіонівна,
ст. викладач кафедри ДОА НУ «Львівська політехніка»
w.r.radomska@gmail.com
ID ORCID 0000-0001-6868-868X

Розвиток музейної галузі залишається важливим сегментом у формуванні культурологічної мапи будь якої держави. В цьому контексті, розвиток сучасного конкурентоспроможного музейництва в Україні є вкрай важливою генеруючою одиницею. Наявність цінних артефактів, творів, документів, проведення змінних виставкових експозицій та проектів в музейних установах, не завжди є дієвим механізмом в сучасних умовах глобальної інтернет індустрії. Якщо музей функціонує лише в закритому просторі приміщення, коло глядачів та відвідувачів різко скорочується до вузькопрофесійної аудиторії, а молодь дає перевагу більш видовищним та динамічним формам пізнання культурологічного продукту. Слід зауважити, що потужні державні музеї України поступово вводять додаткові форми інформаційних технологій – віртуальні екскурсії, візуалізація окремих проектів, інформаційні сторінки в соцмережах, формують веб сайти тощо. Однак, такий процес не охоплює сталі експозиції. На жаль, подача додаткової експлікативної інформації, що вкрай необхідна для повноцінного сприйняття репрезентованих арт-об'єктів та творів, залишається класично обмеженою. Стандартні форми етикетажу та короткі дані, не завжди вдало розкривають суть проекту, явища, автуру тощо. Тенденції формування

вузько сегментних експозицій та виставок «однієї картини», кураторів зобов'язує до креативної форми в подачі інформаційного блоку обраної проблематики. Однак, стандартно, це допоміжні стенди з фотоматеріалом та текстовим наповненням, які не завжди спонукають глядача заглибитись в поданий матеріал. У світовій практиці активно інтегровані більш динамічні візуальні форми подачі інтелектуального, архівного чи мистецького матеріалу, до прикладу інтерактивні панелі, аудіовізуальні блоки тощо. Аудіовізуальні засоби можуть сприяти досягненню цілей виставкової презентації, але тільки при грамотному й професійному підході в їхній експлуатації. Серед десятків та сотні творів, відвідувача може привернути проекційний екран або плазмова панель у сполученні з динамічним візуальним і звуковим рядом мультимедійної презентації, де подається важлива інформація про історію, подані архівні матеріали, цікаві пошуки митця чи ряд ескізів, історію твору, бібліографію, історіографію тощо. Якщо цю ж інформацію вмонтувати у структуру виставки чи експозиції на численних стендах, то глядач буде відволікатись від основного візуального сприйняття артефактів чи творів. Альтернативним, новим (в реаліях українського музейництва) засобом використання новітніх технологій на виставках, що може виділятися на фоні одноманітності поліграфічних матеріалів, є електронна візитна картка, яка являє собою міні-диск або USB-flash drive з мультимедійною презентацією[1]. Аудіовізуальні засоби пропонують оптимальну кількість інформації, здатної привернути увагу відвідувачів. Професійна подача матеріалу та естетична складова може справити сильне враження й підсилити дію інформації. Для виставкових проектів щораз більш актуальним стає використання стерео й варіо технологій, що дозволяє презентувати макрофіксацію, кольорові зображення з ефектами підсиленого об'єму (3D ефект) та динаміки, передає форму об'єктів, текстури, фактури, розташування в просторі тощо. Ще однією формою інформаційної візуалізації є стереозображення. 3D-стерео – тривимірне, об'ємне зображення з ефектом огляду (тобто об'єкти можна розглядати з рівних сторін). Зображення може бути отримане за допомогою спеціальної стереозйомки або за допомогою програм тривимірного моделювання – 3DS Max, Maya тощо. Псевдостерео – ефект, що здійснює ілюзію різновіддаленості (по глибині) об'єктів зображення, при цьому самі об'єкти залишаються плоскими (кількість візуально помітних планів 3-6) Варіозображення – кілька зображень, що послідовно змінюють один одного залежно від кута спостереження. Сферами застосування стерео/варіо продукції в рамках виставкових заходів є наступні: *Indoor* – оформлення стенда як навісне, так й інтегроване у конструкцію стенда чи експозиційної габльоти (лайтбокси, панно, хардпостери для мобільних стендів); *Outdoor* – великоформатна стерео/варіо продукція при вході на виставку або в конкретному павільйоні чи локації (світлові короби, вивіски, рекламні щити, тендери тощо[1]. Використання інтерактивних панелей в музейному просторі є надзвичайно дієвою формою подати

велику кількість матеріалу, зокрема у форматах шкільних, краєзнавчих, меморіальних музеях. Зазвичай, такого типу музеї мають обмежену площу для диспозиції, а матеріали важливі і значні за об'ємом. Коли експозиційний простір заповнений та перенасичений візуальною, а особливо текстовою інформацією, грамотно систематизувати і структуризувати матеріал не завжди вдається. Але наявність в структурі експозиції додаткової інтерактивної панелі задовольнить надто допитливого та сучасного відвідувача. Окрім цього, музейний простір повинен бути максимально динамічним, тому опрацьовані або додаткові нові факти, візуальний матеріал легко поповнюють інформаційну панель, не руйнуючи сформовані вітрини, габльоти, експозиційні площі тощо.

В цьому контексті, студенти кафедри ДОА з 2008 року активно долучаються до пошуку концепцій, проектування та реалізація нових підходів у формуванні музеїв на теренах Львівщини, серед яких: проект художньо-меморіального музею Модеста Сосенка в с. Підберізці, меморіальний музей Осипа Куриласа в м.Щирець, музей ґрунтознавства географічного факультету Львівського Національного університету ім. І.Франка, меморіальний музей Кирила Селецького в с. Цеблів, Музей історії українських салезіян ім. Преосв. влад. Андрія Сапеляка (м.Львів). Проектна робота скерована на пошук максимально нових форм подачі та розуміння музейного простору, де б максимальна інформаційна складова з візуальними артефактами були збалансовані, гармонізували стилістично та творили образність, ідентифікували тип музейного закладу. Адже музеї «Золотої провінції» України потребують реорганізації, своєрідного ребрендингу, оскільки несуть важливу культурологічну функцію та можуть формувати смак нового покоління. З цією метою, використання аудіовізуальної продукції в просторі музейної експозиції буде виконувати важливу інформаційну складову.

Показовим є проект Pinsel.Ar [2,3], який націлений розкрити ширшому загалові скульптурну спадщину видатного скульптора Іона Георга Пінзеля в межах України та за її межами. Задум проекту полягає в тому, щоб осмислити спадщину Пінзеля за допомогою інструментів доповненої реальності. Тривалий за задумом проект Pinsel.AR згуртував навколо барокового феномену спеціалістів з різних галузей – від реставраторів і музейників до програмістів, 3D-моделерів і медіа-художників. Завдання проекту – відтворити за допомогою віртуальної й доповненої реальності скульптурну спадщину Пінзеля. Для цього команда проекту сканує скульптури, створює 3D-моделі, які можна побачити на сайті або в мобільному додатку. Відповідно до цієї ідеї, презентація матеріалу буде диктувати інноваційне експозиційне наповнення музею Георга Пінзеля у Львові (філіал Львівської Національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького) з використанням інтерактивних панелей тощо.

Для сучасного музейного простору, не залежно від категорії та статусу, сучасні інформаційні технології активно інтегруються та стають

невід'ємним сегментом у структурі функціонування цих закладів.

Список використаних джерел:

1. Аудіовізуальні засоби, Використання стерео й варіо технологій в *...https://pidruchniki.com/11670802639 97/informatika/audiovizualni_zasobi/(режим доступу 20.03.2019. з екрану)*

2. Про Pinsel.AR – Pinsel AR *https://pinsel-ar.com/about/(режим доступу 20.03.2019. з екрану)*

3. Доповнена реальність Пінзеля: як проект Pinsel.AR переносить **...***art.lviv-online.com/dopovnena-realnist-pinzelya-yak-proekt-pinsel_ar-perenosyt-shed...* https://pinsel-ar.com/about/ (режим доступу 20.03.2019. з екрану)

ПРОЕКТ PINSEL_AR – ВІДРОДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА ЗА ДОПОМОГОЮ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Степанок Юлія Володимирівна,
магістр Львівська національна академія мистецтв
yulliamelnik13@gmail.com

Проект Pinsel.AR — тривимірне сканування й віртуальне моделювання скульптур Пінзеля з використанням технологій доповненої реальності — можна розглядати як один із кроків взаємодії традиційних форм мистецтва і новітних технологій.

Йоган Георг Пінзель – скульптор середини 18 століття, представник пізнього бароко і рококо. Скульптури Пінзеля порівнюють з творами Мікеланджело та інших митців європейського Відродження. Вважається одним з кращих скульпторів Європи 18 століття [7].

Відненавна технологічйний прогрес дійшов до рівня моделювання та створення додаткової реальності – віртуальної. Це одразу ж стало популярним у застосуванні серед різнихвидів діяльності, в особливості у відеоіграх, також медицині, авіа та авто галузях. Тепер настав і час для культурного сектору. Найкраще культурне застосування нової реальності саме для творів мистецтва, адже вона відкриває зовсім інший погляд та можливості для звичних нам експонатів.

Оцифруванням своїх фондів сьогодні активно займаються провідні музеї світу. Представлені в мережі колекції популяризують мистецтво та розширюють музейну аудиторію. А вже у найближчому майбутньому тривимірні моделі високої якості вирішуватимуть важливі експозиційні питання, як то експонування без витрат на переміщення та ризику пошкоджень. Також важливою складовою таких новітніх музейних практик є інклюзія [1].

Проект Pinsel.AR в ширшому розумінні зачіпає питання ставлення

до мистецької та культурної спадщини і взаємодії з нею у контексті сучасності. Вже рік в Музеї Пінзеля сканують скульптури Майстра. Побачити 3D моделі скульптур, обернути їх на 360 градусів, дізнатись про те, що зазвичай приховане від погляду відвідувача музею, довідатись цікаві факти про роботи та їх творця можна вже на сайті та у мобільному додатку. Також, скульптурна спадщина Пінзеля буде доступна для людей з вадами зору, завдяки відтворенню на 3D принтері моделей скульптур або їх окремих частин [3].

Доповнена реальність вимагає якісно зафіксувати і відтворити, а отже пересотворити у цифрі матеріальний артефакт. Від самого початку – якісної фіксації – це працює на його користь. В силу неналежного, у різний час, стану збереження скульптур цифрова консервація стає в нагоді насамперед реставраторам і дослідникам, які зможуть не лише докладніше розуміти процеси фізичного нищення об'єкту і можливості його фахового відновлення, але й провадити на належному рівні дослідження окремих скульптур (наприклад, рентгенівський, інфрачервоний та ультрафіолетовий, мікроскопічний і радіовуглецевий аналізи). Сукупне розуміння фізичного стану речей стане певнішою відправною точкою чи аргументом для інтерпретаторів – істориків, мистецтвознавців, культурологів, філософів, які відтак отримають можливість по-новому і по-різному зблизька подивитися на спадок Майстра [4].

Втративши свою композиційну і просторову цілісність, поліхромію, контекст, переживши культурне відкриття, некультурне нищення і нове відкриття, ці скульптури скоріше дивляться на нас, ніж навпаки. Вони ніби питають: як нове покоління буде взаємодіяти з великими творами минулого? Це — осмислення культурної спадщини, невіддільне від необхідності розуміти її в дії [2].

Ідея проекту представити скульптурну спадщину Пінзеля доступною, цікавою та актуальною за допомогою новітніх засобів доповненої реальності.Мета полягає у популяризації та зростанні суспільного інтересу до об'єктів історії, архітектури, скульптури, творів мистецтва, розкриття в унікальній медіаформі маловідомої біографічної та історіографічної інформації про життя та творчість Пінзеля. За допомогою інноваційних методів фотограметрії, 3D-сканування, віртуальної і доповненої реальності проект має на меті зацікавити якнайширшу аудиторію до ознайомлення, вивчення, осмислення та участі в розвитку об'єктів культурного спадку [7].

Проект реалізується за підтримки Львівської міської ради (конкурс соціокультурних проектів 2018) та у співпраці з Львівською національною галереєю ім. Б. Возницького (Музей Пінзеля). Залучає три області західного регіону (Львівську, Тернопільську та Івано-Франківську), а в перспективі – відсканувати спадщину Пінзеля, що у Німеччині і Польщі. За сканування та створення високоточних моделей відповідають медіа-художник Роман Гук та 3D-моделер, асистентка кафедри дизайну та основ

архітектури НУ «Львівська політехніка» Марія Киселенко – автори ідеї та втілювачі проекту. Над текстами для сайту працюють культуролог Євген Гулевич та архітектор і дослідник Олег Рибчинський. Учасники проекту – люди з різних сфер та різним досвідом, об'єднуються заради однієї спільної мети – ґрунтовного та цілісного представлення культурної спадщини Майстра Пінзеля [5].

Команда Pinsel.AR працює з найбільшим зібранням дерев'яних скульптур Іоана Пінзеля, які зусиллями Бориса Возницького були врятовані та зосереджені у Львівській національній галереї мистецтв. Майстер Пінзель у XVIII ст. творив у тогочасній тенденції синтезу мистецтв, і відповідно, його роботи були складовими архітектури та простору храмів або палаців. Тож в музейному середовищі вони втратили задуману автором композиційну єдність, а також враховану перспективу глядача – точку зору, з якої прихожани могли дивитися на скульптури [3].

У найсучаснішому вирішенні, яке пропонує Pinsel.AR, представлення мистецької спадщини є наступним етапом взаємодії цих скульптур з глядачем. Нова технологія пропонує нове бачення. І це не метафора. Адже по своїй природі людина фокусується локально: те, що ближче, ми бачимо чітким, а віддалене – розмитим. Ми можемо змінити фокус, як і фототехніка, але одночасно бачити виразно предмети на першому і другому плані неможливо. В 3D моделях скульптур Пінзеля різкість зберігається по всій глибині, що створює відчуття гіперреальності [3].

Реалізація проекту Pinsel.AR є прикладом (або, точніше, пропозицією) особливого ставлення до культурної спадщини, її переосмислення та інтерпретації через вже доступні сучасні медіа. Ця практика зараз є актуальною для всіх світових музеїв. Адже об'єкти матеріальні, хоч яку високу культурну цінність вони мають, залишаються вразливими до ушкоджень і втрат. Ця практика в майбутньому, очевидно, змінить звичну нам систему експонування мистецьких творів в музеях. Якщо проектувати ці тенденції на скульптури Пінзеля, які зараз доволі активно подорожують світом, то відтворення їх у вигляді видрукуваних на 3D принтері копій або засобами доданої та віртуальної реальності, захистить від можливих механічних ушкоджень під час транспортування та будь-яких інших ризиків. Ці тенденції також зроблять фондові збірки доступнішими для всього світу [3].

Ця позиція проекту на межі мистецтва та технологій робить його привабливим для спроб художньої інтерпретації у новітніх мистецьких практиках. Можна також говорити про амбітність в тому сенсі, що в результаті реалізації проекту Pinsel.AR ми отримаємо не тільки різноманітні цифрові «бонуси», але й прецедент, коли інтерпретація/актуалізація/популяризація культурної спадщини відбуватиметься за допомогою технологій, і вийде за межі вузько-гуманітарних досліджень. Проект дає широкі можливості для навчання студентів –професійних скульпторів. Адже є можливість «розрізати» скульптуру, щоб побачити як заломлюється форма в розрізі,

що раніше зробити було неможливо. Один з наступних етапів проекту – це створення VR середовища, де буде зроблено реконструкцію ансамблів, цілих композицій (храми, іконостаси). Це дозволить відійти від музейного представлення і побачити роботи так, як задумував автор, побачити в тому просторі, для якого вони створювались – така собі подорож у минуле, яку уможливить нам майбутнє [6].

Посилання:

1. Доповнена реальність Пінзеля: Як проект Pinsel.AR переносить шедеври минулого у майбутнє. режим доступу:https://www.facebook.com/notes/pinselar/доповнена-реальність-пінзеля-як-проект-pinselar-переносить-шедеври-минулого-у-ма/1965506040205196/?__tn__=HH-R
2. Йоган Георгій Пінзель: невідворотна драма буття. режим доступу:https://wisecow.com.ua/misteczтvo/jogan-georgij-pinzel-nevidvorotna-drama-buttya/?fbclid=IwAR0JI4cjk1eC8VYUNX5j9MIQHerOFMT_n9PbrvfYq7R7lfnY4RCwl1UXbdY
3. Нові реальності Пінзеля в проекті Pinsel.AR. режим доступу:http://artukraine.com.ua/a/novi-realnosti-pinzelya-v-proekti-pinselar/?fbclid=IwAR1ojdAhAYJv9o2Cm1Ngq9A7l7HDUcgRK0ysiYXRLnoaF5CABpyExPKgvWc#.XJDQtS2a6fd
4. Про Pinsel.AR. режим доступу:https://pinsel-ar.com/about/
5. Скульптури Пінзеля можна побачити у доповненій реальності.режим доступу: http://lp.edu.ua/news/2018/pinzel-na-vidstani-podyhu-zavdyaky-politehnikam-skulptury-maystra-mozhna-pobachyty-u?fbclid=IwAR22pMYMLFAfe-7O1C3uDOerHrYdgldH0USzLPo-MnL0Jv_at05_MBnajPI
6. Скульптури Пінзеля: матеріальне, духовне, віртуальне. режим доступу: https://zbruc.eu/node/85950?fbclid=IwAR0IlP2jdd9FuWqBMzx0ikDSpl6X6DN-pPxSPL-BdmYYySoJNF_TJEzO3_M
7. PINSEL_AR. режим доступу: http://dialogue.lviv.ua/project/pinsel_ar/?fbclid=IwAR0Lyz09XpkIwrz49r4Jg5mB5RNqRNEIXMnE02nTSzO8LP 1XprC7ZPoCAVw

ВПРОВАДЖЕННЯ МЕТОДУ КОЛЕКТИВНОГО АРАНЖУВАННЯ ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ НОВИХ ОСВІТНІХ СТРАТЕГІЙ.

Утешева Наталія Михайлівна
викладач Вінницького державного педагогічного університету імені М.М. Коцюбинського
natkasianchyk@gmail.com

Практичне застосування креативних методик у навчально-виховних процес – є втіленням сучасних освітніх стратегій, тенденцій, яким характерне, перш за все, не споживацьке спрямування, а творче, винахідницьке – а, отже, продуктивне. Навчально-виховний процес – має бути процесом відкриття знань і творчого застосування їх на практиці у створенні певного мистецького продукту (у залежності від індивідуального фокусування на професійну самореалізацію). Особливістю сучасної мистецької освіти є пошук нових методів для активізації та розвитку творчого потенціалу

студентів і педагогів. Якщо педагог-митець ставить творче завдання, у такому випадку він зобов'язаний створити творчу навчально-виховну ситуацію, характерними ознаками якої є багатоваріантність та проблемність [1, 257].

Новою рисою сучасних освітніх стратегій є акцент на мотиваційну складову компонентів креативності. Наукове підґрунтя для цього - ретельно розроблено, до прикладу, ще у 1980-х рр. у дослідженнях емоційних механізмів особистісного та творчого розвитку Яковлевої О. Л. [4].

Наразі сучасна освітня стратегія виокремлює і висуває на передній план не інформаційну складову, а саме мотиваційну. Головним в навчально-виховному процесі стає НАВЧИТИ студента ВЧИТИСЯ. Сформоване прагнення і уміння вчитись самостійно стає рисою, яка змінює свідомість студента та виводить його на принципово інший рівень професійної та особистісної реалізації як під час навчання, так і після завершення ВУЗу. Якою ж має бути мотивація? Ради чого студент має навчитись вчитися?

Мотивування майбутнього педагога-митця до створення власної творчої продукції як способу збереження творчої свободи особистості, котра працюватиме в певній системі та за чіткими, регламентованими навчальними програмами. Останні – мають допомогти учителю організувати процес, і аж ніяк не забрати у нього професійну творчу волю. Це важливо зрозуміти студентам ще під час навчання у ВУЗі.

Окрім цього, студент має бути готовий після завершення університету, втримати свої позиції в постіндустріальному суспільстві, в якому освітній процес почав сприйматись як «надання освітніх послуг».

Ж. Липовецькі міркує про цю тенденцію наступним чином: «постіндустріальному суспільству дали назву товариства послуг, але скажемо прямо, що саме вільні послуги до самих основ стрясають старі порядки, коли ходили по струнці, причому відбувається це не завдяки революційним силам, а завдяки солодким хвилям зваблювання. Не будучи строго окресленим межами особистісних відносин, зваблювання стало повсюдним і прагне регулювати споживання, організації, інформацію, освіту, звичаї. Відтепер усе життя суспільства перебуває під диктатом нової стратегії, що ламає виробничі відносини заради апофеозу відносин зваблювання» [2,].

Не зважаючи на тенденцію сприйняття суспільством освіти як мережі послуг, освітянське середовище чітко утримує свій баланс завдяки кільком принциповим основним підходам – когнітивному, особистісного-орієнтованому та креативному, які в цілому окреслюють сучасні освітні стратегії [3, 128]. Ці три освітні підходи знаходяться тією площиною, на якій успішно працює метод колективного аранжування в оркестровому класі та на заняттях з концертмейстерського класу у вищих навчальних закладах (на факультетах мистецького спрямування).

Метод колективного аранжування – багатоваріантна, проблемна творча ситуація, перебування в якій позитивно впливає на формування

творчого митця, педагога. Унікальність даного методу полягає у його належності до основних підходів реалізації сучасних освітніх напрямків роботи з мистецькою молоддю. Пізнання, особистісне зростання та орієнтація, створення творчої музичної продукції – три головних ознаки даного методу.

Колективне аранжування – є основним в середовищі самодіяльних гуртів, музиканти яких створюють аранжування пісень як самостійно, так і колективно. Під час творчої взаємодії, кожен з них створює обриси своєї музичної лінії , відбираючи найкращі варіанти, колективно формують обриси музичної форми в цілому. У загальну скарбничку складаються усі варіанти, щоб в кінці роботи над новим твором, остаточно вибрати найкраще поєднання усіх творчих пропозицій. Таким чином самодіяльні музиканти і проходять свою школу. Через досвід колективного аранжування відбувається їх стрімкий професійний ріст. Звичайно, характерною рисою є присутність лідера, який вже має певний досвід у аранжуванні музики. Він виконує роль певного орієнтира, керівника загального творчого процесу та являється джерелом необхідних технологій та знань. Процес творчості стає навчально-виховним процесом.

Наша пропозиція застосування даного методу у професійній мистецькій школі спирається на багаторічні дослідження його ефективності безпосередньо у навчально-експериментальній роботі зі студентами. Практика показує, що впровадження методу колективного аранжування у навчально-виховний процес, ефективно реалізує головні завдання нових освітніх стратегій.

Завдяки творчій навчально-виховній ситуації, в якій використовується колективне аранжування як метод активізації пізнавальних процесів, особистісного мотивування та орієнтації, творчого мислення та створення власного творчого продукту, майбутні митці-педагоги отримують необхідний перший досвід, який успішно можуть застосувати у професійній діяльності з дітьми. Даний метод дійсно сприяє формуванню творчого вчителя-митця.

Таким чином, використання даного ресурсу являється ефективним методом реалізації основних сучасних підходів освітньої стратегії – когнітивного, особистісного-орієнтованого, креативного. Дослідження даного методу потребує подальшого глибокого вивчення та наукового обгрунтування особливостей його застосування на практиці реалізації стратегії сучасної музичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – СПб.: ПитерКом, 1999. – 368с.
2. Липовецки Ж. Эра пустоты / Ж. Липовецки. – СПб, 2001. – 330 с.
3. Утюж І. Г. Освітні стратегії в сучасному світі / І. Г. Утюж // Філософія, релігія та культура у глобалізованому світі. Всеукраїнська науково-теоретична конференція з міжнародною участю, 23 листопада 2015 року: [матеріали доповідей та виступів] / ред.кол. П. Ю. Саух [та ін.]. – Житомир: Видавець О. О. Євенок, 2015. – С. 127-129.
4. Яковлева Е.Л. Эмоциональные механизмы личностного и творческого развития // Вопросы психологии. – Москва, 1977. С.20-27.

ТУРИСТИЧЕСКАЯ ДИПЛОМАТИЯ КАК ГЛОБАЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИНДУСТРИИ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ И МЕЖДУНАРОДНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРСЫ

Циватый Вячеслав Григорьевич,
кандидат исторических наук, доцент,
Заслуженный работник образования Украины,
доцент кафедры новой и новейшей истории зарубежных стран,
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
tsivatyi@gmail.com

Глобальные политические и институциональные процессы, глобальная дипломатия XXI века – это тренд современного глобализированного мира. Уникальность полицентричности состоит в том, что в отличие от эпох империй, концертов держав или сверхдержав низка вероятность появления новых гегемонов вместо старых, даже на региональном уровне, не говоря уже о трансрегиональном или глобальном.

«Силовые поля» политического, институционального, дипломатического, экономического и иного влияния распределены в современном мире как никогда равномерно, и этот процесс лишь набирает обороты. Как туго натянутая сеть, эти поля препятствуют чрезмерному усилению того или иного претендента на особый статус, усовершенствуя постоянно дипломатический инструментарий.

После краха биполярной системы, в начале XXI века человечество оказалось в более знакомой для себя ситуации существования различных центров силы/центров влияния. В обиход вошло понятие многополярности (полицентричности) [1, с. 26-29].

Необходимо отметить, что аналогов ей в историческом прошлом не было; предшественниками в XIX – начале XX вв. были различные «концерты держав», в частности «система европейского концерта», закреплённая на Венском конгрессе. Полицентричный мир, утверждающийся на наших глазах, становится уникальным продуктом беспрецедентной стадии глобализации, которой она достигла к настоящему времени [2].

Уникальность полицентричности состоит в том, что в отличие от эпох империй, концертов держав или сверхдержав низка вероятность появления новых гегемонов вместо старых, даже на региональном уровне, не говоря уже о трансрегиональном или глобальном [3, p. 26-36; 4, с. 124-131].

В этом направлении одним из объединяющих институциональных векторов в мировой политике является культурная дипломатия. **Культурная дипломатия** и диалог культур во внешнеполитической деятельности – это один из приоритетных инструментов внешнеполитической и дипломатической деятельности большинства современных государств в

полицентричном мире XXI века.

Индустрия туризма, будучи проявлением и фактором глобализации, а в определенном смысле и ее воплощением, испытывает заметное влияние таких сил, как информационные технологии, социальная дифференциация общества, изменение климата и др.

Геополитические и социально-экономические изменения, развитие информационных технологий существенно повлияли на динамику международного туристического потока, привели к институциональной трансформации туристической отрасли с такой, которая ориентирована на обслуживание организованных туристов, на многоотраслевую сферу деятельности, направленную на удовлетворение разнообразных потребностей миллионов индивидуальных путешественников.

В то же время, такой взгляд на туризм свидетельствовал об отнесении его к спектру важнейших системных институциональных объектов общества. Рождение «Homo viator» (человека путешествующего).

В настоящее время туризм стал не просто путешествием ради получения наслаждения от общения с природой, в современной дипломатии туризм играет все более важную роль, туризм уже перешагнул границы международных отношений и вышел на передовую линию дипломатии, сформировав специфическую отрасль дипломатии, как – **туристическая дипломатия.**

Комплексный и мобильный характер современного туризма сформировал спрос на безопасную и комфортную для жизни и здоровья среду, способную обеспечить необходимые условия для реализации гражданами их права на отдых и свободу передвижения.

Современный глобализированный мир трудно представить без туризма. Он рассматривается международными организациями, планируется национальными правительствами, обсуждается в средствах массовой информации, в конце концов, мы сами встречаемся с ним каждый день.

Без преувеличения можно утверждать, что туризм на сегодня является не только практикой общественной жизни, но и фактором, влияющим на мировое глобальное развитие общества.

Бесспорно, путешествия существовали с давних времен и были мотивированы в раннее Новое и Новое время различными факторами [5, с. 269-280]. Но предметно о туристической индустрии следует говорить уже с XX века.

Устоявшиеся «три S» постепенно вытесняются «тремя L»: Lore – Landscape – Leisure (национальные традиции – пейзаж – досуг).

Отпуск вдали от дома превращается в XX-XXI веках на непременную социальную норму. Продолжается процесс интернационализации социальной базы туризма и расширения его географии, происходит дальнейшая стандартизация туристических услуг, туризм экстраполируется в мировые глобальные процессы как мощный фактор развития.

Трансформировавшись из современной практики организации досуга в важный социальный институт, имеющий собственные институциональные функции, туризм предстает в виде массового социокультурного явления, с которым вынуждены считаться как национальные правительства, так и международные организации [6, с. 196-208].

И все же эти процессы происходят не в обезличенном пространстве, а в конкретных культурно-исторических сообществах, остаются пестрыми и противоречивыми.

Сама глобализация, как утверждают специалисты, не отрицает многообразие выбора, а общество при этом характеризуется большей индивидуализацией (в данном случае, это демонстрирует и неустанная дифференциация туристского спроса и предложения) [7, с. 26-36].

Современный человек, повседневная жизнь которого полна хлопот, благодаря многим месяцам напряженного труда приобретет несколько больше, чем туристический продукт.

При соответствующей социально-философской рефлексии он остается действенным социальным институтом, способным решать глобальные проблемы мирового сообщества и социокультурного освоения мира через туристическую коммуникацию. Туризм и туристическая дипломатия основываются на культурных, международно-региональных и природных различиях. И в этом смысле они выступают их генератором [8].

Таким образом, в настоящее время туризм стал не просто путешествием ради получения наслаждения от общения с природой, в европейской дипломатии туризм играет все более важную роль, туризм уже перешагнул границы международных отношений и вышел на передовую линию дипломатии.

В 2016-2019 годах выражение «туристическая дипломатия» стало одним из широко употребляемых среди людей в нашем обществе. Туризм стал уже составной и неотъемлемой институциональной частью национальной дипломатии.

Туристическая дипломатия становится важным каналом формирования и распространения имиджа и продвижения международного признания страны, также проводит в жизнь дипломатическую концепцию на сотрудничество и взаимный выигрыш, реализует стратегию взаимовыгодной открытости, является важным аспектом в деле формирования глобальной и институциональной сети партнерских отношений.

Туризм становится инструментарием и важным средством продвижения современной дипломатии в условиях полицентричного мира XXI века. Туристическая дипломатия на сегодня – это инновационная технология культурной индустрии в глобальном мировом пространстве.

Список использованной литературы

1. Ціватий В. Г., Громико О. А. Поліцентричність сучасного світоустрою: мегатренд XXI століття: (інституційний контекст) // Зовнішні справи. – 2014. – № 8. – С. 26–29.

2. Chekalenko L. D. Foreign Policy of Ukraine: monograph / Based on the scientific concept

of Professor Lyudmyla D. Chekalenko / Scientific editor Rector of the Diplomatic Academy of Ukraine under the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine V. G. Tsivatyi. – Kyiv, 2016. – 294 p.
3. International Relations / Edited by Stephen McGlinchey. – Bristol, England, 2017. – Part I: DIPLOMACY. – P. 26–36.
4. Фенько А.Б. Туризм как показатель социального статуса // СОЦИС. – 2007. – № 2(274). – С. 124 – 131.
5. Циватый В. Г. Институционально-исторические традиции политико-дипломатических систем и дипломатии: социологический аспект // Социология дипломатии: Гипотеза, структура и тематические исследования: Монография / Милан Язбец, Вячеслав Циватый и др. – К., 2015. – С. 269–280.
6. Шульга М. Освоєння особистістю соціокультурного простору життя через туризм // Соціальний ареал життя особистості. – К.: Ін-т соціології НАН України, 2005. – С. 196 – 208.
7. Яковенко Н. Вступ до історії. – К.: «Критика», 2007. – 376 с.
8. Ціватий В. Публічна дипломатія: традиції, тренди та виклики (досвід і пріоритети для України) / Зовнішні справи [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uaforeignaffairs.com/ua/ekspertna-dumka/view/article/ publichna-diplomatija-tradiciji-trendi-ta-vikliki-dosv/

КРЕАТИВНА ЕКОНОМІКА ТА ІНШІ КОНЦЕПЦІЇ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНОГО СУСПІЛЬСТВА

Чмут Анна Володимирівна
к.е.н., ст.. викладач Херсонського державного університету
hannach300@gmail.com
Синякова Катерина Миколаївна
к.е.н., доцент Херсонського державного університету
syniakovakate@gmail.com

Серед існуючих теорій постіндустріального суспільства на сьогоднішній день концепція креативної економіки посідає вагоме місце. Нова соціокультурна реальність відрізняється постійним розвитком і безперервними змінами, творчість і креативність стають ключовими факторами сучасної культурної діяльності та економічної реальності. З появою інформаційних технологій та індустрій нового типу поряд з поняттям «креативна економіка» з'являються інші концепти постіндустріальної економіки: «нова економіка», «інноваційна економіка», «інформаційна економіка», «економіка вражень», «економіка знань». В деяких дослідженнях ці поняття ототожнюють, в інших виділяють, як окремі напрямки розвитку економіки постіндустріального суспільства (нової економіки), що вимагає їх теоретичного осмислення.

Аналізуючи витоки поняття «креативна економіка» необхідно зазначити, що широкого розповсюдження термін «креативність» отримав в 50-х роках XX ст. І до сьогоднішнього часу предмет креативності є об'єктом досліджень психологів, філософів, соціологів, культурологів, педагогів,

економістів. Сам термін «креативна економіка» вперше був введений в 2000 р. Дж. Хокінсом [1]. На сьогоднішній день в економічній літературі існує різноманітна кількість підходів до трактування цього поняття. Сам Дж. Хокінс креативну економіку визначав як систему специфічних соціально-економічних відносин між економікою і творчим підходом до її розвитку та удосконалення, що призводить до становлення нового креативного сектору постіндустріальної економіки, в основі якого лежить інтенсивне використання творчих та інтелектуальних ресурсів. Українські дослідники В.М. Чорна, М.В.Бредіхін [2] під креативною економікою розуміють новий напрям досліджень і практичної діяльності орієнтований на артикульоване з'єднання творчих інновацій і економічної активності суб'єктів. Ще один підхід запропонувала І.Н.Дубіна, визначаючи дане поняття як сектор національної та світової економіки, в якому виробляються, розподіляються та споживаються продукти та послуги, пов'язані з творчою діяльністю (продукуванням та розробкою нових та потенційно значимих ідей) [3].

Аналіз даних визначень, а також інших підходів, що підлягали аналізу в попередньому дослідженні [4], свідчить про те, що поняття «креативна економіка» трактують з трьох позицій: як сектор або галузь світової економіки, як нову концепцію чи напрям досліджень, та як певну систему специфічних соціально-економічних відносин.

Поняття «інноваційна економіка», «інформаційна економіка», «економіка знань» часто в науковій літературі стоять поряд з креативною економікою. Проте, необхідно зазначити, що інноваційна економіка - це економіка суспільства, заснована на знаннях, інноваціях, позитивному сприйнятті нових ідей, машин, систем і технологій, готовності їх практичної реалізації в різних сферах людської діяльності» [5]. Особливістю, що відрізняє інноваційну економіку від креативної є те що в першій науково-технічні розробки можуть бути не лише результатом креативності, а й придбані на відповідному ринку патентів. В той же час з розвитком високотехнологічних секторів товарів і послуг, широкою доступністю ІКТ та вищої освіти в 2-й половині XX ст. в науковий оборот увійшов термін «економіка знань». Основним товаром економіки знань є самі знання. Термін «цифрова економіка» з'явився відносно нещодавно, в 1995 р. [6]. Це поняття пов'язане з інтенсивним розвитком інформаційно-комунікаційних технологій, що є основою для формування VI технологічного укладу. Головним фактором виробництва тут постає інформація.

Таким чином, авторська гіпотеза полягає в тому, що, креативна економіка, економіка знань та інноваційна економіка є компонентами один одної, а кожна з них е частиною концепції нової економіки, яку можна інтерпретувати, як високотехнологічну економіку, яка вимагає від суб'єктів господарювання постійних інновацій в контексті глобалізації. В той же час в рамках креативної економіки виділяють поняття «економіки вражень», що являє собою частину креативної економіки, що об'єднує окремі сфери і галузі (туризм, ресторанний бізнес, музейний та виставковий та ін.).

Співвідношення різних складових нової економіки представлена на рис 1.

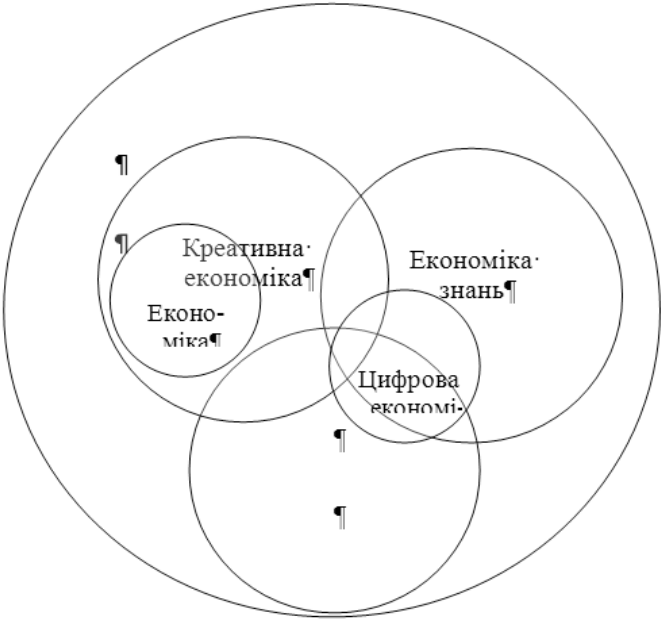


Рис 1. Співвідношення нової економіки, креативної економіки, економіки знань, інноваційної економіки, економіки вражень, цифрової економіки [4]

На сучасному етапі розвитку суспільства стійко зростає інтерес до проблематики креативних індустрій, частково він обумовлений тим, що все частіше креативну економіку згадують в довгострокових прогнозах економічного розвитку. Економіка творчості стала лікуючим компонентом торгівлі та економічного розвитку розвинених країн, та постає все більш важливим фактором розвитку багатьох країн в тому числі України.

Список використаних джерел

1. Хокинс Д. Креативная экономика: как превратить идеи в деньги. М.: Классика-XXI, 2011. 98 с.

2. Чорна М. В., Бредіхін В. М. Місце креативної економіки в системі відтворення сучасних потреб суспільства . *Економічна стратегія і перспективи розвитку сфери торгівлі та послуг* . 2016. Вип. 2(24). С. 60–74.

3. Дубина И.Н. К вопросу о соотношении понятий «Креативная экономика», «Инновационная экономика» и «Экономика знаний» . *Креативная экономика*. 2009. №6. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-sootnoshenii-ponyatiy-kreativnaya-ekonomika-

innovatsionnaya-ekonomika-i-ekonomika-znaniy
4. Ушкаренко Ю.В., Чмут А.В., Синякова К.М. Креативна економіка: сутність поняття та значення для України в умовах європейської інтеграції. Економіка та суспільство. 2018. №18. URL: http://www.economyandsociety.in.ua/journal/18_ukr/10.pdf
5. Локалов А.А. Инновационная экономика и новая экономика: соотношение процессов и понятий. *Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета*. 2013. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnaya-ekonomika-i-novaya-ekonomika-sootnoshenie-protsessov-i-ponyatiy.
6. Negroponte N. Being Digital. NY : Knopf, 1995. 256 p.

TWÓRCZOŚĆ OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH INTELEKTUALNIE W UJĘCIU WSPÓŁCZESNYCH KONCEPCJI PEDAGOGICZNYCH

Romianowska Ewelina
Doktorant Wydziału Nauk Pedagogicznych
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
ewrom@doktorant.umk.pl

„Dzisiaj zadałeś mi pytanie:
-Niepełnosprawność , czym jest dla mnie ?-
Ta odpowiedź Cię zadziwi,
A może zezłości:
- Ja naprawdę się cieszę z niepełnosprawności !
Że w wózku jak na tronie czuję się jak królowa
W brylantowej koronie,
Nie o to przecież chodzi w tej naszej rozmowie.
Ja, gdybym była sprawna, tak jak wielu ludzi
Nie mogłabym docenić, że słońce mnie budzi.
W codziennej bieganinie sens bym pogubiła
I małymi rzeczami bym się nie cieszyła.

Tłum wokół by pozbawił resztek wrażliwości
Miałabym w sobie więcej smutku niż radości.
Dzięki niej wiem, Człowieku, że nie tędy droga !
Moja niepełnosprawność przy mnie zawsze blisko
Jak przyjaciółka, która sekretu dochowa.
Pani N. zawsze ze mną, bez względu na wszystko”.[1]

Semiotyka teatru

Korzeni teatru należy doszukiwać się w starożytnej Grecji w obrządkach

1 http://www.duszki.pl/poogladaj_poczytaj/swiadectwa/artykul_o_gosi.html (data dostępu: 20.03.2019)

religijnych ku czci boga Dionizosa. Jednakże współcześnie jego istnienie ugruntować można w historii, kulturze i świadomości społecznej mieszkańców miejscowości, w której teatr jest zlokalizowany. Transmisja kulturowa zapewnia zachowanie ciągłości w istnieniu tradycji i mistycyzmu tego właśnie miejsca. Teatr stał się odzwierciedleniem potrzeb człowieka. Andrzej Hausbrandt w literaturze poświęconej historii teatru ukazuje, iż teatr to spoiwo twórczości indywidualnej czy też grupowej z działalnością społeczną. Wymienia również funkcje wewnętrzne i zewnętrzne teatru. Do wewnętrznej funkcji należy próba wprowadzenia innowacyjnych rozwiązań przy zachowanym dawnym kształcie teatru. Do funkcji zewnętrznej zaliczyć można: poznawczo-wychowawczą (teatr jako źródło wartości, norm, idei), kataryczną – oczyszczającą (pozwalająca na niweleowanie lęków, kompleksów i barier), a także ceremonialną (mistyczna forma teatru, nadająca znaczenia uroczystościom życia ludzkiego)[2].

Na uwagę zasługuje rozpatrywanie na kartach literatury terminu *przestrzeń pudełkowa.* Jerzy Limon, który analizował przestrzeń teatru pisze „dlatego też proponuję wyróżnić przynajmniej trzy przestrzenie związane z teatrem: pierwsza to teatr, jako budynek, dzieło architektury i sztuki (osadzony, oczywiście, w jakimś kontekście urbanistycznym czy w przestrzeni naturalnej, a także – szerzej w kontekście regionu, państwa czy kontynentu)”[3]. Jako pierwsza została wyróżniona przestrzeń architektoniczna budowli, osadzona w pewnej tradycji danej przestrzeni lokalnej, czy też historycznej. Teatr jako budynek jest skojarzeniem nieodzownym i automatyczny. J. Limon wymienia także kolejne przestrzenie. „Druga to wydzielona z pierwszej przestrzeń sceny i widowni (z natury dwoista), czyli to, co nazywamy przestrzenią teatralną”[4]. Na uwagę zasługuje podział na scenę i widownię. Widownie, która z założenia jest niejednorodna. Znajdują się tu osoby o różnym przygotowaniu artystycznym do odbioru sztuki teatralnej. Kolejną przestrzenią jest „trzecia, o której głównie dotąd mówimy, to nieograniczona w swych wariantach przestrzeń sceniczna, fikcyjna, stworzona przez bardzo skomplikowaną, bo wielosystemową wiązkę znaków teatralnych, ich ewoluujący w czasie ciąg, na które składają się, na przykład, postać sceniczna, scenografia, światła muzyka, taniec, gra aktorska, no i słowo”[5]. Przestrzeń semiotyczna przepełniona znakami, jest uchwytna tylko w danym monecie trwania przedstawienia teatralnego. Możliwa do zaistnienia tylko dla aktorów znajdujących się na scenie i widzów na widowni. Tylko w momencie trwania sztuki teatralnej jest możliwa do uchwycenia dla ludzkiego oka i wrażliwości. Jednakże w pełnym jej wymiarze nie jest możliwa do uchwycenia dla kamer, aparatów i innych urządzeń elektronicznych.

Do semiotyki teatru należy także zaliczyć za Tadeuszem Kowzanem „1) słowo, 2) intonacja, 3) mimika, 4) gest, 5) ruch sceniczny aktora, 6)

2 A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze, Warszawa,* 1990, s. 66–68.

3 J. Limon, *Między niebem a sceną, przestrzeń i czas w teatrze, Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria,* Gdańsk 2002, s. 43.

4 Ibidem, s. 43.

5 Ibidem, s. 43.

charakteryzacja, 7) fryzura, 8) kostium, 9) rekwizyt, 10) dekoracja, 11) oświetlenie, 12) muzyka, 13) efekt dźwiękowy”[6]. Przywołany podział wskazuje na wieloaspektowość rozpatrywania systemu znaków występujących w teatrze. Do semiotyki teatru zalicza się wszystko to, dzięki czemu może zaistnieć fikcja sceniczna oraz możliwe jest tworzenie postaci scenicznej. Zatem semiotyka nie obejmuje tylko aktora, ale także widza. Bowiem fikcja sceniczna nie byłaby możliwa dzięki wzajemnej relacji i komunikacji między aktorem a widzem. Należy pamiętać, iż kiedy aktor staje się nadawcą treści, to widz jest odbiorcą wrażeń estetycznych. Jednakże wrażenia te są także odczytywane przez aktora. Następuje wówczas zamiana ról i to aktor staje się odbiorcą emocji jakie są wyrażane przez widza. Sztuka teatralna nie miałaby szansy zaistnienia bez publiczności.

Wielowymiarowość twórczości

W roku 1950 na zjeździe Amerykańskiego Towarzystwa Psychologicznego Joy P. Guilford zaprezentował raport, w którym podkreślał, iż twórczość w procesie terapeutycznym jest obszarem zaniedbywanym i zasługuje na uwagę. Obecnie wiele osób ze świata nauki, praktyków i teoretyków wykazuje zainteresowanie tą tematyką. Coraz więcej osób pragnie uczęszczać na zajęcia z twórczości, odnajdując w niej wartość najwyższą i nadając twórczy charakter swojej egzystencji. Morris Stein pisze „tworzenie to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy w określony, czasie”[7]. Z kolei Władysław Tatarkiewicz rozdzielił proces tworzenia od procesu stworzenia. Pierwszy – proces tworzenia jest przypisywany człowiekowi, drugi – o procesie stworzenia można mówić tylko w odniesieniu do Boga[8]. Można zauważyć, iż człowiek dokonuje także zaistnienia nowego tworu poprzez wykorzystanie swoich umiejętności i kreatywności. Osoba realizuje poprzez twórczość własne potrzeby psychiczne i fizyczne, poprzez co twórczość doprowadza do rozwoju osobowości człowieka.

Bardzo ważne jest przywołanie definicji twórczości Morrisa I. Steina, który uważał, że „twórczość to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla określonej grypy w pewnym okresie”[9]. Podążając za Sternergem i Lubrant wyróżniają nurty badań nad twórczością:

1. mistyczny – następuje tu odwołanie do starożytnej Grecji i średniowiecza. Człowiek traktowany jest przedmiotowo, bowiem staje się narzędziem, które Bóg wykorzystuje do przekazu sztuki.

6 M. Gliniecki, Teatr ku człowiekowi, [w:] M. Gliniecki, L. Maksymowicz (red.), Teatr edukacyjny komunikacja bez granic, Słupski Ośrodek Kultury & Teatr STOP, Słupsk 2001, s. 76.

7 M. Stein, *Creativity and culture. Journal of Psychology,* 1953,s. 36.

8 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przeżycie estetyczne,* PWN,Kraków 1982, s. 13-14.

9 K. Śmigórski, *Procesy poznaniautajonego u osób twórczych*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2010, s. 11.

2. pragmatyczny – odwołanie do myślenia lateralnego, synektyki, poprzez co następuje próba zrozumienia twórczości, jako tej która czerpie swoje źródła z kreatywności człowieka.

3. psychodynamiczny – twórczość jako wynik końcowy powstałym z naporu między świadomą rzeczywistością a popędami, na które człowiek nie ma wpływu.

4. behawioryzm – odwołanie do Gestaltystów. Tematyka kreatywności i twórczości pojawia się rzadko, jak pisze Śmigórski, nie wychodzili poza koncepcję etykietowania[10],

5. społeczno-osobowościowy – skupienie się na oddziaływaniu i interakcji twórcy ze środowiskiem, skupienie się na badaniu cech osobowości twórcy.

6. należy wymienić model poznawczy[11] oraz „zwykle procesy" – twórczość wynikiem psychologicznych procesów zachodzących w świadomości człowieka.

Na uwagę zasługuje przywołanie modelów twórczości opracowanych przez Klausa K. Urbana, które zakładają istnienie wymiaru poznawczego i osobowościowego. „Każdy z nich obejmuje trzy komponenty oraz wiele subkomponentów. Wymiar poznawczy związany jest z: dywergencyjnym myśleniem i działaniem; ogólną wiedzą i myśleniem; specyficzną wiedzą i umiejętnościami. Do wymiaru osobowościowego Urban zaliczył: koncentrację i zaangażowanie w zadanie; motyw i motywację; otwartość i tolerancję na wieloznaczność"[12]. Wymienione wymiary można realizować na płaszczyźnie indywidualnej, grupowej bądź też lokalnej. Urban zakładał, iż w tym procesie inteligencja człowieka uzupełnia się wraz z jego zdolnościami twórczymi. „Aby jednak działanie było skuteczne, konieczne jest zaistnienie dodatkowych struktur obejmujących: przewidywanie, planowanie, myślenie strategiczne, elastyczną adaptację, konstruktywne kształtowanie, podejmowanie decyzji"[13]. Jednakże nie da się wykluczyć także współzawodnictwa, które znacząco wpływa na osobowość człowieka, mobilizując go do dalszego tworzenia. Artysta, twórca danego działa poprzez swoje działania wielokrotnie podkreśla swoja indywidualność i samostanowienie. Bardzo ważne jest posiadanie świadomości etycznej na każdym etapie tworzenia oraz postawy demokratycznej. Dążąc do wolności należy także szanować godność i wolność osób, które uczestniczą także w tym akcie tworzenia dzieła sztuki.

Wielu badaczy koncentrowało się na zagadnieniach dotyczących pojawienia się pomysłu stworzenia danego działa artystycznego, biorąc pod uwagę zachodzące procesy psychiczne i emocjonalne w człowieku. Dlatego też szczególnie ważne jest wykorzystanie twórczości w pracy z osobami wykluczonymi społecznie, niepełnosprawnymi „wysiłek stworzenia nowej

10 Ibidem, s. 19.

11 E. Nęcka, *Wymiary twórczości,* [w:] K. J. Szmidt, K. T. Piotrowski, *Nowe teorie twórczości. Nowe metody pomocy w tworzeniu,* Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2002, s. 45-50.

12 M. Kuśpit, *Barwy twórczości,* UMCS, Lublin 2013, s. 21.

13 Ibidem, s. 21.

rzeczywistości scenicznej jest też – powinien być, szczególnie w pracy z grupami z dysfunkcjami – próbą zmierzenia się z bagażem osobistych doświadczeń, jakie wnoszą ze sobą wszyscy twórcy przedstawienia. Inaczej mówiąc w każdym teatralnym przedsięwzięciu warto znaleźć miejsce dla analizy problemu refleksji, dla istotnego przesłania, dla świata wartości"[14]. Jest to stopniowe wkraczanie do świata wartości moralnych i obyczajowych, prawd i tradycji. W tym niezwykłym kontakcie osób niepełnosprawnych ze sztuką teatralna nie ma znaczenia wiek, ani też poziom kulturalnego i intelektualnego przygotowania artystycznego. Ważność stanowi wspólna obecność, komunikacja, sprzyjająca wymianie doświadczeń.

Rozważanie można także realizować na gruncie personalizmu chrześcijańskiego. Sięgając po literaturę można zauważyć, iż personalizm nie ma jednego przedstawiciela. Za twórców uważa się Emmanuela Mouniera oraz Karola Wojtyłę. Problemy rozpatrywane przez personalizm wywodzą się z kontekstu antropologicznego. Karol Wojtyła połączył zewnętrzność człowieka z tym co prezentuje jego wnętrze. „Mamy zatem w personalizmie do czynienia z uczonym, który jest raczej odkrywcą, a nie twórcą. W rzeczy samej, dla personalisty punktem wyjścia i kluczem interpretacyjnym jest fenomen osoby, który mu się objawia"[15]. W prezentowanej przez niego filozofii podkreślane jest znaczenie doświadczenia w drodze do moralności. Wojtyła zwracał także uwagę na życie człowieka w społeczeństwie, na realizację siebie jako osoby w relacjach międzypokoleniowych[16]. Jan Paweł II w Liście do Artystów pisał „Bóg powołał zatem człowieka do istnienia, powierzając mu zadanie bycie twórcą. W *twórczości artystycznej* człowiek bardziej niż w jakikolwiek inny sposób objawia się jako *obraz Boży* i wypełnia to zdanie przede wszystkim kształtując wspaniałą *materię*własnego człowieczeństwa, a z kolei także sprawując twórczą władzę nad otaczającym go światem"[17].

Aktywność teatralna osób niepełnosprawnych intelektualnie

Przemiany zachodzące w teatrze pozwalają traktować sztukę teatralną jako narzędzie, które służy do kreowania i wzmacniania poczucia tożsamości. Eugenio Barba pisze, że teatr jest przemianą, która odwołuję się do żywej pamięci człowieka[18]. Teatr jest rzeczywistym miejscem spotkania i współdziałania. Dlatego też docenia się wychowawczą i terapeutyczną rolę teatru. Teatr, w którym występują osoby niepełnosprawne intelektualnie często określany jest *teatrem niezawodowym*– „alternatywny względem teatru

14 R. Molicka, M. Schejbal, Teatr i Terapia, Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne, Teatr Grodzki, Bielsko – Biała, s. 25.

15 Ks. K. Guzowski, *Personalizm polski na tle personalizmu europejskiego,* Biblioteka Teologii Fundamentalnej 3, 2008, s. 445.

16 K. Wojtyła, Człowiek w polu odpowiedzialności, Rzym-Lublin 1991, s. 115.

17 A. Wojciechowski (red.), *Posłannictwo sztuki w nauczaniu Jana Pawła II. Sztuka ma w sobie coś z religii",* Gimnazjum i Liceum Akademickie w Toruniu, Toruń 2005, s. 10.

18 E. Barba, *Canoe z papieru. Traktat o antropologii teatru,* Wrocław 2007, s. 62–81.

instytucjonalnego, repertuarowego, model zespołu stowarzyszonych ludzi, zazwyczaj niewykształconych w akademiach teatralnych i nie mających odpowiedniego stażu, dla których właśnie aktywność teatralna jest zajęciem ubocznym, dodatkowym, realizowanym w czasie wolnym, sposobem istnienia (a nie sposobem spędzania czasu wolnego), wynikającym jednak z głębokich motywacji emocjonalnych, z więzi z innymi członkami zespołu lub ze spełniania istotnych dla nich zadań społecznych, a przede wszystkim z wewnętrznej potrzeby wyrażania się (niezależnie czy jest to zwykła radość czy namysł nad sensem życia, cierpienia i śmierci) poprzez tę właśnie sztukę"[19].

Innym określeniem jest*teatralternatywny*, jest to„ruch teatralno – społ., opozycyjny wobec teatru instytucjonalnego, któremu zarzucał skostnienie organizacji, stereotypy estetyczne, bezideowość; skierowany przeciw całej dotychczasowej kulturze teatr., nazywany też teatrem kontrkultury, teatrem otwartym, teatrem wspólnoty, teatrem marginesu, teatrem trzecim"[20]. Na uwagę zasługuje fakt, iż ten rodzaj teatru skupia osoby często wykluczone, stygmatyzowane, opuszczone, które utraciły sens swojego życia i zaniechały wszelkiej aktywności. Teatr wychodzi naprzeciw ich problemom. Poprzez dostosowanie repertuaru i treści sztuk teatralnych otwiera się na każdego widza chłonnego wrażeń estetycznych. Osobom, które pragną chociaż na chwilę wcielić się w rolę postaci scenicznej proponuje się udział w teatroterapii, dzięki której poprzez zajęcia prowadzone przez terapeutę osoby nabywają pewności siebie, stawiają sobie świadomie cele i dążą do ich realizacji.

Teatr, w którym zarówno na scenie jak i na widowni możemy zobaczyć osoby niepełnosprawne pragnie realizować program „Teatru bez barier" dostosowując nie tylko przestrzeń architektoniczną budynku do wymagań i potrzeb osób niepełnosprawnych, ale i treść repertuaru. W teatrze, który prezentuje różną treść repertuaru, publiczność jest niejednorodna. Zatem znajdą się tu osoby, w różnym wieku i kondycji zdrowotnej. Teatr powinien być przystanią dla każdej osoby poszukującej wrażeń estetycznych. „Celem działań teatralnych nie jest tu sam efekt końcowy – spektakl, lecz proces jego tworzenia. Współpraca w zespole teatralnym otwiera aktorom perspektywy do odkrywania swojego potencjału poprzez: proces zgłębiania swoich możliwości i ograniczeń, prowokowanie do stawiania pytań o stosunek do otaczającego świata i innych ludzi, doświadczenie bliskości we współpracy z innymi, atmosferę święta i codzienności w pracy nad spektaklem"[21]. Swoistym celem jest tu integracja osób niepełnosprawnych z pełnosprawnymi. Umożliwienie im realizacji własnych marzeń poprzez wydobycie ich potencjału i kontakt z drugim człowiekiem. Utrwalając tym samym zachowania pożądane i akceptowane społecznie. Dążąc tym samym do budowania dobra wspólnego, jakim jest sztuka teatralna.

19 W. Żardecki, *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru,* Lublin.2012, s. 358–359

20 B. Frankowska, *Encyklopedia teatru polskiego,* PWN 2003 s. 429.

21 U. Namiotko, *Teatr niezawodowy w środowisku lokalnym,* „Pedagogika społeczna. Z warsztatów badawczych", NR 4(62), XV 2016, s. 164.

Rola twórczości w myśli Antoniego Kępińskiego polega na wprowadzeniu terminu metabolizmu informacyjnego, dzięki któremu można uzyskać energię potrzebną do funkcjonowania w społeczeństwie. Dochodzi wówczas do wymiany informacji między jednostką a społeczeństwem[22]. Człowiek jest jednostką społeczną, uwikłana w ciąg relacji społecznych. Potrzebuje kontaktu z drogim człowiekiem. „Życie człowieka rozgrywa się pod działaniem trzech wektorów: *do*, *od* i *nad*. Wektor *do,* to wektor miłości, wektor *od* to kierunek odejścia, oddalenia, przeciwny wektorowi *od* (chciałbym tu uniknąć nazwania go *wektorem nienawiści,* bo mogłoby to okazać się zbyt wielkim i nieuzasadnionym uproszczeniem)”[23]. Jednostka może realizować swoje człowieczeństwo poprzez kontakt z drugim człowiekiem. Dzięki niemu się rozwija. Wektor *nad* z kolei jest wektorem twórczości, dzięki któremu twórca może uporządkować otaczającą rzeczywistość względem własnych wartości i ideałów.

Działanie człowieka skierowane jest na realizację kierunku *nad,* dlatego też jest ono świadome. „Jeżeli więc zgodzimy się (także z Kępińskim, że dla rodziców wychowanie dziecka jest celem twórczym, realizacją ich postawy *do* i *nad* względem świata, postawy miłości i twórczości, to gdy zajmujemy się dzieckiem upośledzonym, pokazujemy rodzicom, że można nim się zająć, że warto, pokazujemy im najdrobniejsze sukcesy w rozwoju dziecka, cieszymy się nim wraz z nimi, to spełniamy społeczny postulat współżycia, współtworzenia, a także postulat ochrony gatunku. Nie zapominając, że i rozwój dziecka może się nam nagle objawiać”[24]. Realizowany postulat współżycia społecznego może a nawet powinien być realizowany w wymierze sztuki i procesu tworzenia. Bowiem wówczas możemy dostrzec jak ważna w życiu człowieka może być sztuka i jak w wielu przestrzeniach może być realizowane poczucie tworzenia. Oczywiście takie zachowanie może budzić lęk przed spotkaniem z drugim człowiekiem, przed podjęciem wyzwana, które może przybierać formę osiągnięcia wewnętrznej równowagi psycho-emocjonalnej, jak i może przybrać także formę walki z barierami zewnętrznymi, które wkluczają udział osoby niepełnosprawnej intelektualnie z przestrzeni społeczno-kulturalnej. Podążając dalej za tym samym autorem bardzo ważny w dostrzeganiu aktywności, docenieniu efektów pracy i wzajemnej interakcji jest aspekt miłości, który umożliwia:

1. „rodzicom pozwala zobaczyć swoje dziecko złączone z otoczeniem („ze światem”), nie odrzucone. Pozwala je widzieć we współuczestnictwie.
2. dziecku pozwala uczestniczyć w takim stopniu, jaki jest możliwy. Pozwala podnosić stopnie uczestnictwa i rozwijać motywację.
3. osobom, które czują potrzebę rozwoju, twórczość pozwala realizować ją i w ten sposób włączyć się w społeczność”[25].

Zatem, czy twórczość osoby niepełnosprawnej może być wartościowa?

22 A. Kępiński, *Melancholia,* wyd. II, Warszawa 1979, s. 4.

23 A Wojciechowski, *Obecność zebrane teksty,* Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2001, s. 88.

24 Ibidem, s. 90.

25 Ibidem, s. 101.

Czy osoba niepełnosprawna intelektualnie może być twórcą? Wobec powyższego nie tylko należy dostrzec twórczość osoby niepełnosprawnej intelektualnie, ale przede wszystkim dostrzec ją jako twórca. Akt twórczości obejmuje także rodziców osoby niepełnosprawnej, którzy każdego dnia podejmują wyzwanie rodzica, który pragnie, aby jego dziecko było szczęśliwe i podejmowało aktywność dzięki której będzie możliwy jego rozwój. To rodzice wprowadzają swoje dziecko w świat zasad, wartości, a także twórczości. Bardzo ważne jest tu współuczestnictwo w tym procesie, które wiąże się z zaufaniem i odpowiedzialnością. Jak pokazują badania A. Nalaskowskiego bardzo ważna staje się tu rola matki „rodzaj reakcji społecznej na zainicjowany przez dziecko proces twórczy lub jego wynik może odgrywać rolę motywującą do dalszych wysiłków w celu powtórzenia sukcesu lub doskonalenia czynności, aby sukces osiągnąć”[26]. Bardzo ważne dlatego jest stworzenie środowiska twórczego mobilizującego do dalszych działań podejmowanych przez dziecko. Poczucie sukcesu, w trakcie tworzenia dzieła jest tu niezwykle ważne.

Bibliografia

1. Barba E., *Canoe z papieru. Traktat o antropologii teatru,* Wrocław 2007.
2. Frankowska B., *Encyklopedia teatru polskiego,* PWN 2003.
3. Gliniecki M., Teatr ku człowiekowi, [w:] M. Gliniecki, L. Maksymowicz (red.), Teatr edukacyjny komunikacja bez granic, Słupski Ośrodek Kultury & Teatr STOP, Słupsk 2001.
4. Guzowski K., *Personalizm polski na tle personalizmu europejskiego,* Biblioteka Teologii Fundamentalnej 3, 2008.
5. Hausbrandt A., *Elementy wiedzy o teatrze, Warszawa,* 1990.
6. http://www.duszki.pl/poogladaj_poczytaj/swiadectwa/artykul_o_gosi.html (data dostępu: 20.03.2019)
7. Kępiński A., *Melancholia,* wyd. II, Warszawa 1979.
8. Kuśpit M., *Barwy twórczości,* UMCS, Lublin 2013.
9. Limon J., *Między niebem a sceną, przestrzeń i czas w teatrze, Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria,* Gdańsk 2002.
10. Molicka R., Schejbal M., Teatr i Terapia, Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne, Teatr Grodzki, Bielsko – Biała.
11. Nalaskowski A., *Społeczne uwarunkowania twórczego rozwoju jednostki,* WSiP, Warszawa 1998.
12. Namiotko U., *Teatr niezawodowy w środowisku lokalnym,* „Pedagogika społeczna. Z warsztatów badawczych”, NR 4(62), XV 2016.
13. Nęcka E., *Wymiary twórczości,* [w:] K. J. Szmidt, K. T. Piotrowski, *Nowe teorie twórczości. Nowe metody pomocy w tworzeniu,* Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2002, s. 45-50.
14. Stein M., *Creativity and culture. Journal of Psychology,* 1953. 311-322.
15. Śmigórski K., *Procesy poznaniautajonego u osób twórczych*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2010.
16. Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka. Piękno. Forma. Twórczość. Odtwórczość. Przeżycie estetyczne,* PWN, Kraków 1982.
17. Wojciechowski A. (red.), *Posłannictwo sztuki w nauczaniu Jana Pawła II. Sztuka ma w sobie coś z religii”,* Gimnazjum i Liceum Akademickie w Toruniu, Toruń 2005.
18. Wojciechowski A., *Obecność zebrane teksty,* Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2001, s. 88.
19. Wojtyła K., Człowiek w polu odpowiedzialności, Rzym-Lublin 1991.
20. Żardecki W., *Teatr w refleksji i praktyce edukacyjnej. Ku pedagogice teatru,* Lublin.2012.

26 A. Nalaskowski, *Społeczne uwarunkowania twórczego rozwoju jednostki,* WSiP, Warszawa 1998.

ОБРАЗ БРИТАНСЬКОЇ МОНАРХІЇ У КІНЕМАТОГРАФІ

Шашкова Катерина Олександрівна,
магістрантка І курсу спеціальності «Культурологія»
Факультету філософії та суспільствознавства
НПУ імені М.П. Драгоманова

Науковий керівник – к. філос. н., доц. Русаков С.С.

Людям завжди було цікаво зазирнути у позакулуарне життя британської королівської родини, тому нині особисте життя монарха та наближених стає плідним матеріалом для багатьох художніх та документальних фільмів. Майже щороку на екранах з'являється щось нове ы вражаюче про королівських осіб. Пропонуємо у короткій науковій розвідці розглянути кінострічку і телесеріал на зазначену тему, які стали знаковими на початку XXI століття.

У 2007 вийшов фільм Стівена Фріза «Королева», який ілюструє події першого тижня після смерті принцеси Діани. Це перша спроба висвітлити життя сучасної британської монархії зсередини, без скандальних подробиць. Сміливий погляд режисера дає змогу глядачеві подивитись на королеву Англії в домашніх умовах – як вона водить «Лендровер», грається з улюбленими собачками, п'є чай з бісквітом або дивиться телевізор не підіймаючись з ліжка.

Відзначимо цікавий ракурс висвітлення королівської родини – монархія показана дуже позитивно і відкрито. Королева у розпачі, навіть плаче, вона повністю віддана народу. Для неї найважливіше – утримати неминучий крах, захистити власну велич, яка поступово зникає під натиском невдоволеного народу.

«Королева» – фільм про монархію, про її місце в суспільній свідомості, про Єлизавету II як короновану особу і просто жінку, яка повинна все своє життя стежити за кожним словом, жестом, поглядом, гардеробом.

У 2016 році вийшов перший сезон телесеріалу «Корона», який знятий британцями для американського сервісу Netflix. Серіал дозволяє глядачеві зануритись в життя королів і зрозуміти, що за короною та владою стоять звичайні люди – зі своїми проблемами, пороками та слабостями.

Єлизавета II зображена вкрай людяною – вона молода матір та дружина, для багатьох вона є втіленням віяння нового часу. Вихована в повазі до свого боргу перед короною, Єлизавета II опиняється у непростих ситуаціях. Молодій, недосвідченій королеві доводиться шукати золоту середину між короною і родиною, приймаючи непрості, можливо, не зовсім правильні рішення з погляду її сім'ї. При цьому в серіалі показано, як сильно це відображається на її стосунках між нею і чоловіком принцом Філіппом. Серіал перш за все цікавий тим, що в ньому відкривається

особисте життя королеви, яке є закритим для всіх.

З одного боку, виробництво Netflix пропонує ревізіоністський погляд за лаштунки монархії. Дивлячись чергові випуски новин, більшість глядачів ставить запитання «Для чого взагалі сьогодні потрібна ця організація?». Королева не може вибрати собі навіть особистого секретаря, вона нічого не вирішує, адже рішення постійно підказують група чоловіків середнього віку, як правило, колишніх військових з характерними вусами. Королева ще якось це терпить, на відміну від чоловіка. Перед вимушеною бездіяльністю він втікає на вулиці від алкоголю і романтики. З іншого боку, ми неодноразово бачимо, як, здавалося б, чисто декоративна установа постійно здатна оточувати себе майже середньовічною феодально-містичною аурою, а в кризові моменти реально інтегрує націю.

ЗМІСТ

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ МУЗЕЕВ
Василевская Валерия Эдуардовна, ...5

УЧАСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛЬМІВ У МІЖНАРОДНИХ КІНОФЕСТИВАЛЯХ КЛАСУ «А» У 2018 РОЦІ
Васильєв Сергій Сергійович, ...7

МІЖНАРОДНА ЦИФРОВА ПЛАТФОРМА ЯК МЕТОД КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ
Вовк Наталія Степанівна 12

BTS ЯК ПРИКЛАД РОЗПОВСЮДЖЕННЯ K-POP
Демченко Єлизавета Леонідівна 15

«ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ» ЯК ПРИЙОМ РЕЖИСУРИ У СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ ВИДОВИЩАХ
Деркач Світлана Миколаївна, ...18

МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОГО МІСТА КРІЗЬ ПРИЗМУ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
Єпик Лариса Іванівна, Заруцька Євгенія Ігорівна 21

ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА: ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЧИСТОМ И ГРЯЗНОМ
Жидкова Мария Олеговна 23

ПРЕДМЕТНІ КОМПЕТЕНТНОСТІ ТА ЗМІСТОВІ ЛІНІЇ “УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА” В КОНТЕКСТІ ОНОВЛЕННЯ СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ОСВІТИ
Кобрин Наталія Володимирівна 26

MURAL JAKO WSPÓŁCZESNY DEPOZYTARIUSZ PRZESZŁOŚCI
Krajewska Agata 29

МУЗЕЙ ГУГГЕНХАЙМА В БІЛЬБАО (ІСПАНІЯ) ЯК ПРИКЛАД МОДЕРНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ІНСТИТУТУ
Мойсейчук Ілона Іванівна 38

ПРАГМАТИКА ПРАВОВОГО ДИСКУРСУ НА ПРИКЛАДІ СУДОВИХ РІШЕНЬ У КРИМІНАЛЬНИХ СПРАВАХ [PRAGMATYKA DYSKURSU PRAWNICZEGO NA PRZYKŁADZIE ORZECZNICTWA SĄDOWEGO W SPRAWACH KARNYCH]
mgr Mróz Katarzyna 41

НОВІ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ СТРАТЕГІЇ: ГЕЙМІФІКАЦІЯ-ОСВІТА-КУЛЬТУРА
Овчаренко Т. С., Блажко О. А., Мельник С. П. 50

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ АКТИВІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ПІЗНАННЯ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА
Ордіна Лариса Леонідівна 54

ПЕРІОДИЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІВ ЛЮДСЬКОГО БУТЯ
Осадча Лариса Василівна.....57

ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В СУЧАСНОМУ МУЗЕЙНИЦТВІ
Радомська Віолетта Родіонівна,.....61

ПРОЕКТ PINSEL_AR – ВІДРОДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА ЗА ДОПОМОГОЮ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ
Степанок Юлія Володимирівна 64

«ВПРОВАДЖЕННЯ МЕТОДУ КОЛЕКТИВНОГО АРАНЖУВАННЯ ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ НОВИХ ОСВІТНІХ СТРАТЕГІЙ».
Утешева Наталія Михайлівна 67

ТУРИСТИЧЕСКАЯ ДИПЛОМАТИЯ КАК ГЛОБАЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИНДУСТРИИ: ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ И МЕЖДУНАРОДНО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРСЫ
Циватый Вячеслав Григорьевич 70

КРЕАТИВНА ЕКОНОМІКА ТА ІНШІ КОНЦЕПЦІЇ ПОСТІНДУСТРІАЛЬНОГО СУСПІЛЬСТВА
Чмут Анна Володимирівна, Синякова Катерина Миколаївна 73

TWÓRCZOŚĆ OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH INTELEKTUALNIE W UJĘCIU WSPÓŁCZESNYCH KONCEPCJI PEDAGOGICZNYCH
Romianowska Ewelina.....76

ОБРАЗ БРИТАНСЬКОЇ МОНАРХІЇ У КІНЕМАТОГРАФІ
Шашкова Катерина Олександрівна 84

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АЛЬМАНАХ

Випуск 12

Друкується за оригінальними авторськими текстами. Редакційна колегія не несе відповідальності за авторську редакцію поданих матеріалів.
Верстка та оригінал-макет Мохонько Віталій

Підписано до друку 06.05.2019.
Формат 60×84/16. Папір офсетний.
Друк цифровий.
Друк. арк. 5,5. Умов. друк. арк. 5,15. Обл.-видавн. арк. 5,43.
Наклад 100 прим. Зам. № 3537/1.

Віддруковано з оригіналів замовника.
ФОП Корзун Д.Ю.
Свідоцтво про державну реєстрацію фізичної особи-підприємця
серія В02 № 818191 від 31.07.2002 р.
21027, а/с 8825, м. Вінниця, вул. Келецька, 51а.
Тел.: (0432) 603-000, (096) 97-30-934, (093) 89-13-852.
e-mail: tvoru@tvoru.com.ua
http://www.tvoru.com.ua