

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

Факультет філософської освіти і науки
Кафедра культурології та філософської антропології

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АЛЬМАНАХ

Випуск 10

Вінниця
«ТВОРИ»
2018

УДК 130.2(059)
ББК 411
К 90

Редакційна колегія:

Андрущенко Т.П. – 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, завідувач кафедри історії та філософії історії, декан факультету філософської освіти і науки 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

Меднікова Г.С. – доктор філософських наук, професор кафедри культурології та філософської антропології факультету філософської освіти і науки 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 філософської освіти і науки НПУ імені М.П. Драгоманова.

Немчинов І.Г. – доктор філософських наук, професор кафедри філософії факультету філософської освіти і науки 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:

Русаків 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 10. — Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2018. – 200 с.

ISBN 978-617-7710-44-7

У книзі подано наукові статті за матеріалами VIII Міжнародної наукової конференції «Інноваційні технології в галузі культури» (2 жовтня 2018 року) та II Міжнародної науково-практичної конференції «NEW TOP SCIENCE» (12 жовтня 2018 р.)

ISBN 978-617-7710-44-7

© Автори статей, 2018
© Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, 2018

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

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

CULTUROLOGICAL ALMANAC

Issue 10

Vinnytsia
«TVORY»
2018

Editorial Board:

T.I. Andrushchenko, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Chair of the Ethics and Esthetics Department of M.P. Dragomanov 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 Education and Science of M.P. Dragomanov 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 Education and Science of M.P. Dragomanov 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 Education and Science of M.P. Dragomanov National University of Pedagogy

I.G. Nemchynov, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor at the Philosophy Department, Faculty of Philosophy Education and Science of M.P. Dragomanov 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. Dragomanov 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 10. – Vinnytsia: «TVORY» Ltd. – 2018. – 200 p.

ISBN 978-617-7710-44-7

This collection features scientific articles based on materials of the VIII International scientific conference «Innovative technologies in culture» (October 2, 2018 p.) and II International scientific conference «NEW TOP SCIENCE» (October 12, 2018 p.).

© Article authors, 2018

ISBN 978-617-7710-44-7

© M.P. Dragomanov National University of Pedagogy, 2018

ЧАСТИНА 1

«НОМО LUDENS» ЯК ПРИКЛАД МОДЕРНІЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ ФЕСТИВАЛЬНИХ КОНЦЕПЦІЙ МИКОЛАЇВЩИНИ

*Атанасова Валерія Олегівна,
магістрант Луганської державної
академії культури і мистецтв
atanasova.lera@gmail.com
Науковий керівник –
канд. мистецтвознавства,
професор Л.Ф. Голубцова*

Фестивальний рух Миколаївщини має багату історію. Не зважаючи на те, що заходів фестивального формату театрального напрямку не так вже й багато, більш того – деякі з них припинили своє існування, миколаївські театральні імпрези завжди демонстрували високий організаційний та представницький рівень, завдяки чому отримали значну популярність як в Україні так і за її межами. Це Всеукраїнський фестиваль театрального мистецтва «Від Гіпаніса до Борисфена» (проводиться з 1996 року у м. Очакові Очаківського р-ну Миколаївської області), Обласний конкурс аматорських театрів «Миколаївська Мельпомена» (проводиться з 2016 року у м. Миколаєві та м. Вознесенськ), Фестиваль-форум «Міжнародна літня театральна школа «Театрон» (проводиться з 2016 року у м. Миколаєві та м. Очакові), Міжнародний фестиваль молодіжних і дитячих театрів «Південні маски» (проводився з 2004 по 2015 рік у м. Миколаєві), Театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «НОМО LUDENS» (проводився з 2006 по 2016 рік у м. Миколаєві).

Фестивальні традиції Миколаївщини вирізняються різноманіттям напрямків у рамках театрального мистецтва. Втім, лише один фестиваль протягом 10 років у професійних театральних колах України і світу підтримував статус заходу, завдяки якому раз на рік Миколаїв ставав театральною столицею Півдня України. Це Театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «НОМО LUDENS» («Людина, що грає»).

У 2016 році Миколаївщина залишилась без славнозвісного фестивалю «НОМО LUDENS» через ряд фінансових та політичних причин. Актуальність даного дослідження у тому, щоб, з'ясувавши сильні сторони в організаційній роботі та концептуальному підході до реалізації проєкту «Театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «НОМО LUDENS», вдалі модернові для Миколаївщини та традиційні аспекти, завдяки яким фестиваль свого часу став театральною візитівкою області, визначити шляхи подальшого розвитку фестивального руху Миколаївщини, взявши за основу досвід проведення вищезазначеного фестивалю.

Завдання роботи:

- порівняти творчі та організаційні традиції Театрального фестивалю Міжнародного Чорноморського клубу «НОМО LUDENS» з традиціями інших театральних фестивалів Миколаївщини, знайти спільні риси;

- з'ясувати якими модерновими концептуальними, організаційними аспектами вирізнявся Театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «НОМО LUDENS» від інших театральних фестивалів Миколаївської області;

- визначити концептуальні, організаційні аспекти, притаманні Театральному фестивалю Міжнародного Чорноморського клубу «НОМО LUDENS», як традиційні для миколаївських фестивалів так і модернові, які варто враховувати при створенні нових заходів фестивального формату задля успішного їх розвитку.

Театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «НОМО LUDENS» («Людина, що грає») – знаний в Україні і світі форум з 10-річною історією. Фестиваль було організовано і вперше проведено у м. Миколаєві на базі Художнього російського драматичного театру у 2006 році. «НОМО LUDENS» - єдиний на той час і до сьогодні фестиваль області, який позиціонував себе як форум професійних театральних колективів. Аматори брали участь у «НОМО LUDENS» виключно у якості запрошених гостей, які не допускалися до конкурсного змагання.

Ініціатор проведення фестивалю «НОМО LUDENS» та його беззмінний керівник – художній керівник Миколаївського (з 2009 року – академічного) художнього російського драматичного театру Микола Кравченко, заслужений діяч мистецтв України.

Назва фестивалю - «НОМО LUDENS», - як і його ідеологічна складова, були почерпнуті з однойменної книги нідерландського мислителя ХХ століття Йоханна Хейзінги. Головною її тезою є твердження, що гра є однією з основних сутнісних характеристик людської природи. [1 с.156]

Вельми значущою була консолідуюча місія фестивалю, що об'єднала діячів мистецтва різних країн на основі вічних загальнолюдських цінностей – миру, добра та справедливості, дружби та взаєморозуміння між народами. Фестиваль за 10 років існування успішно продемонстрував свою актуальність та корисність, довів власну слушність і заслужив високу оцінку керівництва Міжнародного Чорноморського Клубу на сесії цієї авторитетної міжнародної організації.

Фестиваль «НОМО LUDENS» мав неполітичний характер, будучи виключно культурологічним форумом.

Фестиваль проводився за рахунок коштів міського (в перші роки існування) та обласного бюджету, Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру, благодійних фондів, окремих меценатів, а також партнерів, які на безоплатній основі надавали свої послуги з розселення колективів, харчування, розміщення реклами та ін.

З 2007 року фестиваль «НОМО LUDENS» став конкурсним. Журі

складалося з провідних фахівців у театральній справі України та зарубіжжя – Болгарії, Туреччини, Росії, Грузії, Молдови. З 2008 року суддівську команду очолював Василь Неволов, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії України ім. І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, професор (м. Київ). Серед постійних членів журі – такі відомі у театральних колах фахівці як драматург Олександр Мардань (м. Одеса), мистецтвознавець і театральний критик Людмила Томенчук (м. Дніпро).

З 2012 року до оцінювання творчих робіт колективів-учасників доєдналося так зване альтернативне журі, що складалося з провідних журналістів Миколаївщини, які за напрямком своєї професійної діяльності висвітлювали культурні події області. Альтернативне журналістське журі – нововведення миколаївців, яке швидко поширилося Україною: вже наступного року таке журі розпочало роботу на Міжнародному театральному фестивалі жіночої творчості ім. М. Заньковецької. Втім, колектив, який швидко перейняв нову традицію «НОМО LUDENS», не зрозумів її сутності: перед журналістами ставилася задача не тільки визначити переможців у номінаціях і висвітлювати події в ЗМІ – вони мали перш за все навчатися грамотного професійного розбору вистави у театрознавців та театральних критиків, брати участь у майстер-класах з театральної журналістики, відвідувати репетиції колективів-учасників задля розуміння непростих процесів організації театральної справи. Завдяки «НОМО LUDENS» у Миколаєві з'явилася плеяда театральних журналістів, які тепер спроможні писати не тільки театральні огляди, а й справжні театральні рецензії високої якості.

Учасниками фестивалю в різні часи були професійні театральні колективи з України (Київ, Дніпро, Запоріжжя, Одеса, Харків, Біла Церква, Севастополь, Миколаїв, Херсон, Макіївка, Ніжин, Коломия, Мукачеве, Луганськ, Полтава, Кривий Ріг, Кропивницький, Чернігів, Чернівці, Черкаси, Євпаторія), Росії (Москва, Перм, Ростов-на-Дону, Таганрог, Волгоград, Волзький, Тула, Митищі, Нижній Новгород), Білорусі (Мінськ, Молодечно), Татарстану (Набережні Челни), Грузії (Тбілісі), Молдови (Кишинів), Туреччини (Анталія, Трабзон), Придністров'я (Тирасполь), Абхазії (Сухумі), Латвії (Даугавпілс). [1 с.156] Показ вистав відбувався на різних сценічних майданчиках – окрім основної сцени Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру працювали мала сцена у репетиційній залі театру, сцена Миколаївського обласного театру ляльок (кілька років поспіль лялькарі також долучалися до заходу), сцени у актових залах вищих навчальних закладів Миколаєва. За 10 років існування фестивалю «НОМО LUDENS» його вистави подивилося більше 70 тис. глядачів.

Складна соціально-політична ситуація, яка має місце в Україні з 2014 року, позначилася і на фестивалі «НОМО LUDENS»: він втратив підтримку Міжнародного Чорноморського клубу. Більш того, через

обережне ставлення до збройного конфлікту у державі, іноземці ввічливо відхиляли запрошення до участі у званому на весь світ форумі. [2 с.49] Фестиваль почав помітно втрачати набутої популярності, втім, організатори всіляко намагалися зробити його актуальним, необхідним спільноті. Так Регіональний відкритий театральний фестиваль «НОМО LUDENS» проголосив у 2014 році темою конкурсної програми 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, а у 2016 році – 160-річчя від дня народження І. Я. Франка: оргкомітет фестивалю продемонстрував активну громадянську позицію. Метою фестивалю було визначено пошук системи цінностей, які стануть принципами консолідації української нації, утвердження її національної ідентичності. Так фестиваль «НОМО LUDENS» у скрутні для українського народу часи об'єднав працівників театральної сфери та пересічних громадян на тлі української історії, літератури та набутих прашурами морально-етичних традицій. Фестиваль виступив як справжній патріот своєї держави.

У 2016 році фестиваль «НОМО LUDENS» припинив своє існування.

Театральний фестиваль Міжнародного Чорноморського клубу «НОМО LUDENS» («Людина, що грає») за 10 років існування став вельми популярним як в Україні, так і за її межами. Традиційним для миколаївських імпрез було долучення до фестивалю студентської молоді, аматорів. Втім, на відміну від інших фестивалів, ця категорія отримала статус гостя. Поява альтернативного журналістського журі і доєднання до фестивалю лялькарів стало тими відмінними рисами, які вирізняли «НОМО LUDENS» від інших фестивалів Миколаївщини (навіть – України). Присвята фестивалю тій чи іншій видатній особистості також не є традицією фестивального руху Миколаївщини, а є модерновим аспектом, який відкриває шляхи для нового творчо-демонстраційного напрямку, що може з року в рік за бажанням оргкомітету змінюватись. Концепція фестивалю «НОМО LUDENS» базувалася на своїй власній філософії, яка має велику культурологічну цінність. Цей аспект вирізняє миколаївський «НОМО LUDENS» серед мільйонів фестивалів світу.

Література

1. Васильєва М.В. НОМО LUDENS - територія взаємопорозуміння. / Соборная улица, № 1-2, 2015, 156-159 С.
2. Васильєва М.В. Шевченко і НОМО LUDENS / Український театр, № 6, 2014, 48-51 С.

РЕЖИСЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО А. Я. ЛІТКА В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МИКОЛАЇВЩИНИ

Власова Олена Олександрівна

студент магистратури

кафедри сценічного мистецтва

Луганської академії культури і мистецтв (м. Київ)

helenavlasovaya@gmail.com

Науковий керівник –

професор, кандидат мистецтвознавства

Голубцова Любов Федорівна

Від початку професійного театру мистецтво режисера – людини що створює концепцію вистави, її образ та надає їй індивідуальності, стало невід'ємною складовою світового театрального мистецтва, але не тільки це є обов'язком режисера. Відтоді як театр став стандартизованою організацією з чіткою структурою та кадровим складом, на плечі режисера окрім ролі творця вистави лягли певною мірою обов'язки організатора творчого процесу та педагога. Ці три складові режисерського фаху стають найбільш складними та значущими як для самого режисера, так і для творчого колективу театру, коли режисер займає посаду художнього керівника або головного режисера театру, адже перед митцем постає не тільки необхідність створення постановок, а і виявлення здатності до стратегічного планування діяльності усього театрального колективу, забезпечення можливостей творчого зростання трупі та створення неповторного митецького обличчя театру, за який він відповідає. Від продуманості та послідовності творчих та організаційних дій художнього керівника театру залежить, чи стане театр значущою складовою театральної культури області, країни і навіть світу, чи буде творчо зруйнований. Так у Миколаївській області багато років театральну культуру представляють три театри, а саме Академічний український театр драми та музичної комедії, Академічний художній російський драматичний театр та Обласний театр ляльок, і кожен з них протягом усього часу творчої діяльності мав справу з різними режисерами та художніми керівниками, які так чи інакше впливали на творчість колективів та культуру регіону в цілому.

Актуальність теми дослідження полягає у визначенні творчого внеску митця – режисера А. Я. Літка у становлення та професійний розвиток Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В. П. Чкалова як одного з вагоміших складових культури Миколаївщини, особливо у контексті взаємодії режисера - художнього керівника з творчим складом театру, з одного боку, та структурами державного управління, яким підконтрольна театральна справа країни, з іншого, є безперечною, адже сьогодні в Україні у порівнянні з СРСР в театральну сферу прийшли значні

законодавчі та творчі зміни, що надали більше можливостей режисерам – художнім керівникам театрів, але, в той же час, створили певні серозні проблеми на шляху виконання ними своїх основних функцій. Так в СРСР театральна справа мала статус ідеологічної і для театрів був встановлений державою чіткий курс та контроль за художнім рівнем та ідейною складовою вистав, затверджений порядок призначення та зняття з посад художніх керівників та акторів. Художній керівник призначався державою, мав право обіймати посаду не обмежений терміном час та одноосібно будувати кадровий склад трупи, при цьому репертуар театру затверджувався у державних установах. Натомість сьогодні при введенні конкурсного добору на цю керуючу посаду та на посади акторів з обмеженим терміном їх обіймання, не зважаючи на свободу вибору драматургічного матеріалу та художніх рішень вистав, постала проблема обмеження часу для побудови репертуарної політики, налагодження творчих взаємовідносин з акторами та створення умов для творчого зростання театральних колективів, що саме і є прямим обов'язком та метою професійного режисера – художнього керівника театру.

Завданням роботи є за допомогою професійного мистецтвознавчого аналізу та аналізу всіх наявних матеріалів та джерел з'ясувати та розкрити основні важелі режисерської майстерності, її впливу на розкриття творчого потенціалу театральних колективів Миколаївщини і насамперед колективу Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру на прикладі творчого шляху відомого режисера, заслуженого діяча мистецтв України Анатолія Яковича Літка, який двічі – спочатку з 1969 по 1972, а потім з 1987 по 1997 рр. очолював театр у якості головного режисера.

Народився Анатолій Якович Літко 23 вересня 1934 року у селі Городне Краснокутського р-ну Харківської області. У 1956 році закінчив акторський курс О. Сердюка у Харківському інституті мистецтв. З 1959 року працював викладачем у цьому інституті. У 1963 році з успіхом закінчив режисерський курс Б. Норда. Творчу діяльність у якості актора розпочав одразу після закінчення навчання у 1956 році на сцені Сумського українського музично-драматичного театру ім. М. Щепкіна, де працював до 1958 року. Після закінчення режисерського факультету з 1963 по 1969 роки працював режисером у театрах Харкова. У 1969 році отримав почесне звання «заслужений діяч мистецтв УРСР» [1 с. 74]. Бажання митця постійно розвиватися, невгамовність творчої природи приводять А.Я. Літка у Москву на вищі режисерські курси, де він асистує Л. Варпаховському у Малому театрі. Далі було призначення у Миколаївський український музично-драматичний театр. У 1969 році А. Я. Літко очолив Миколаївський російський драматичний театр ім. В.П.Чкалова, де працював до 1973 року. Цей творчий період був дуже плідним для режисера. Найкраще підтвердження тому – значний перелік вистав, створених ним у Миколаївському обласному російському драматичному театрі ім. В. П. Чкалова, який після вимушеної перерви він знову очолив у 1987 році [2 с.137].

Впродовж багатьох років роботи у Миколаївському обласному російському драматичному театрі ім. В. П. Чкалова А. Я. Літку вдалося тримати баланс між творчістю та організаторською діяльністю, що мало не аби який вплив як на професійний ріст акторів, підтвердженням чому є значна кількість відгуків театральної преси тих часів, так і на театральне мистецтво Миколаївщини загалом, адже виставами високої якості, ґрунтованими на серйозній як класичній, так і новій драматургії, А. Я. Літку вдалося у доволі короткі терміни підняти художній рівень спочатку Миколаївського українського музично-драматичного театру, а потім і Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В. П. Чкалова, який він очолював двічі.

Підтвердженням успішності діяльності А. Я. Літка як режисера є також факт його затребуваності в інших театрах УРСР та союзних республік, адже окрім роботи у театрах нашої країни його запрошували на постановки до Болгарії, Росії, Азербайджану.

Про багаторічну викладацьку діяльність А. Я. Літка існує мало відомостей і це не є предметом даного дослідження, проте, враховуючи, що педагогічну діяльність він розпочав у 1958 році, є можливість визнати, що навички викладача він з успіхом використовував у роботі з акторами театрів і це підтверджено спогадами його колег – акторів, що працювали з ним впродовж багатьох років у Миколаївському обласному російському драматичному театрі ім. В. П. Чкалова.

Треба зазначити, що у режисера А. Я. Літка була чітко визначена акторська програма. В часи загального прагнення до лаконізму, до природної простоти у виявленні сценічних почуттів, А. Я. Літко вів актора власним шляхом, на якому ці якості, відбиваючи стиль часу, викривались через обов'язкове заглиблення у сутність конкретного характеру, виявлення не тільки його людського змісту та громадянської позиції, але і специфіки зовнішнього вигляду. Психологічна достовірність поєднувалася з філігранністю форми, точність у деталях - з елементами гри, правда життя - з правдою вимислу.

Формування репертуару - вкрай важка робота для кожного творчого керівника. При розробці постановочного плану та підборі драматургії доводиться проходити крізь запеклу боротьбу між художніми інтересами, які потребують серйозного матеріалу, що безумовно створює можливість творчого зростання трупи та формує імідж театру, та інтересами фінансовими, оскільки попитом зазвичай користуються легкі комедії для широкого загалу. Треба зауважити, що добре знайомий з цими позиціями А. Я. Літко зміг вдало збалансувати репертуар, задовольнивши потреби різних категорій глядачів та дотримавшись при цьому власного курсу на створення авторського обличчя театру.

Отже, А. Я. Літко - фігура для Миколаївського російського театру знакова. Він був режисером, який тонко відчував потреби часу, знав, про що потрібно говорити з глядачем, обирав для втілення на сцені теми

більш ніж актуальні - наболілі, що розкривали сутність тих проблем, які на той момент стояли перед кожним членом суспільства – гостросоціальні, побутові, морально-етичні. Можна сміливо констатувати, що діяльність А. Я. Літка на посаді головного режисера Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В. П. Чкалова в обидва періоди його роботи змогла не тільки підняти творчий рівень колективу та забезпечити можливість зростання цілої плеяди артистів театру, таких, як О. Рослякова, С. Лозовенко, С. Лагошняк, Є. Гашинський, Л. Ганчо, Р. Мороз, В. Остафійчук та ін., а й завдяки підняттю митцем серйозних соціальних тем у своїх виставах, як то розкриття проблем «дна» суспільства, соціально незахищених верств населення, конфлікт між нав'язаними суспільству правилами і загальнолюдськими моральними цінностями і т.п., залишити незабутній слід у творчому житті Миколаєва як театрального міста України. Такі вистави, як «Олімпійки» О. Галіна, «Поминальна молитва» Г. Горіна, «Пристрасті по Ісусу» А. Малярова, «Жиди міста Пітера!.. або Невеселі розмови при свічках» бр. Стругацьких, «Геркулес і Авгієві стайні» Ф. Дюрренмат та стали подією не тільки в театральному житті Миколаївщини, а й України, про що свідчать відгуки та рецензії у ЗМІ. Спираючись на друковані джерела та оцінки театрознавців, слід констатувати і той факт, що художні методи, використані А. Я. Літком у своїх виставах були не просто цікавими - новітніми, а започатковані ним творчі традиції, пов'язані з роботою актора над роллю та створенням цілісного сценічного образу, із взаємодією актора і режисера, сформовані творчі та організаційні тенденції були вписані золотою сторінкою у літопис творчого шляху Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В. П. Чкалова (сьогодні – Миколаївський академічний художній російський драматичний театр) [3 с.153].

Література

1. Либо О.Л. «А. Я. Літко», «Енциклопедія Сучасної України» т.17 С. 74-75
2. Давидова І. М. «Театр города корабелов» - «Рион», Миколаїв 1994 р. С.90 - 171
3. Карнаух В.А., Пискурьова І.М. «Николаевские достопримечательности» «Возможности Киммерии», Миколаїв 2010 р., С.144 - 162

ФАНФІК – НОВИЙ ЖАНР СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Єпик Лариса Іванівна,
к.і.н., доцент кафедри історії України СумДПУ імені А.С.Макаренка
kalima2009@rambler.ru*

*Єпик Даниїл Валерійович,
студент 3 курсу факультету іноземної та слов'янської філології
СумДПУ імені А.С.Макаренка
danieldragonborn2011@gmail.com*

Із появою великої кількості різноманітних кінематографічних, ігрових та літературних всесвітів, популярності набув новий літературний жанр – фанфік. За останні п'ять років жанр розвивався з великою швидкістю і став одним з найвпливовіших та відомих.

Фанфік - жаргонізм, що означає аматорський твір за мотивами популярних оригінальних літературних творів, творів кіномистецтва, а також комп'ютерних ігор і т. д. Авторами подібних творів - фікрайтерами - як правило, стають шанувальники оригінальних творів. Зазвичай фанфіки створюються на не комерційній основі (для читання іншими шанувальниками)[2].

Перші фанфіки з'явилися ще у 1960-х роках ХХ ст. із появою культового серіалу «Стартрек». До цього, виразом «Fanfiction», який використовувався у науково-фантастичній галузі, називали самостійний твір, виконаний у жанрі наукової фантастики і опублікований у науково-фантастичному журналі. Зазвичай, він відрізнявся від загальноприйнятої художньої літератури, створеної професійними письменниками, або був різновидом художньої творчості шанувальників мистецтва, заснованим на якомусь фандомі.

Сучасне поняття фанфіку - як художнього втілення якогось фандому за допомогою інтерпретації власних фантазій шанувальників - було популяризовано і отримало чітке визначення саме завдяки фандому по «Стартреку» і науково-фантастичним журналам по ньому, опублікованими в 1960-х роках. Перший науково-фантастичний журнал «Sprokanalia» (1967-й рік) містив фанфік. Багато шанувальників наслідували цей приклад[1].

На сьогоднішній день у фікрайтерів є величезний простір для творчості, а у жанру – великий потенціал. Можливостей для розвитку фанфіків з кожним днем все більше і більше, як і їх шанувальників. Також є багато аспектів, через які розвиток жанру з кожним днем набирає оберті. Один із них – величезна фанбаза. Майже кожна людина є фанатом когось або чогось, найчастіше – декількох персонажів чи всесвітів. Виходячи з цього, фанат всесвіту чи персонажу, захоче створити власну історію або доповнити щось в оригінальній.

Один з цікавих і популярних напрямів у жанрі – кросовер. У ньому,

зазвичай, декілька персонажів із різних всесвітів об'єднані однією сюжетною лінією. Напрямок дуже непростий, бо об'єднуючи різних персонажів, іноді – із абсолютно несумісних всесвітів, важко добитися логічної послідовності та уникнути ляпів у історії. Але, маючи хист до написання, досвід і гарну фантазію, автор може перетворити кросовер в літературний шедевр[1].

Фанфіки мають багато різноманітних варіантів створення, які переплітаються між собою, або ж фікрайтер концентрується на якомусь одному, додаючи чи не додаючи характерів відношень між героями та роблячи чи не роблячи відповідність з оригіналом. Якщо ж автор хоче повністю змінити історію персонажу, переробивши її на свій смак – це називається *Alternative Universal* – альтернативний всесвіт. Беручи за основу одного чи декілька персонажів, та їх уміння і навички, фікрайтер або створює нову історію для них, у новому всесвіті, або переробляє 80-90% оригіналу[2].

Іноді фікрайтер може бути фанатом якогось актора або акторки. У цьому випадку історія буде відноситись до жанру «RPF» (англ. *Realpersonfiction*). Героями даних творів є реально існуючі люди, як правило, знаменитості. Автор описує свої симпатії до цієї людини, або ж – такі випадки у її житті, які ніколи не мали і не будуть мати у ньому місця[3].

Через свою різноманітність можливостей у написанні, фанфіки дуже популярні серед підлітків. У своєму житті, маючи чимало інтересів, багату уяву та бажання висловити свої емоції, вони пишуть історії, зв'язані зі своїми переживаннями та уподобаннями.

Написання фанфіків у підлітків можна розглядати як початковий етап серйозної письменницької діяльності або як звичайне хобі, що в обох випадках не так вже й погано. У фанфіках немає ні цензури (за що до них іноді відносяться негативно), ні вимог великих громадських мас, ні будь-яких алгоритмів - тільки ти, твої ідеї і аркуш паперу. Такі умови дозволяють розвиватися відразу в декількох напрямках: поліпшення навичок володіння письмовим та, як наслідок, усним мовленням; розвиток базових письменницьких навичок (використання на практиці тропів, прийомів побудови композиції, що дуже корисно для написання, наприклад, творів в школі); за рахунок різноманітності жанрів, фандомів і персонажів розширюється кругозір автора, а так як створені авторами канону персонажі вже є повноцінними образами, фікрайтеру не потрібно починати історію з нуля, що на перших порах полегшує роботу. Зате при переході на оріджінали (фанфіки за участю оригінальних персонажів) людина займається створенням нових особистостей, більше розмірковує і займається вивченням тієї сфери життя, яка безпосередньо пов'язана з сюжетом [5].

Саме оріджінали і є однією найвищих ступеней фікрайтерської праці. Людина створює власних персонажів, за участю яких створює оригінальну історію. У сьогоднішні, кожен, хто створює такі історії, має можливість викласти їх на тематичні онлайн-ресурси, де їх оцінює велика

кількість читачів. Оцінювання праці є дуже важливою для автора, а тим більше – для автора. Він має можливість покращувати і вдосконалювати свій рівень фікрайтерства, і зрештою – може стати повноцінним і відомим письменником.

Виходячи з цього, фанфікшен можна назвати одним з методів самопізнання, змішаного з такими приємними речами, як улюблені книги/фільми/ігри. Звичайно ж, головний плюс фанфіків в тому, що вони є відмінним способом збагатити фанбазу і все це за відсутності професійних навичок і популярності. До того ж, завдяки ним можна просто добре провести час для і знайти власну аудиторію, для якої буде цінністю фікрайтерський власний неповторний стиль, ким би автор не був, яку освіту ні мав і яку професію б не обрав [1].

Окрім літератури, жанр фанфік розвивається також у художній сфері. Багато людей, які мають гарні художні здібності, малюють різноманітні фанарти, ґрунтуючись на своїх улюблених всесвітах, персонажах і знаменитостях. Майже завжди фанарти виходять дуже красивими, детальними і зробленими на високому професійному рівні, а також дають можливість розкривати персонажів, стафф всесвіту і його наповнення. А якщо взяти до уваги, що мультиплікатори, розробники відеоігор та блокбастерів, завжди використовують концептарт – фанарт – один із перших кроків до кар'єри в таких напрямках.

Зображуючи персонажів, які вже відомі публіці, пригоди котрих її вже зацікавили, фікрайтери і художники знаходять читачів серед людей, яких вони ніколи не зустрінуть, і які їм не заплатять. В свою чергу, популярність і розповсюдженість жанру росте з кожним днем. З появою нового персонажу, фільму чи гри, з'являється вдесятеро, а потім ще більше різноманітних історій, деякі з яких гідні екранізацій, відтворення у грі або власного оригінального роману [3].

Саме через це, фанфік як жанр має величезний потенціал, який з кожним роком набирає потужності. Це вже не просто декілька статей у науково-фантастичних виданнях – це повноцінний живий рух. Фікрайтери об'єднуються, створюють дійсно прекрасні історії, працюють над оригінальними всесвітами та потроху завойовують літературний простір. Мине десять-п'ятнадцять років, можливо більше, і сьгоднішні фікрайтери будуть працювати у сфері візуальної культури і творити шедеври.

Бо як сказав видатний режисер, представник американського незалежного кіно Джим Джармуш :«Нічого оригінального немає. Крадіть все, що надихає вас або дає поживу уяві. Хапайте старі фільми, нові фільми, музику, книги, картини, фотографії, вірші, сни, випадкові розмови, архітектуру, мости, дорожні знаки, дерева, хмари, воду, світло і тіні. Для пограбування вибирайте тільки те, що торкає навпростець вашу душу. Якщо ви будете робити саме так, ваші роботи (і крадіжки) будуть автентичними. Автентичність не цінна, оригінальності не існує. Не потрібно навіть турбуватися проховуванням крадіжки - святкуйте її, якщо вона вам вдалася.

У будь-якому випадку, пам'ятайте що сказав Жан-Люк Годар: «Не важливо, звідки ви берете, важливо - куди»[4].

Саме так і роблять фікрайтери, вкладаючи в ці «крадіжки» своє серце і душу, надихаючи інших своїми успіхами і доводячи – творити може кожен. Треба лише спробувати.

Література

1. Бёрт С. Перспективы и потенциал фанфикшн [Электронный ресурс] / СтивенБёрт; пер. с англ. Пользователя VaydaClammiest // livelib.ru: сайт. – Режим доступа: <https://www.livelib.ru/translations/post/29828-perspektivy-i-potentsial-fanfikshn>. – Назва з екрану.

2. Бёрт С. Что такое фанфики и зачем их пишут [Электронный ресурс] / СтивенБёрт; пер. с англ. МарииЕрёминой // kotbrodskogo.ru: сайт. – Режим доступа: <https://kotbrodskogo.ru/articles/post/44-perevod-chto-takoe-fanfiki-i-zachem-ih-pishut>. – Назва з екрану.

3. Девятко Н. Психология и мотивации авторов фанфикшен [Электронный ресурс] / НаталияДевятко // samlib.ru: сайт. – Режим доступа: http://samlib.ru/h/hishnaja_p/05funfiction.shtml. – Назва з екрану.

4. Игнатова Т. А не написать ли продолжение «Войны и мира»? [Электронный ресурс] / Татьяна Игнатова // kikonline.tilda.ws: сайт. – Режим доступа: <http://kikonline.tilda.ws/page1582020.html>. – Назва з екрану.

5. Почему фанфики так популярны среди подростков и чем они полезны? [Электронный ресурс] // thequestion.ru: сайт. – Режим доступа: <https://thequestion.ru/questions/202549/pochemu-fanfiki-tak-populyarny-sredi-podrostkov-i-chem-oni-polezny>. – Назва з екрану.

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ РЕЖИСЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КОРИФЕЙ В КОНТЕКСТІ ПОШУКУ СУЧАСНИХ ЗАСОБІВ ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЧА

Єфименко Олена Володимирівна
студентка магістратури

кафедри сценічного мистецтва

Луганської академії культури і мистецтв(м. Київ)

Syshko78@gmail.com

Науковий керівник –

професор, кандидат мистецтвознавства

Голубцова Любов Федорівна

У сучасному світі новітніх технологій, темпу та ритму життя емоційне, психологічне, соціальне та інтелектуальне сприйняття навколишнього світу людиною суттєво змінилося, що в театральному мистецтві вплинуло на пошуки нових режисерських засобів та механізмів впливу на глядача. Проте важливо зазначити, що, враховуючи тенденції та теми, які цікавлять сучасного глядача, режисери йдуть на суто комерційні проекти, коли на перший план виходить фінансова сторона діяльності, що часто

відображається на зниженні художньої якості твору, бо все більше робиться акцент на відверту розважальність, на потурання моді і смакам масового глядача, а також, нажалі, на «торгівлі» внутрішніми проблемами держави. Мистецтву сьогодні, в тому числі і театру, надається статус «сфери послуг», а художній твір виступає як «товар», який публіка при певних умовах готова купити.

Актуальність теми статті обґрунтована пошуками сучасних режисерів нових форм і засобів створення художньої образності, а основною метою є потреба розібратися, які компоненти вистав, які режисерські засоби та механізми залишаються головною та незмінною умовою успішної вистави, не виходячи з рамок високохудожньої культури.

Індивідуальне бачення режисера, його відношення до художнього твору, його суб'єктивне людське сприйняття цінностей життя та культури визначає поетику, естетику, режисерську форму та художню образність вистави. Тому кожен раз в результаті режисерської трактовки п'єси народжується неповторний «сценічний текст». Тенденції суспільно-культурного розвитку також знаходять своє відображення в режисерських постановках і є засобом самовираження режисера. Таким засобом і стали п'єси Марка Кропивницького, які він сам ставив на сцені, бо відчував і розумів те, про що пише та те, про що ставить. Його турбувала доля свого народу, і як людина, що любить та хоче пишатися своєю нацією втілював її аутентичний колорит та соціально-побутовий драматизм багатостраждальної української нації у своїх п'єсах та виставах.

XIX столітті, не дивлячись на усі намагання влади пригнітити національну культуру, саме українські корифеї зробили новий крок у тогочасному театральному мистецтві. Змусили критиків Петербургу та Москви замислитися над якістю вистав місцевих театрів та порівняти їх з живими емоціями українських артистів: «Я не бачив на російській сцені наївності дівчини так дивовижно передану, як це робить пані Заньковецька! Я бачив роблену, штучну наївність, яка перейшла до нас з французької сцени. Наявність простої дівчини - я побачив тільки тепер.» - писав у 1907 році у своїй книзі «Хохли и хохлушки» критик того часу О.С. Суворін. [1, с.16] Трупа показала такий високий рівень художньої правди та таланту, що одразу завоювала цим велику повагу усїєї петербурзької аудиторії разом із вибагливим критиком. Суворін зауважував, що великий талант доставляє щире та високе задоволення на будь-якій мові. [1, с 20]

Він був щиро вражений злагодженою грою усїєї трупи, яку порівнює з маленьким оркестром де у всьому відчувається рука Кропивницького. І цей факт підтверджує не тільки спостережливість критика. У книзі споминів про режисерську роботу Кропивницького над виставою Іван Мар'яненко, що був безпосереднім учасником та свідком роботи режисера пише, що головним чином всю роботу Марко Лукич будував на акторському ансамблі та акторській техніці. Він добре знав умови сцени та володів засобами, якими можна тримати глядача у постійній напрузі що постановки він

подавав, як барвисте етнографічне видовище, та міг зробити навіть з найвінших та слабеньких п'єс, особливо з мелодрам, яскраве видовище. [2; с.100]

Зі спогадів Івана Мар'яненка ми читаємо, що у режисера була своя система роботи над виставою. Перш за все читали п'єсу та обмірковували її, як п'єса повинна вплинути на глядача. Потім знаходили конфлікт, що рухає дію у п'єсі; потім Марко Лукич давав характеристики кожному сценічному образу та визначав місце персонажу у п'єсі та розподіляв ролі. А вже потім виходили на мізансцени. При визначенні мізансцен Марко Лукич завжди враховував сценічний ефект даної сцени і розв'язання її. Далі була робота з акторами, над їх образами та характерами. [2, с. 101]

Враховуючи все вище зазначене, можна виділити декілька важливих моментів у режисурі Марка Кропивницького: по-перше, акторський ансамбль: актори повністю приймали на себе запропоновані обставини та існували в них, тому їм вірив глядач. «Особливо діалоги, крім глибини мислі, великої емоціональної насиченості, виблискували віртуозною технікою, багатством фарб, чіткістю побудови, взаємозв'язком між партнерами, тональними змінами. Здавалося, ніби відбувається віртуозний завзятий герць на рапірах. Ось чому часто такі діалоги закінчувались бурєю оплесків в залі.» [2, с102]

По-друге, Кропивницький дуже вдало відтворював на сцені атмосферу в яку з головою занурювався глядач. Зроблено це було за рахунок музики, взаємодії акторів одного з одним та особливого національного колориту: «Подивіться в «Назар Стодолі», як поставлені вечорниці, особливо жіноча половина. Як розташовуються дівчата близько кобзаря, як кожна з них, сидячи на підлозі, крім уваги до розповіді кобзаря, зайнята і собою, зайнята якимось хлопцем, як вони переглядаються між собою, перемовляються очима і жестами.» [1, С.4]

«Це був дійсний учитель-режисер, який давав високу театральну школу... Марко Лукич дуже любив, коли артист вносив у роль щось своє. Він викликав цим у артиста його творчість. – «Дай своє, не грай по шаблону. Попрацюй і над собою і над роллю» [2, с.64]

По-третє, режисер досить часто користується таким прийомом, який можна назвати «контрастом емоцій» у акторів. Цей прийом блискуче використовувала Марія Заньковецька у своїх ролях, коли її щастя від отриманого листа від коханого різко змінювалося, коли вона дізнавалася про зраду написану у ньому.

Можна впевнено сказати, що вистави у краєвих традиціях театру корифеїв безумовно знайшли б свого глядача і сьогодні та причина популярності трупі Кропивницького була б не у формі автентичної народно-побутової драми, що використовував у своїх виставах Марко Лукич, а у режисерських знахідках, вірно побудованих конфліктах та вдалих сценічних образах, що народжувалися у процесі репетицій під пильним керівництвом геніального режисера. Адже форму народного

театру використовували багато колективів, театральних труп та режисерів після та до Кропивницького, але, нажаль, такого неймовірного успіху, такого вибухового ефекту не отримав вже ніхто в ті часи.

«В театральному мистецтві виникає схильність до ідеалізованого відображення народного побуту, романтизації вітчизняної історії та етнографії. В українському театрі на зламі двох століть, так само як і перед тим, поширені канони української вистави 60–70-х років, які зловживали національним колоритом: пісні, танці, любов і страждання. Поступово стилістичні прийоми театру дедалі більше згинаються під тягарем багаторічних штампів, український спектакль часто перетворюється на етнографічний жанр. Чимало українських акторів захоплюються колоритними побутовими подробицями, афектацією, натиском, підкресленою емоційністю в подачі слова і жесту. Саме мова, ритмічна побудова тексту традиційного українського репертуару є передумовою побутового тону й патетики, схиляє до сентиментальності та наспівної декламації.» [3, С. 12.] Саме ці «штампи», цю патетику та «акторські маски» і намагався видалити з театального мистецтва М. Кропивницький

З часу заснування театру корифеїв минуло близько 130 років. Змінилися соціально-політичні умови в державі, режисура стала більш розвиненою, та традиції корифеїв знайшли своє продовження і новітнє відтворення у сучасному театральному мистецтві незалежної України.

У наш час режисери вимагають від акторів максимуму у використанні виразних засобів для розкриття образу: слово, дію, спів, танець, акробатичні навички, вміння віртуозно працювати з будь-яким предметом та музичним інструментом. При цьому іноді рівень підготовки артистів на сцені просто вражає своєю віртуозністю та професіоналізмом. Постановники сучасності використовують поряд з народними мелодіями нові стилі музики, та танцю що талановито вплітають у нові театральні постановки мюзиклів та драматичних вистав. Проте кожному митцю треба пам'ятати про основні умови успіху: головну думку вистави, зрозумілий зміст дії на сцені та звичайно своє унікальне бачення матеріалу: «Мистецтво без думки, що людина без душі- труп.», -писав В. Г.Белінський. [4]

Таке бачення та свою думку мав і Марко Лукич Кропивницький. Його темою та головною ціллю було відкрити широкому загалу красу української душі та рідного краю з його традиціями, тугою та національною красою.

Література:

1. Суворін О.С. Хохли и хохлушки С.П.Б. 1907р /типография А.С. Суворина. Эртелев, 13// С 1-75
2. Спогади про Марка Кропивницького, збірник / Київ, «Мистецтво», 1990 р/ С 58- 104
3. Александровский И. Украинский театр // Театральная жизнь. – К., 1918, С. -12
4. <http://eng.goodspot.ru>

ФЕНОМЕН КАБАРЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Железняк Дарья,
магистрантка Харьковской государственной
академии культуры*

Как известно, на неустойчивую действительность начала XX века внезапно накатила шумная, бурливая волна неизвестных прежде развлечений — с лихорадочной быстротой утверждалось кабаре — образ и метафора одного из самых противоречивых исторических периодов, красноречивое свидетельство его избыточного цветения накануне конца. Кабаретная эпидемия, обретя принципиальную значимость в контексте культуры, удерживалась целое десятилетие — с 1908-го по революционный 1917-й, то затухая, то вспыхивая с новой силой. Это слово — «эпидемия» — не сходило с уст озадаченных обозревателей, которые то с энтузиазмом, то с некоторой опаской описывали симптомы повального увлечения и пытались объяснить его начало и причины. Однако и поныне кабаре остается крайне малоизученным феноменом. Только в недавнее время исследователи заново стали собирать документы, поднимать архивы, разыскивать доживших до наших дней участников и очевидцев, их потомков, чудом сохранивших записи никому дотоле не нужных воспоминаний, письма и фотографии.

И только в последние годы стали появляться отдельные статьи и специальные публикации, совершенно по-новому, более полно и углубленно исследующие это знаковое для эпохи зрелищное явление. К ним принадлежит статья Ю. Дмитриева «Театры миниатюр», помещенная в сборнике «Русская художественная культура», небольшие главы о «Доме интермедий», «Привале комедиантов», «Летучей мыши» и «Кривом зеркале» в книге Д. Золотницкого «Зори театрального Октября», освещающие главным образом послереволюционный период последних трех театров. И, наконец, две публикации Р. Тименчика и А. Парниса «Программы “Бродячей собаки”» и «Артистическое кабаре “Привал комедиантов”», появившиеся в выпусках издания «Памятники культуры. Новые открытия». Но перечисленные труды — за исключением статьи Ю. Дмитриева — лишь посвящены немногим знаменитым артистическим кабаре. О сотнях других, как и о движении в целом, умалчивают мемуаристы и молчит наука. Вместе с тем, существенная часть материалов находится за рубежом — в хранилищах, для нас малодоступных.

В первые послереволюционные годы актеры-эмигранты (большинство которых пришлось на кабаретную братию и «звезд» эстрады) увозили архивы с собой: культура эстрады оскудевала вместе с культурой как таковой. Оставшиеся на родине постарались забыть о своем кабаретном прошлом, как о легкомысленных деяниях молодости, которые легко вычерковались из

памяти, в чем многие бывшие кабаре-труппы и преуспели. А те, кому удалось устроиться в солидные, «настоящие» театры, ничего вспоминать не пожелали — вопреки обычной склонности актеров рассказывать о первых шагах в искусстве.

Объяснялось это опасением актеров, что их имена поставят в связь со зрелищами, которые стало принято «числить по ведомству капиталистической индустрии развлечений», а струе буржуазно реакционного искусства. Сложно было не реагировать на красноречивые высказывания: «как “Кривое зеркало”, так и “Летучая мышь”, одинаково — и прямо и косвенно — несли в своем репертуаре отпечаток реакционного влияния» [1; с. 308]; «“Кривое зеркало”... начало ставить реакционные по содержанию одноактные драмы — типичные образчики декадентской драматургии» [1; с. 294]; «модный буржуазный драматург Н. Н. Евреинов — декадент и формалист» [1; с. 295]; «Мамоновский театр, культивировавший декадентское искусство (на подмостках его в годы Первой мировой войны дебютировал Александр Вертинский)» [1; с. 308].

При кажущейся непритязательности кабаре, порожденное своей эпохой, неожиданно сумело высветить и прояснить ее коллизии. Именно к кабаре сходятся основные нити художественной жизни времени, превратившие его в некое силовое поле культуры. Как известно, не сложно назвать современников, так или иначе поддавшихся его искушению — от «мирискусников» А. Бенуа и М. Добужинского до «футуристов» М. Ларионова и Н. Гончаровой, от «художественников» до «модерниста» Н. Евреинова, от Вс. Мейерхольда до Ф. Комиссаржевского, от О. Мандельштама и А. Ахматовой до В. Маяковского и В. Хлебникова. Список можно было бы продолжать и продолжать — легче назвать тех, кто по той или иной причине избежал соблазна кабаре. Впрочем, среди этих «немногих» — А. Блок, Вяч. Иванов, Д. Мережковский, З. Гиппиус.

Кабаре оказалось: для одних — новым способом времяпрепровождения; других — новой эстетической философией; третьи — особым художественным пространством, четвертых — лабораторией новейших театральных форм и формул; пятых — и тем, и другим, и третьим, вместе взятым. «Кажется, ни одному жанру так не посчастливилось, — писал театральный обозреватель, — как “кабаре”, ставшим лозунгом времени [2; с. 6], несомненно, именно благодаря исключительному местоположению в географии культуры — на границе искусства и жизни.

Артистическое кабаре — место встреч художников, элитарное убежище для людей искусства, — постепенно, шаг за шагом, выходило на путь устойчивой профессионализации и утверждения особого рода эстетики, особого вида искусства, превращаясь в публичный театр; изменяется публика, изменяется тип взаимоотношений сцены и зала, изменяется сам язык искусства, что собственно и очерчивает принципиальный полиаспектный исследовательский интерес.

Таким образом, актуализируется необходимость отражения

объективной логики процесса становления названного феномена, ведь анализ забытого или полузабытого кабаре обнаруживает, что в художественной жизни предреволюционного десятилетия оно занимало место, гораздо более важное, чем до сих пор принято считать.

Цель изучения кабаре не в том, чтобы спорить с еще недавно господствовавшими оценками, но в том, чтобы попытаться восстановить утраченное, попробовать — в меру сил — реконструировать его забытую историю, понять законы его искусства, определить место в культуре того времени, которое, кажется, только вчера полагалось именовать весьма неоднозначным и которое теперь все яснее предстает перед нами во всем своем блеске и значении.

Литература

1. Е. Кузнецов Из прошлого русской эстрады. М., 1958.
2. «Летучая мышь» // Новости сезона. 1917. 28 апр.

„WEJDŹ W KONWENCJĘ!” – O PROJEKCIE KREATYWNEGO PISANIA

Marzec-Jóźwicka Magdalena

*adiunkt w Katedrze Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II
magmar@kul.pl*

Pomysł projektu

Pisanie to jedna z najbardziej kreatywnych form spędzania czasu: wyzwala wyobraźnię piszących, wzmacnia samodzielnie i oryginalnie myślenie, pozwala na dokonywanie wyboru interesujących płaszczyzn problemowych, daje prawo do własnej refleksji, fantazji, żartu, szczerości, „prawo do własnego stylu i własnej metafory” [Zob. Bortnowski 1972, s. 33]. Piszący czerpią natchnienie z życia, codziennych sytuacji, których są świadkami, problemów, o jakich czytają lub jakie przeżywają, a także z różnych dziedzin nauki: historii, historii sztuki, psychologii, filozofii czy literaturoznawstwa.

Projekt „Wejść w konwencję!” powstał – jak stwierdziły jego pomysłodawczynie: Agata Łuczyńska i Marta Puciłowska z warszawskiej Fundacji Szkoła z Klasą – na potrzeby stworzenia wirtualnej przestrzeni do zabawy słowem. Inspiracją stała się książka *Zabawy stylistyczne* Raymonda Queneau. Autor opowiada w niej tę samą historię na sto różnych sposobów, zonglując konwencjami literackimi, zmieniając style i perspektywy.

Uczestnikom projektu zaproponowano pięć konwencji, inną na każdy dzień

tygodnia. Literacki rytm tworzenia wyznaczały: poniedziałki grozy, kryminalne wtorki, urzędowe środy, poetyckie czwartki oraz baśniowe piątki. Zadaniem osób biorących udział w akcji było pisanie krótkich, liczących do 800 znaków, tekstów w tych właśnie konwencjach.

Kampania toczyła się przede wszystkim na profilu facebookowym „Wejdz w konwencję!”. Każdego dnia zamieszczane były tam różnego rodzaju inspiracje: zdjęcia, złote myśli, filmy, dźwięki, obrazy. Pomysłodawcy przygotowali też zestaw materiałów eksperckich na temat konwencji. Organizatorom akcji zależało na tym, by łączyła w sobie elementy nauki i zabawy i była atrakcyjna zarówno dla podstawowej grupy, z którą na co dzień pracuje Fundacja Szkoła z Klasą, czyli uczniów i nauczycieli, ale również dla wszystkich osób, traktujących język polski jako materiał do tworzenia i kreatywnej zabawy.

W realizacji projektu „Wejdz w konwencję!” Fundację Szkoła z Klasą wsparli: Instytut Filologii Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk oraz Fundacja Rozwoju Społeczeństwa Informatycznego.

Realizacja projektu

Akcję promował film stworzony metodą animacji poklatkowej. Narrator opisywał w nim codzienne historie, zachowując stylistykę i używając środków literackich odpowiednich dla danej konwencji. W czasie trwania kampanii film został wyświetlony ponad 15 tysięcy razy i miał ponad 60 tysięcy odbiorców.

W każdym tygodniu realizacji projektu, spośród opublikowanych tekstów, zespół “Wejdz w konwencję!” wybierał pięć najlepszych. Utwory te były publikowane na stronie internetowej akcji w każdą sobotę o godzinie 12:00. Od tego momentu rozpoczynało się głosowanie internautów, które trwało do godziny 20:00 następnego dnia. Po zakończeniu głosowania, w każdą niedzielę po godzinie 20:00, na profilu akcji „Wejdz w konwencję!”, publikowane były nazwiska trzech autorów tekstów z największą liczbą głosów internautów. Osoby te nagradzano wspomnianymi wyżej książkami Queneau.

Podczas trwania akcji powstały liczne atrakcyjne wizualnie materiały, które zamieszczane były na Facebooku i promowane za pomocą Snapchata. W sumie przygotowano 129 ciekawostek i inspiracji, a wśród nich: informacje o cechach konwencji literackich (geneza, cechy charakterystyczne, gatunki, twórcy), cytaty z tekstów kultury, które służyły jako inspiracje dla tekstów pisanych przez uczestników, ciekawostki historyczne i literackie, nawiązujące również do filmu i malarstwa, zagadki i quiz osobowościowy *Jaką konwencją literacką jest Twoje życie?*, który w trakcie trwania akcji został rozwiązany 1282 razy, a także zestaw pomocy dydaktycznych dla nauczycieli, którzy chcieliby wykorzystać nowe media do nauki o języku. Materiały przygotowali językoznawcy, literaci i specjaliści od języka polskiego: prof. dr hab. Anna Nasiłowska (konwencja urzędowa), dr Mateusz Żurawski (konwencja grozy), dr Magdalena Marzec-Józwicka (konwencje: kryminalna, poetycka i baśniowa) oraz Przemysław Staroń (Snapchat jako narzędzie edukacyjne). Materiały te zostały opublikowane w

bibliotece materiałów na stronie internetowej Fundacji Szkoła z Klasą oraz były promowane na profilu Facebookowym akcji i, wraz z informacją o niej, zostały udostępnione ponad ośmiu tysiącom nauczycieli.

Przykładowe materiały teoretyczne i teksty uczestników projektu dotyczące konwencji kryminalnej

Teoria konwencji

Pierwsze opowiadanie detektywistyczne wyszło spod pióra Edgara Allana Poe w roku 1845 i było zatytułowane *Zabójstwo przy rue Morgue*. Utwór ten opisywał historię tzw. morderstwa za zamkniętymi drzwiami. Głównym bohaterem opowiadania był inspektor Dupin, który, dzięki niespotykanej zdolności analizy i dedukcji, rozwiązuje zagadkę. Poe po raz pierwszy stworzył postać detektywa-amatora, który swymi umiejętnościami przewyższa pozbawionych inteligencji i polotu policjantów.

*

Do najważniejszych cech utworów kryminalnych zalicza się:

- trójdzielną budowę fabularną, uwzględniającą trzy główne przesła akcji, tj. zbrodnię, poszukiwanie sprawcy oraz ukaranie winnego
- wyraziście zarysowaną, dynamiczną akcję, rozwijającą się w porządku poszukiwań, które prowadzą do ustalenia, kto jest sprawcą zbrodni
- traktowanie świata jako przestrzeni, w której porządek został zakłócony, a celem utworu jest przywrócenie ładu i wiary w przekonanie, że nie ma zbrodni bez kary
- określony typ bohatera – najczęściej jest to osoba prowadząca dochodzenie, np. policjant, detektyw, prokurator
- retrospekcje, czyli przywoływanie wydarzeń wcześniejszych, poprzedzających właściwą fabułę
- retardacje – zabiegi polegające na celowym opóźnieniu przedstawienia jakiejś istotnej informacji lub zdarzenia, za pomocą rozbudowanych opisów bądź zawikłania akcji, celu stopniowania napięcia
- suspensje, czyli zakłócenia akcji, polegające na przerwaniu jej w ważnym momencie po to, by wywołać spotęgować napięcie, zaciekawić albo zaskoczyć czytelnika
- unikanie elementów fantastycznych i nadprzyrodzonych
- mocne oddziaływanie na inne środki przekazu, zwłaszcza film [Zob. Krywak 1996].

*

Do głównych gatunków kryminalnych należą:

- powieść sensacyjna – utwór, którego fabuła jest pełna niezwykłych zdarzeń i niespodziewanych zwrotów akcji; ich przebieg nie musi być zrozumiały dla czytelnika, najważniejsza jest dynamika następujących po sobie wydarzeń
- powieść kryminalna – utwór, którego fabuła oparta jest na zbrodni, dochodzeniu do prawdy i wykryciu przestępcy

- czarny kryminał – odmiana kryminału, w której najistotniejszą rolę odgrywa pościg za przestępcą, znanym już nawet na początku utworu; policja i sądy nie stoją w tych utworach po stronie sprawiedliwości, ale przenikają się ze światem przestępczym; bohater (detektyw, policjant, prokurator) zaś kieruje się zasadami panującymi w brutalnym świecie mafii i gangsterów

- powieść detektywistyczna – utwór, w którym policja prowadzi śledztwo związane ze zbrodnią nieudolnie, a jej zagadkę rozwiązuje detektyw-amator (np. Sherlock Holmes, Philo Vance, Herkules Poirot, Joe Alex itp.)

- powieść gangsterska – powieść bliska czarnemu kryminałowi, której cechy charakterystyczne to: czas i miejsce akcji (lata wielkiego kryzysu w USA), a także opozycja dwóch bohaterów: gangstera (po stronie którego często jest sympatia czytelnika) i stróża porządku (detektywa, agenta FBI, funkcjonariusza policji) oraz zacierająca się granica pomiędzy dobrem i złem

- powieść policyjna – utwór, którego napisanie wymaga od autora znajomości realiów pracy policjantów, a fabuła koncentruje się na wydarzeniach toczących się na posterunku (ang. *police procedural*)

- powieść sądowa – utwór, którego tematem jest fikcyjny proces o morderstwo, akcja toczy się przede wszystkim na sali sądowej, a bohaterami powieści są uczestnicy rozprawy

- powieść szpiegowska – powieść przygodowa, sensacyjna, której bohaterem – jak wskazuje nazwa – jest szpieg o podwójnej moralności, nieprzestrzegający norm etycznych, jeśli wymagają tego wyzwania, których się podejmuje; najbardziej znana postać to James Bond, stworzony przez Iana Fleminga

- dreszczowiec – utwór fabularny (literacki, filmowy, teatralny), w którym akcja – sensacyjna i pełna napięcia – nasycona jest elementami tajemniczości, grozy i niesamowitości [Zob. P. Potrykus-Woźniak 2010].

*

Literaturę kryminalną na świecie reprezentują: Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Dashniell Hammett, Raymond Chandler, Ian Fleming, Philip Rock, Stephen King, Dan Brown, Ken Follett, Alistair McLean, Henning Mankell, Ian Rankin, Liza Marklund, Aleksandra Marinina, Karin Fossum, Thomas Harris, Mario Puzo, Michael Connelly, Ed McBain.

Zaś w Polsce utwory kryminalną tworzą: Antoni Marczyński, Adam Nasielski, Stanisław Wotowski, Maciej Słomczyński, Joanna Chmielewska, Katarzyna Bonda, Andrzej Pilipiuk, Marcin Świetlicki, Jacek Dukaj, Gaja Grzegorzewska, Maciej Malicki, Edward Pasewicz, Marek Krajewski, Marcin Wroński.

Ciekawostki związane z konwencją

1. Thriller jest pojęciem ponadgatunkowym, odnoszącym się do literatury, posiadającej cechy takie jak: tajemniczość, egzotyka, niesamowitość, poczucie zagrożenia życia ze strony ludzi lub sił nadnaturalnych, z dominującym efektem sensacyjności.

2. Za prototyp powieści detektywistycznej uważa się historię króla Edypa, opisaną przez Sofoklesa, starożytnego greckiego dramaturga.

3. Największy rozkwit powieści kryminalnej nastąpił pod koniec XIX wieku w Europie, przede wszystkim we Francji i Anglii, gdzie swoje książki o Sherlocku Holmesie wydawał Arthur Conan Doyle.

4. Arthur Conan Doyle był z wykształcenia lekarzem, ale to zajęcie przynosiło mu niewielkie dochody. Zaczął więc współpracę z popularnymi magazynami. Pierwsze opowiadania z postaciami Sherlocka Holmesa oraz doktora Watsona opublikowano na łamach „The Strand Magazine”, a dopiero potem Doyle wydał książki o słynnym detektywie.

5. Sherlock Holmes jest bohaterem, który najczęściej pojawiał się w filmach. W jego rolę wcieliło się około 70 aktorów. Ostatnim ekranowym detektywem jest Robert Downey jr., odgrywający tę postać w filmie Guya Ritchiego z 2009 roku.

6. Najsłynniejszą powieścią Agathy Christie jest *Morderstwo w Orient Expressie*. Książka ta, wydana w 1934 roku, powstała w Syrii, gdzie autorka przebywała, towarzysząc swojemu mężowi w pracach archeologicznych. W powieści tej Christie wykorzystała motyw zamkniętej przestrzeni: akcja utworu rozgrywa się w pędzącym wśród zamieci pociągu, a jej bohaterowie są odizolowani od świata.

7. Tematyka powieści gangsterskiej zawsze stanowiła silny magnes dla kina. Do kanonu filmu gangsterskiego należy np. adaptacja powieści Mario Puzo *Ojciec chrzestny*, wyreżyserowana przez Francisca Forda Coppolę, w której została przedstawiona historia sycylijskiej rodziny mafijnej na czele z Don Vito Corleone.

8. Autorem określenia „powieść milicyjna” jest Stanisław Barańczak. Główną cechą utworów, powstających w epoce socrealizmu, było ukazywanie funkcjonariuszy tylko w pozytywnym świetle jako bohaterów stojących na straży społecznego porządku. Powieść milicyjna jest obecnie bardzo popularna. Powstają jej fankluby (Klub Pasjonatów Powieści Milicyjnej MO-rd, poświęcone jej strony internetowe (www.klubmord.com), a nawet wycieczki śladami wydarzeń opisywanych w książkach.

9. Za polski odpowiednik agenta 007 uważany jest Hans Kloss, bohater opowiadań Zbigniewa Safjana i Andrzeja Szypulskiego. W postać tę w serialu *Stawka większa niż życie* wcielił się Stanisław Mikulski.

10. Amerykański pisarz, mistrz literatury grozy, Stephen King jako pierwszy testował sprzedaż swoich powieści w formie e-booków. Powieść *The Plant* wypuścił w wersji elektronicznej na rynek już na początku 2000 roku. Krytycy go za to wyśmiali. Dziś e-booki to niezwykle popularny rodzaj książek.

11. Agatha Christie zaczęła pisać kryminały w odpowiedzi na wyzwanie,

jakie rzuciła jej siostra. *Tajemnicza historia w Styles*, w której emerytowany belgijski policjant Hercule Poirot rozwiązał zagadkę morderstwa bogatej wdowy, była pierwszą próbą pisarki w innym gatunku niż wcześniejsza twórczość poetycka. Od tego momentu kryminały zdominowały jej karierę.

12. Joanna Chmielewska nadal pozostaje najbardziej znaną polską autorką kryminałów, których cechami charakterystycznymi są humor oraz specyficzne postacie: karykaturalne, przerysowane, zapominalskie łajzy i sflaczali nudziarze [Zob. W. Burszta, M. Czubaj 2007].

Wskazówki dla autorów

Jeśli chcesz napisać swój własny utwór kryminalny, weź pod uwagę następujące kwestie:

1. W Twoim tekście musi pojawić się trup. Zbrodnia powinna być zaplanowana (nie może okazać się wypadkiem lub samobójstwem) i popełniona z pobudek osobistych.

2. Zadaj sobie pytania: jak i z jakiego powodu można zabić człowieka? Wokół odpowiedzi na nie skonstruuuj postać podejrzanego.

3. Dobrze, jeśli w tytule Twojego utworu wystąpią następujące słowa: strach, zbrodnia, śmierć, krew, tajemnica, niepewność.

4. Ważne jest pierwsze zdanie powieści. Powinno być intrygujące i zachęcające do dalszego czytania.

5. Pamiętaj, że Twój utwór ma być wiarygodny. Powinien składać się z wiarygodnych działań wiarygodnych ludzi w wiarygodnych okolicznościach. Wydarzenia przedstawione w tekście powinny być realistyczne.

6. Akcja powinna być dynamiczna, zaskakująca i ciekawa. Śledztwo ma być dla czytelnika przygodą wartą poświęcenia czasu, tak by ciągle zadawał sobie pytanie: co dalej? Dla zmylenia uwagi czytelnika możesz pozostawić kilka fałszywych tropów.

7. Dobrym pomysłem może okazać się wplecenie intrygi w proces historyczny. Może to być np. tajemnica sprzed lat, związana z pewnymi postaciami czy zdarzeniami.

8. Wątek kryminalny, na którym oprzesz fabułę, powinien być na tyle prosty, żeby udało się go dość szybko wyjaśnić. Wyjaśnienie niekoniecznie ma być krótkie, a często nawet nie może takie być, ale powinno za to być interesujące samo w sobie, żeby czytelnik pragnął je poznać.

9. Główny bohater Twojego utworu powinien być prawdziwy. Jeśli jest np. policjantem, musi zachowywać się jak jeden z nich, a także powinien posiadać psychiczne i fizyczne cechy charakterystyczne dla osób wykonujących ten zawód. Detektyw czy policjant nie powinien być sprawcą zbrodni.

10. Wprowadź kilku podejrzanych. Każdy z nich powinien mieć sensowny powód zabicia ofiary. Stopniowo ograniczaj ich krąg, ale tak, żeby czytelnik nie zorientował się za szybko, kto jest zbrodniarzem.

11. Dawaj czytelnikowi wskazówki dotyczące zbrodniarza. Powinien mieć równe szanse z detektywem/ policjantem na rozwiązanie tej zagadki.

Jednocześnie pamiętaj, by sprawca zbrodni był osobą interesującą, z którą czytelnik się zaznajomił, ale jednocześnie taką, której nikt nie podejrzewa o niecne zamiary.

12. Wiedz o tym, że sprawca powinien być odkryty na drodze dedukcji. Na jego zdemaskowanie nie może mieć wpływu przypadek lub zbieg okoliczności.

13. Musisz pamiętać o tym, by ukarać przestępcę. Brak konsekwencji zbrodni wywołuje w czytelniku poczucie irytacji, złości, niesprawiedliwości, zaburzenia ładu.

14. Stosuj charakterystyczne dla tej literatury zabiegi kompozycyjne: retrospekcje, retardacje, suspense, inwersje czasowe.

15. Zminimalizuj liczbę opisów i wątków drugorzędnych. Wystarczy, że w Twoim tekście pojawią się potrzebne opisy bohaterów, na podstawie których czytelnik stworzy ich portrety psychologiczne, pomagające mu choćby w zrozumieniu motywów ich postępowania.

16. Oddziałaj na uczucia czytelnika. Pamiętaj, że dobrze napisany utwór kryminalny powinien wzbudzać w nim nie tylko ciekawość, ale może nawet strach, niepokój, niepewność, dreszcz emocji [Zob. L. Grant-Adamson 1999].

Przykładowe zadania dodatkowe dla aktywnych

1. Połącz nazwisko autora literatury kryminalnej z jego krótkim opisem:

A. Katarzyna Bonda

B. Dan Brown

C. Dashniell Hammett

D. Agatha Christie

E. Ian Fleming

a. Brytyjski pisarz, najbardziej znany z serii powieści szpiegowskich o Jamesie Bondzie.

b. Amerykański pisarz, którego książce *Kod Leonarda da Vinci* zarzucono nieprawdziwe przedstawienie historii Kościoła rzymskokatolickiego.

c. Autorka najbardziej znanych na świecie kryminałów, która stworzyła postać panny Murple.

d. Przedstawicielka młodego pokolenia pisarzy, autorka powieści *Okularnik*.

e. Najślynniejszy twórca czarnego kryminału, autor książki *Sokół maltański*.

Odpowiedź: A. d. B. b. C. e. D. c. E. a.

2. Oceń prawdziwość informacji o Sherlocku Holmesie:

A. Pierwowzorem postaci detektywa był dr Joseph Bell, jeden z profesorów Arthura Conana Doyle'a, który diagnozował pacjentów jedynie na nich patrząc.
P/F

B. Bohater powieści Doyle'a mieszkał na ulicy Baker Street 221b.
P/F

C. Sherlock miał starszą o siedem lat siostrę, Annę Murple. P/F

- D. Przyjacielem i powiernikiem Holmesa był dr John Watson. P/F
E. Głównym antagonistą i wrogiem detektywa był Herkules Poirot.

P/F

Odpowiedź: A. P B. P C. F D. P E. F

3. Odpowiedz na pytania dotyczące Stephena Kinga, jednego z najpopularniejszych na świecie pisarzy powieści sensacyjnych i thrillerów:

A. Jaki tytuł nosi opowiadanie, którego akcja rozgrywa się w jednym z najbardziej znanych więzień?

B. Fanem której dyscypliny sportowej jest King?

C. Kto zagrał główną rolę w filmie, nakręconym na podstawie powieści *Zielona miła*?

D. Kto wyreżyserował film *Lśnienie*, będący adaptacją powieści pod tym samym tytułem?

E. Bohaterem której powieści Kinga jest pisarz romansów historycznych?

Odpowiedź: A. *Skazani na Shawshank*. B. Baseball. C. Tom Hanks. D. Stanley Kubrick. E. *Misery*.

Wybrane teksty uczestników projektu

1. Więc już nie odbierasz ode mnie telefonów, James? Na te słowa policjant wypuścił butelkę z wodą, która rozlała się po podłodze gabinetu. Steve, co ty tu... Słuchaj, to nie tak, nie mogłem ukreślić tego śledztwa. Dziennikarze węższą, sprawą zajęła się góra... Oficer jednocześnie próbował sobie przypomnieć, gdzie położył rewolwer. Oj James, zawiodłeś mnie. Chwaliłeś się, że w policji znasz wszystkich. Brałeś nasze pieniądze taki pewny siebie, a teraz połowa chłopaków siedzi – krzyknął mężczyzna i zbliżył się do policjanta, który w tym samym momencie rzucił się do szuflady. Gangster szybkim ruchem wyciągnął z kieszeni płaszcz pistolet z tłumikiem i strzałem w środek głowy usadził skorumpowanego oficera na jego skórzanym fotelu. Nikomu nie można już ufać – wycedził i spokojnym krokiem wyszedł. (Michał Tragarz)

2. Komisarz Vincent rozejrzał się uważnie... Właściciele byli zakochani w malarstwie Vettriano. Reprodukcje jego dzieł zdobiły wnętrza hotelu. Komisarz stanął w oknie i wpatrywał się w nocne niebo. Rozważał, w jaki sposób złodziej rozpoznał wśród tylu kopii jedyny oryginał. W kręgu podejrzeń znalazło się 7 gości hotelowych, 2 sprzątaczkę i recepcjonista. Nagle, aż się zachłysnął ulubionym napojem pietruszkowym. Następnego dnia jego asystent zjawił się o 9.00 u fotografa i zamówił dziesięć spreparowanych zdjęć pewnego obrazu Van Gogha – w prawym górnym rogu zamiast [...] była biała plama. Komisarz poprosił podejrzanych o domalowanie brakującego elementu. O 12.12 wiedział, kto jest przestępcą. – Jest pan aresztowany, panie Szelaż. Nieważne – osioł, woda czy księżyc – warto czytać Makuszyńskiego. (Anita Żegleń)

3. Komisarz Alex dawno nie oglądał tak dziwnej zbrodni. Patrzył na stół zastawiony z okazji przyjęcia urodzinowego. Wykrzywiona w makabrycznym grymasie twarz trupa młodej kobiety spoczywała w torcie wśród kiczowatych, kolorowych literek układających się w napis: „Happy Birthday!”. Przesuwał

w dłoni kunsztownie rzeźbioną hebanową rękojeść ostrego noża do otwierania papeterii, okraszoną błyskiem malachitów. Ta tajemnicza zieleń drażniła jego oczy przypominając odcień szaleju jadowitego – fabrykę zabójczej cykuty wykrytej w filizance z herbatą należąca prawdopodobnie do zwłok. Z główni noża sączył się szkarłat krwi ofiary. Nagle wydął coś chropowatego pod opuszkami palców. Gdy przysunął rękojeść pod światło lampy jego oczom ukazał się wygrawerowany napis: „For the best friend”. (Agata Kantor)

4. Kończył się upalny dzień. Rysiek siedział pod wałącym się szalasem, tym samym, w którym ukrywał się jego wujek podczas wojny... zanim dopadli go partyzanci. Ten list z pogroźkami skłonił go do rozrachunków z przeszłością. Świerszcze w trawie grały bez opamiętania. Słońce oświetliło Ciemniak. Przez moment kontemlował widok. Postanowił, że zostanie tu do rana. Chciał zrozumieć, co się wydarzyło w tamtą noc w 1945. Pokroił chleb i przygotował posiłek. Zamierzał jeszcze zejść do potoku, by pozmywać naczynia. Sięgnął po nóż, ale zobaczył, że kamień, na którym go położył, jest pusty. Za szalasem spostrzegł cień. Odwrócił się. Mężczyzna był bliźniaczko podobny do człowieka ze starej, wojennej fotografii. Zrozumiał, że wpadł w pułapkę. Zanim otoczyła go ciemność, poczuł jeszcze w ustach smak krwi. (Anita Żegleń)

5. Wołajce zdawało się, że w Ślimaczycach nie ma już ani jednej żywej duszy. Zupełnie tak, jakby ktoś olbrzymi i olbrzymio wygłodniały powysysał mieszkańców z ich ogrodzonych malowniczą roślinnością skorup. - Dobrze, że chociaż trawy nie wyżarł - ucieszyła się, a ponieważ każda nawet drobna radość kosztowała ją utratę zapasu energii, oparła się o jedno z rzucających żywe cienie drzew. Stojący w podwórzcu rower też pomalowany był na żywy czerwony kolor, ale niestety był to ostatni żywy akcent, który dostrzegła slaniająca się na nogach Wołajka. Nie zauważyła pozostawionej na ramie sporej plamy krwi, bo żrący kolor najpierw perfidnie zmieszał się z krwią, by następnie połknąć jej zmęczone spojrzenie. Nie zauważyła też wyłamanej szprychy, którą znalazłem na ziemi kilka godzin później. We wsi Ślimaczyce panowała martwa cisza. (Berenika Karwan)

6. Senny spokój podkrakowskiej miejscowości zakłóciła seria zuchwałych kradzieży. Spod sklepów i placówki ZUS-u znikwały rowery. Zaczęto podejrzewać przemyt za wschodnią granicę. Zastosowano prowokację. Komendant ustawił w parku swój rower, a policjanci w gotowości bojowej czekali na stanowiskach obserwacyjnych. I nic! Leniwie spoglądali na wolniutko kuśtykającą staruszkę. Nagle ruchem spłoszonej gazeli kobieta rzuciła się w kierunku roweru, wskoczyła na siodło i uciekła. Tylko powiewał jej gustowny szaliczek. Profesjonalnie zastosowana blokada uliczna pozwoliła ująć sprawczynię. Cóż, starsza pani kompletowała wyposażenie klubu siedemdziesięcioletek. W trakcie procesu przekonywała, że ruch to zdrowie, a prokurator był skłonny jej uwierzyć, gdy wymownie spoglądała na jego wydatny brzuszec. (Anita Żegleń)

7. Mężczyzna w kapeluszu niepostrzeżenie wszedł do pokoju, a wraz z nim wpełzł duszący fetor papierosów. Kurczowo trzymał rękę w kieszeni, jakby od jej zawartości zależało jego życie. – Przyszedłem podpisać umowę. Dopiero

wtedy rozpoznałam niezbyt lubianego copywritera, który pracuje zdalnie i pojawia się raz w miesiącu. Chcąc się go pozbyć, wyjęłam papiery i poprosiłam o parafkę. Gdy sięgnął po swój słynny długopis, z kieszeni wypadła mu kapsułka kawy, ostatnia w biurze. Schyliłam się, by ją zgarnąć, niestety był szybszy. Chwytał kapsułkę i rzucił się w stronę drzwi. – Ej, kawy już nie ma! – ogłosił informatyk, który pojawił się z filizanką w dłoniach. Copywriter szturchnął go, wytrącając z ręki filizankę, która smutno pobrzękując skończyła swoją karierę w korpo na podłodze i w kawałkach. (Marta Menel)

Podsumowanie

I edycja projektu „Wejdz w konwencję!” spotkała się z dużym zainteresowaniem odbiorców w różnym wieku. Wszystkie posty zamieszczone na profilu akcji miały prawie 150 tysięcy odbiorców, co łącznie z uczestnikami innych wydarzeń, które odbyły się w ramach projektu (zorganizowano np. warsztaty oraz webinarium dla nauczycieli i edukatorów na temat stosowania aplikacji Snapchat we współczesnej edukacji), dało prawie 160 tysięcy osób zainteresowanych wydarzeniami kulturalnymi i edukacyjnymi związanymi z akcją.

W ramach kampanii powstały 103 teksty. Ich autorami są uczniowie, studenci, doktoranci, nauczyciele, projektanci biżuterii, psychologowie, doradcy zawodowi, a nawet autorka cyklu podręczników do języka polskiego. W czasie trwania projektu na profilu opublikowanych zostało łącznie 129 postów. Profil został polubiony przez 700 osób.

Wśród odwiedzających stronę projektu 5% stanowili użytkownicy w wieku 14-17 lat, 11% użytkownicy w wieku 18-24 lata. Dwie najbardziej liczne grupy stanowili odbiorcy w wieku 25-34 lata (36%) oraz osoby w przedziale wiekowym 35-44 lata (31%). Kampanię obserwowali zatem głównie ludzie młodzi, chociaż przewagę stanowiły osoby dorosłe, powyżej 25. roku życia.

Projekt „Wejdz w konwencję!” wyraźnie zaistniał w Internecie. Informacje o nim pojawiły się nie tylko na stronie internetowej i profilu Facebookowym głównego organizatora, czyli Fundacji Szkoła z Klasą, ale udostępniły je na swoich stronach również liczne instytucje naukowe, medialne, szkolne, kulturowe (np. Instytut Badań Literackich PAN, Portal Instytucji Kultury, KUL, Biblioteki.ORG, CzytajPL, Biuletyn Polonistyczny, CzytajPL, Hoffsamorząd, Inspirownik nauczyciela, Opowieści w drodze, Otwarte zasoby, Rezydencje i projekty artystyczne w szkole, słownik polsko@polski, Wolne lektury, Strefa Czytacza, Poradnik Instytucji Kultury, Noc bibliotek – wydanie krajowe, Ojczysty – dodaj do ulubionych). Ponadto o akcji w swojej zamkniętej grupie informowali Superbelfrzy RP, czyli nieformalne stowarzyszenie aktywnych nauczycieli, zamieszczających w Internecie ciekawe pomysły dydaktyczne.

Obecnie przygotowywana jest do druku publikacja po roboczym tytule *Wejdz w konwencję! Poradnik kreatywnego pisania*, która ukaże się prawdopodobnie jeszcze w tym roku. W książce zostaną opublikowane materiały na temat poszczególnych konwencji, które zostaną opatrzone licznymi

wskazówkami bibliograficznymi, teksty uczestników projektu, a także informacje o osobach oraz instytucjach zaangażowanych w kampanię. Celem publikacji jest przede wszystkim inspirowanie ludzi w każdym wieku do doskonalenia warsztatu literackiego, a także ośmielenie do podejmowania prób tworzenia nowych historii, tak by pisanie stało się bardzo osobistym nałogiem – jak określił je pisarz Piotr Olszówka w rozmowie z Agnieszką Turzyniecką [Zob. online].

Bibliografia:

Bortnowski S., *Pozwólmy im samodzielnie myśleć*, [w:] *Prace z języka polskiego w szkole średniej*, pod red. Z. Saloniego, Warszawa 1972.

Burszta W., Czubaj M., *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.

Grant-Adamson L., *Jak napisać powieść kryminalną?*, tłum. M. Rusinek, Kraków 1999.

Jak pisać? Rozmowa z autorami Stefanem Dardą i Piotrem Olszówką, <http://gryzipiorek.blogspot.com/2011/12/jak-pisac-rozmowa-z-autorami-stefanem.html> [dostęp: 05.04.2018].

Krywak P., *Od Sherlocka Holmesa do Jasona Bourne'a. Uwagi o poetyce powieści sensacyjnej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Bibliotekoznawcze” 1996, z. 8 (178), s. 61-71.

Potrykus-Woźniak P., *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2010.

ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК ГРАФІКИ МАЛИХ ФОРМ

*Каменецька Юлія В'ячеславівна,
магістр, аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА
kamenecka.yliya@ukr.net*

XXI століття – це розквіт інноваційних технологій, які сприяють як виникненню нових напрямків у мистецтві, так і нових напрямків та методик у створенні живописних чи графічних робіт, скульптурних об'єктів, інсталяцій. Одним з найбільших надбань технологічного прогресу та інновацій є комп'ютерна графіка.

Для книжкової графіки технологія створення ілюстрацій на цифрових носіях є «незораним полем» можливостей, адже найбільшою перевагою роботи на комп'ютері є можливість змінювати послідовність роботи над графічним твором.

Процес створення графіки на комп'ютері вимагає застосування багатьох інструментів, однак найефективнішим виявився графічний планшет,¹ який повністю імітує процес творення графічних чи живописних робіт. Перо, яке зазвичай іде у комплектації з графічним планшетом пересувається його поверхнею, що є точною імітацією роботи олівцем чи пензлем по поверхні паперу. Технологічний прогрес та можливості медіаструктур значно спростили поширення інформації про сучасне мистецтво. Книжкова графіка, зокрема екслібрис (книжковий знак) також не оминули змін. Екслібрис у XXI столітті набув вигляду різних візуальних елементів, таких як QR - код, який часто зустрічається в бібліотеках. QR - код – це звичайні чорно-білі зображення, які скануються через мобільний телефон, що автоматично переводить користувача на електронний ресурс певного бібліографічного зібрання, колекції чи окремої книжки. Також, сучасний екслібрис почав друкуватися у вигляді стікера², що є вельми зручним, адже процес розміщення не потребує використання клею чи інших клейких засобів, які могли б заподіяти шкоди зображенню. За таким же принципом останні десять років в Європі адресна інформація на конвертах для пересилання листів поштою також друкується у вигляді наклейки, задля спрощення процедури оформлення листів.

Завдяки розвитку інноваційних технологій бібліотека (навіть і та, що нараховує тисячі примірників) може вміститись навіть у мобільному

1 Графічний планшет - це пристрій для введення малюнків від руки безпосередньо в комп'ютер. Складається з пера і плаского планшету, чутливого до натискання або близькості пера.

2 Стікер - паперова наклейка з клеєвим шаром на звороті, початково вигадана для контролю за якістю продукції.

телефоні, програмне забезпечення для яких, на базі Android та iOS дозволяє завантажувати програми-рідери (інакше «читалка» чи «бібліотека в телефоні»), таким чином есклібрис власника бібліотеки також переходить в електронний формат.

Комп'ютерна графіка в сучасному розумінні – це можливість безкінечної повторної обробки зображення; відсутність моменту тотальної помилки, адже зображення коригується і за нагоди може повернутися на потрібний попередній етап.

Серед сучасних художників книги, які звернулися до роботи на комп'ютері варто виділити Владислава Єрко та Руслана Виговського. Графічні роботи В. Єрко, створені на комп'ютері – яскравий приклад багатогранності можливостей графічного планшета та спеціальних графічних редакторів (програм). У його книжкових ілюстраціях бачимо наскільки тонка грань між реальним графічним твором створеним за допомогою туші та пера, і твором, який народився з-під пера пристрою, котрий повністю повторює алгоритми реального процесу творення. Автор використовує стримані кольорові гами, часто це чорно-біле вирішення з поодиноким кольоровим акцентом.

А от Р. Виговський, художник книжкового знака – есклібриса – працює виключно на комп'ютері без попередньої підготовки матеріалу на папері. Його есклібриси – це насичені кольорові зображення малого масштабу, в яких вміщається неймовірно багато деталей. Такий метод роботи над графікою в цифрі близький до мозаїк, калейдоскопних вирів та яскравих переливів кольору. Його комп'ютерні есклібриси також унікальні й орієнтовані на сучасні тенденції.

Подальший розвиток технологій та можливостей комп'ютерних програм для художників безперечно змінить парадигму сприйняття мистецтва, що і так вже відбувається. Комп'ютерні технології у створенні книжкових знаків почали використовуватись ще в 90-х роках ХХ століття. Це засвідчують роботи українських митців, представлені на всеукраїнських та всесвітніх виставках.

Значних змін застало й об'ємне творення з появою такого пристрою, як 3D принтер. Використовуючи синтетичні матеріали, пристрій (за допомогою програмного алгоритму) поступово створює об'ємний предмет, який за зовнішніми властивостями нічим не поступається скульптурним творам. Як у графіці, так і в інших напрямках мистецтва – момент «натуральності» ніколи не перестане бути пріоритетним, адже рукотворні твори – це автентика, історія.

Однак, це не відкидає можливості технологічного прогресу і того, як неминуче трансформується уявлення про сучасні методи творення у мистецтві, особливо в молодого покоління. Графічні твори у традиційному їх розумінні це паперові аркуші різного масштабу з нанесеним вручну малюнком, проте сучасні технології не скасовують і цього поняття. Будь-яке зображення, виконане на електронному пристрої, може бути

роздруковане, більше того – тип матеріалу для друку може бути абсолютно різним. Це дає можливість для створення додаткових тиражів графічного твору, розширюючи уявлення сучасного художника-графіка щодо додаткового експонування власних творів. Безперечно, постійний розвиток технологічних можливостей – це рушій прогресу та еволюції людської свідомості.

СПЕЦИФІКА РОЗМОВНИХ ЖАНРІВ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДИ

Капустянська Олена Миколаївна

*Засл. діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури естради
та масових свят Київського національного
університету культури і мистецтв*

Основою сучасної естради як виду сценічного мистецтва є номер, який представляє найширший спектр жанрів, від хореографічних і музичних до найскладніших синтетичних форм, в яких зливаються воедино різні засоби виразності. Встановити весь спектр різновидів жанрів естради практично неможливо. На наш погляд, проблема полягає в тому, що «жанрове мистецтво часто руйнує кордони жанрів, а для сьогодення<...> характерно синтезування естрадних жанрів»[3, с. 70].

Особливе місце в даному процесі належить розмовним естрадним формам, серед яких: різні види конферансу, фейлетон, естрадні монологи, пародія, стендап і т.д.). Слово завжди було одним з важливих компонентів естрадного мистецтва, так як воно, в першу чергу, дає можливість естраді бути злободенним мистецтвом, в якому більш ніж в інших виражаються елементи гумору, сатири і публіцистики. Ця обставина багато в чому визначає роботу режисера над втіленням номерів, пов'язаних зі словом. Артист повинен розкрити тему, ідею, зміст тексту. Тому, на сьогоднішньому етапі все більш актуалізується акцент в навчанні майбутніх артистів і режисерів естради в цьому напрямку. Специфіка навчання, на наш погляд, повинна бути орієнтована на словесну імпровізацію в творчому діалозі артист – глядач, де виконавець, як показує практика, обходиться без літературного авторського тексту.

Майстерністю імпровізованого спілкування із залом для глядачів відрізнялися відомі конферансьє ХХ ст. О. Алексєєв і М. Гаркаві, яким вдавалося на сцені створювати особливу атмосферу доброзичливості і контакту з глядачем [5]. Аналізуючи виступи О. Алексєєва, дослідник Е. Шапіровський звертав увагу на інтонація хартиста, де «хльосткі, нерідко

злозяичні, епатуючі гостроти не викликали образи, а скоріше—схвалення гурманів» [6, с. 8]. У свою чергу, як констатує автор, майстер слова М. Гаркаві вніс свої специфічні якості в конференс, де «інтелігентність, привітність, оптимістичність висунуті на перший план нарівні зі злободенністю змісту, публіцистичністю форми і художньої виразності» [там само, с. 59].

Імпровізацію у своїй творчій діяльності активно використовував Я. Арлазоров. Манера його імпровізованого спілкування-гри із залом для глядачів була заснована на прийомах майданного балагану «де дозволені, навіть, відверта брутальність, звернення на «ти», висміювання, витягування глядачів на сцену на загальний огляд» [4, с. 42]. У багатьох номерах артиста глядачі брали активну участь. Виконавець просив їх вимовляти певні репліки або створювати за його сигналом звуки на заздалегідь розданим їм музичними та шумовими інструментами. Талант цього артиста дозволяв йому з легкістю залучати глядачів в ігру, вести з ними живий імпровізований діалог.

Артист повинен володіти схильністю до гри і лицедійства, підвищеним почуттям гумору, особливим даром помічати, переробляти і відтворювати комічне, яке, за словами теоретика естрадного мистецтва І. Богданова, «виникає в результаті специфічного осмислення дійсності» [1, с. 88].

Специфічною особливістю професійної діяльності артиста розмовної естради є ігрова природа контакту з глядачем. Сценічне спілкування з глядачем передбачає активне залучення його в процес гри, чому сприяє використання різних ігрових прийомів (безпосереднє звернення до публіки, включення її реплік або дій в контекст номера, відкритість прийомів трансформації артистом зовнішності і мовних особливостей при створенні сценічного образу).

Артист повинен створити акторський образ (маску), який має бути архетипом, в якому особистість виконавця і його виразні можливості стають домінуючими. Образ (маска) стає основним структурним елементом в ігровій стихії естрадного видовища. Дослідниця О. Гончарук вважає, що «особливість естрадного образу полягає в тому, що він завжди є непередбаченим, в ньому завжди відкривається нове, він завжди на межі свого створення. Сама актуальність становлення образності тут провокується несподіваними варіаціями, ситуаціями, жартами і різними обставинами»[2].

Для створення типових, яскравих образів, в розмовних жанрах естради набуває особливого значення використання різних видів мовної характерності, яка є одним з основних засобів вираження в творчості багатьох артистів (В. Данилець, А. Данилко, В. Мойсеєнко, А. Райкін, Є.Березіна, Ю. Тимошенко та ін.).

Як вважає автор, важливим фактором існування артиста на естраді є літературний текст авторів-сатириків, який, як правило, написаний для конкретного виконавця, відповідно до його артистичних здібностей,

режисерського задуму і створеним образом (маскою). У свою чергу, робота з текстом, передбачає повне присвоєння його артистом, відбувається процес співтворства, що вимагає використання стислості і ємності реприз, як важливого вербального компонента, та імпровізацію, безпосередньо в момент виступу.

Важливим в роботі артиста розмовного жанру є розвинена увага, реактивність і мобільність, що дозволяють швидко перевтілюватися з образу в образ, працювати в стислих часових рамках естрадного номера, умовному сценічному просторі, при мінімальному використанні допоміжних засобів (бутафорії, гриму, костюму тощо.).

Аналіз мистецтвознавчих наукових праць з історії та теорії естрадного мистецтва, емпіричний аналіз, дозволив зробити висновок про існування особливої художньої специфіки слова, що звучить з естради. Автор дослідження підкреслює, що ігрова діяльність є головною в існуванні артиста «розмовної» естради.

Література

1. Богданов И. А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие / И. А.Богданов. – СПб. : СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
2. Диференціація жанрів естрадного мистецтва у культурі ХХ ст. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу:<http://stationline.org.ua/iskystvo/97/16745-diferenciaciya-zhanriv-estradnogo-mistectva-u-kulturi-xx-st.html>. – Назва з екрана.
3. Горюнова И. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений : лекции и сценарии / И. Горюнова. – СПб. : Композитор * Санкт-Петербург, 2009. – 208 с.
4. Мечик Д. И. Искусство актера на эстраде / Д. И. Мечик. – Л. : Искусство, 1972. – 119 с.
5. Фельцман О. М. Не только воспоминания... / О. М. Фельцман. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 286 с.
6. Шапировский Э. Б. Конферанс и конферансье / Э. Б. Шапировский. – М. : Искусство, 1970. – 127 с.

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА У РОБОТІ НАД СЦЕНІЧНИМ СЛОВОМ

Касьяненко Андрій Сергійович

*Викладач кафедри режисури естради
та масових свят Київського національного
університету культури і мистецтв
andriikasianenko@ukr.net*

Процес відродження та розвитку національної культури неможливий без істотного покращення мовної підготовки майбутніх режисерів, які, у свою чергу, покликані забезпечити високий рівень мовної культури виконавців культурно-дозвілєвої діяльності. Важливе місце в системі виховання майбутніх режисерів посідає опанування словесною дією. Навчання сценічній мові здійснюється в тісній взаємодії із заняттями з майстерності актора та режисури.

Сценічна мова є одним з основних професійних засобів виразності режисера. Професія режисера невід'ємно пов'язана з постійним великим навантаженням на голосовий апарат, тому велика увага приділяється дотриманню гігієни мовного апарату майбутнього режисера, а саме: навчання студентів розмовляти позиційно поставленим голосом на резонаторах, що унеможливить неприємні ситуації, які можуть виникнути на робочих майданчиках при спілкуванні режисера з акторами (дисфонія, афонія).

Головною метою фахової дисципліни «Сценічна мова» є формування професійної компетентності майбутнього режисера у роботі над сценічним словом. Це комплекс навчання, що передбачає перехід від побутової, спрощеної мови до виразного і яскравого сценічного звучання голосу актора. Навчання сценічній мові нерозривно пов'язане з формуванням пластичної свободи, розвитком еластичності та рухливості дихального й голосового апарату, вдосконаленням мовного слуху, постановкою голосу тощо.

На думку дослідника Т. Руденької, «професійна компетентність майбутніх фахівців мистецького профілю визначається як складна багаторівнева характеристика особистості фахівця мистецької спеціальності, яка включає відповідні знання, уміння, навички професійно-особистісні якості та мотивацію до мистецько-професійної діяльності, сформовані на основі застосування засобів арт-педагогіки» [4, с. 151].

Провідним принципом навчання є комплексність викладання всіх аспектів сценічної мови: розвиток мовних і голосових можливостей майбутніх режисерів, виховання інтонаційно-мелодичної культури, дикційної й орфоепічної культури, навчання процесу опанування

змістовною, дійовою й стильовою природою авторського слова. У процесі навчання у студентів формуються навички фонаційного дихання, удосконалюється мовний голос, зміцнюється й збагачується його діапазон (звукочислотний, динамічний, темпоритмічний), усуваються мовні недоліки, знімаються психологічні та фізичні затиски, що заважають голосовому звучанню. Студенти вчаться діяти словом, володіти його образною й стильовою природою, вивчають на практиці закони віршованої мови для використання його у майбутній професії режисера.

Комплексний метод роботи над сценічним словом передбачає нерозривну єдність процесів дихання, мовно- й голосоутворення та зорієнтований на творчий, дійовий характер мовного тренінгу, його співвідношення із загальними завданнями виховання режисера. У комплекс основних вимог до сценічної мови, окрім виразної дикції, входять: м'язова свобода й активність гортані, глотки; підвищена витривалість голосу, яка дає можливість зберігати виразність та гучність при найрізноманітніших психофізичних навантаженнях; темброва милозвучність та рухливість, обумовлена вмінням використовувати широку гаму обертонів; летючість голосу як здатність бути почутим у різних за розмірами залах і долати складні акустичні умови; об'єм звукочислотного діапазону; глибина голосу і т. д. При цьому системний підхід до навчання поєднується з пошуком і розвитком індивідуальних голосових особливостей студентів.

Основним завданням розкриття сутності режисерської роботи над сценічним словом є навчання студентів логічно послідовно й психологічно обґрунтовано подавати зміст авторського тексту. Методичною основою дисципліни є система К.С.Станіславського. Протягом навчання студенти знайомляться з творчою спадщиною визначних діячів театрального мистецтва: К.С.Станіславського, В.І.Немировича-Данченка, М.О.Чехова, М.О.Кнебель, П.К.Саксаганського, Л.С.Курбаса, Р.О.Черкашина та ін.).

У навчальному процесі майбутніх режисерів формування професійної компетентності у мистецтві володіння сценічним словом досягається за допомогою технічних вправ. Мовноголосовий тренінг, робота над вадами мови, орфоепією стають результативними тоді, коли зрозуміла й захоплююча мета. Створення ефективної моделі системи взаємодії викладача й студента є запорукою досягнення поставлених завдань, що дає педагогу можливість зосередити свою увагу на пошуку власного стилю викладання, включаючи не лише методику, а й структурно-організаційні форми занять, вибір художнього матеріалу.

Література:

1. Васильев Ю.А. Сценическая речь : [учеб. пособ.] / Ю.А. Васильев. – СПб. : СПГАТИ, 2007. – 432 с.
2. Гладішева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність / А.О. Гладішева. – К., 2007. – 157с.
3. Вербов А. Техника постановки голоса. - Спб.: Лань, 2017. - 64с.
4. Арт-педагогічні засоби формування професійної компетентності майбутніх фахівців [Електронний ресурс] / Т. Руденька // Педагогічний дискурс. - 2014. - Вип. 17. - С. 148-154.

ДИЗАЙН МЕДІАРЕКЛАМИ

*Колтишева Ганна Сергіївна,
студент НПУ імені М.П. Драгоманова
annalui1810@gmail.com
Науковий керівник -
старший викладач Бут Н.К.*

У переважаному інформаційному просторі медіареклама, хоч і займає великі обсяги інформаційного та фізичного простору і, по суті, переслідує нас всюди, однак часто не досягає своєї мети, оскільки сприймається як інформаційний шум. Як же зробити так, щоб реклама виконувала свою місію? Мета даної роботи завести найбільш дієві за думкою автора методи для успішної реалізації досягнення мети реклами.

Найбільш дієві методи - це поєднання контрасту та геометричних фігур, найменше завантаження простору, поєднання звукових та світлових ефектів, створення оригінального сюжету та створення інформаційної підтримки продукту або послуги, які рекламуються. Який контраст найбільш дієвий? Сучасні дизайнерські тенденції спрямовані на мінімалізм та авангард.

Відсутність зайвих деталей робить рекламу, по-перше, вільною від зайвої інформації, а по-друге, створює додатковий перспективний простір, що спрямовує увагу на продукт реклами.

Поєднання кольорів може бути не лише контрастним, але і нюансовим. Таке поєднання робить рекламу більш гармонійною, що має переваги в порівнянні з контрастом в тому, що така реклама сприймається легше, однак і забувається швидше.

Кожен продукт має свою цільову аудиторію, тому і реклама має бути спрямована на певний психотип, який залежить від географічного, політичного, економічного середовища, соціального стану, культурного рівня та оточення, а також науково-технічного прогресу. Поєднання елементів у відповідності до смаків споживача є комплексним завданням і потребує досліджень.

Медійний простір дозволяє поєднувати звукові та візуальні ефекти, що впливає одразу на два види чуттів та пам'яті. Динамічність або статичність реклами залежить від продукту, який рекламується.

Динамічність доцільна в рекламі спортивної, автомобільної продукції, однак контрастування динаміки та статичності дозволяє привернути більшу увагу, а тиша при візуально мінімалістичному фоні, може бути більш дієвою за величезне поєднання елементів.

Одноманітність стилю сприяє сприйняттю реклами як одного цілого: поєднання стилю тексту, слогану, логотипу, самого товару та середовища, в якому рекламується товар створює цілісну картинку, а неповторність

стилю, підбраного зі смаком - відрізняє рекламу серед інформаційного шуму, надає художнього шарму та витонченості товару.

Крім того поєднання стилів в одне ціле дозволяє при зустрічі з одним з елементів (товару/логотипу або слогану) - відтворити у пам'яті цілісний товар і спонукати до поширення думки про нього серед населення.

Варто пам'ятати, що реклама може бути не лише товарною і пропонувати товар і послуги на ринку, вона може бути ще й соціально спрямованою, бути формою впливу на культурний, духовний розвиток суспільства.

Також в рекламі важливу роль грає аудіосупровід. Як поєднати звук з візуальним супроводженням? Найкращий метод - це співставити динамічний візуальний рух динамічному руху музики, підбору темпу, тембру музичних інструментів, діапазону відповідно до суті того, що зображується.

В дизайні реклами також важливу роль відіграє шрифт, його розмір та його оточення, його гармонійне поєднання з зображеннями, його відсотковий вміст у рекламі, лаконічність та виразність. Для гармонійного поєднання важливим є відстань між елементами та їх взаємовплив, адже важливе не лише їх чітке окреме сприйняття, а й сприйняття у поєднанні. Візуальний ряд має мати домінуючий елемент: більш освітлений, більш динамічний, більшого розміру, підкреслений за допомогою кольору або інших методів. Домінуючий елемент перетворює хаотичність у впорядкованість, візуальний ряд стає легшим для сприйняття. Домінуючий елемент, як правило, те, що рекламується.

Колористика має підкреслювати сенс реклами, створювати у своєму поєднанні з головним доповнюючий елемент сюжетного ряду.

Візуальне сприймання має велику залежність від психології: так тексту варто мати не більше шести слів для кращого запам'ятовування, а крім того, образи вписані в коло або овал запам'ятовуються краще, ніж образи вписані в багатокутник.

Не варто зловживати готичними шрифтами або шрифтами із вензелями, оскільки такі шрифти найкраще доповнюють історичні чи антикварні товари, повсякденні речі виконані в стилі конструктивізму найкраще поєднуються з технічними та мінімалістичними шрифтами.

Також варто зважати на культурні особливості, такі як правила написання для арабських, єврейських та деяких інших культур найкраще ставити найбільш важливе зліва та зверху, оскільки читаючи справа наліво погляд зупиняється зліва. Правило навпаки: ставити найважливіші елементи справа та зверху найкраще підходять для європейських та американських культур.

Також важливим є оригінальність сюжету. Примітивність, банальність реклами може збити ціну товару і зробити саму рекламу елементом повсякденних жартів. Найоригінальніші реклами стають творчістю, більше того, для такого виду мистецтва навіть існує визнання у вигляді кінопремій на фестивалях реклами, таких як Київський Міжнародний Фестиваль

Реклами, Каннські леви та інші.

Підводячи підсумки, важливо зауважити, що реклама є творчістю великого колективу людей: музикантів, художників, дизайнерів, соціологів, психологів та маркетологів, які вивчають цільову аудиторію і створюють рекламу такою, якою вона сподобається саме споживачу, а не виробникам, і хоча вищенаведені правила і не обіцяють стовідсоткової ефективності, та ігнорування їх призводить до створення реклами, яка перетворюється в інформаційний шум.

Список використаних джерел

1. Прищенко С. В. Авторська концепція інтегрованої навчальної дисципліни «дизайн реклами» в умовах модернізації вищої освіти / С. В. Прищенко. // 6. – 2014. – №5.

2. Дизайн реклами як вид художнього проектування : текст лекції / В. Шевченко. – К. : Інститут журналістики, 2011. – 48 с.

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ТА УДОСКОНАЛЕННЯ ПСИХОТЕХНІКИ АРТИСТА ЕСТРАДИ

Крипчук Микола Володимирович,

канд. мистецтвознавства,

доцент кафедри режисури естради

та масових свят Київського національного

університету культури і мистецтв

kripchuk@gmail.com

Колтак Катерина Ігорівна,

магістрантка Луганської державної

академії культури і мистецтв (м. Київ)

Досвід української естради свідчить про те, що актуалізується тенденція поєднання акторської майстерності і технічної віртуозності виконання естрадного номера певного жанру, що стають актуальними на сучасному етапі розвитку естрадного мистецтва в цілому. Багато компонентів професії артиста естради спираються на загальні фундаментальні принципи, притаманні драматичному театру, музичному театру, цирку. Надалі на їх основі «будуються абсолютно різні конструкції, зведення яких йде різними правилами» [2, с. 6].

Виховання і навчання майбутнього актора естради має свою специфіку і відрізняється від виховання і навчання актора драми. Це стосується насамперед спеціальних дисциплін. Звичайно, на самому початку навчального процесу різниці немає. Методика викладання єдина і спрямована на досягнення «азів» акторської майстерності, так як, як вважає

автор, основа є одна, бо цілі і завдання однакові у всіх видів сценічного мистецтва.

Разом з тим, в роботі зі студентами спеціалізації режисури естради і масових свят над освоєнням «азів» майстерності актора, опора робиться на багатющій художній, теоретичний і практичний досвід педагогічної системи, основи якої заклад К. Станіславський: вивчаються елементи внутрішньої техніки актора, робляться найпростіші вправи на їх розвиток. Немає необхідності підкреслювати важливість володіння майстерністю актора у всіх, без винятку, жанрах. Дослідниця Л. Лимаренко акцентує увагу на тому, що «крізь свідому психотехніку актора створюється основа поєднання внутрішнього з зовнішнім, тому що свідомі психотехніка вмє створювати прийоми й ідеальні умови для творчої роботи природи та її підсвідомості» [3, с. 287].

Висока умовність форми в тому чи іншому жанрі естради, змушує уважніше ставитися до внутрішнього життя артиста в номері. Саме оволодіння базовим комплексом внутрішнього сценічного самопочуття актора дає можливість органічній поведінці естрадного виконавця навіть у тих жанрах, де домінуючим принципом є специфічна трюкова або танцювальна техніка.

Хотілося б відзначити ще один важливий аспект, що стосується не тільки цього етапу, але всього процесу виховання і навчання артиста естради – це формування особистості, розвиток її індивідуальності.

Таким чином, на перший план виходять особистісні якості актора естради. І справа тут не тільки в тому, що номер створюється виходячи з індивідуальних особливостей виконавця, а й в тому, чи цікава ця особистість глядачам. Адже в естрадній концертній програмі вся увага публіки зосереджено саме на артисті, який, як правило, виступає один, не використовуючи весь арсенал театральної атрибутики, створюючи «з себе» всі необхідні засоби виразності і навіть партнери, найчастіше, у нього уявні. Тому особистісні якості актора, його громадянська і морально-етична позиції мають величезне значення.

У школі майстерності актора естради важливе значення займає виховання здатності до імпровізації. Якщо порівнювати мистецтво театру і естради, то можна знайти відмінність в природі імпровізації, неоднаковість першопричин. У драматичному театрі, як правило, це імпровізація всередині сценічної дії. На естраді до цього додається імпровізація в спілкуванні із залом для глядачів.

До того ж, кожен жанр надає різну ступінь можливості артисту естради імпровізувати. Наприклад, якщо естрадний виконавець почне імпровізувати під час виконання складного трюку, то це може привести або до зриву трюку або до травми актора.

Узагальнюючи вищесказане, можна стверджувати, що для виховання навички імпровізаційної взаємодії артиста з публікою, необхідно створювати етюди і вправи, що розвивають у студента майстерність імпровізації, а

також вміння миттєво реагувати і коригувати свій виступ коли виникають несподівані обставини на естраді. «Значимість даного творчого процесу, як необхідного фактора розвитку всього комплексу психофізичних даних майбутніх фахівців, незаперечна» [2, с. 224].

Слід зазначити ще одну необхідну навичку, яка важлива для актора естради – розвиток багатоплощинної уваги. Вправи на виховання даної якості потрібно починати з простого – утримання уваги на двох площинах одночасно: один об'єкт на сцені, інший об'єкт – в глядацькій залі, поступово ускладнюючи його додаванням третьої площини, четвертої і т. д. Тому в організації навчального процесу з основ акторської майстерності, проблемі розвитку багатоплощинної уваги повинна приділятися величезна роль. Автор підкреслює на тому, що тренінг на удосконалення сценічної уваги повинен бути домінуючим, особливо на перших етапах навчання. Це стосується і часу, який відводиться на удосконалення цього елемента, використання різноманітних тренувальних вправ, їх різних ступенів складності і ретельного опрацювання. В цьому контексті необхідно розробляти вправи на розвиток багатоплощинної уваги, на формування навички миттєвого перемикання уваги з об'єкта на сцені на об'єкт в глядацькій залі для глядачів і назад, на вміння регулювати ступень концентрації уваги. Саме цього вимагають закони існування артиста в естрадному номері.

Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що оволодіння основним комплексом елементів внутрішньої техніки є школою майстерності актора естради, незалежно від жанру, в якому, як передбачається, в подальшому буде працювати студент, що в свою чергу стане чинником поліпшення професійного і художньо-естетичного рівня творів естрадного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов І. А. Постановка естрадного номера: учеб. пособие / І. А. Богданов. – СПб. : С.-Петербур. гос. акад. театр. искусства, 2004. – 317 с.
2. Крипчук М. В. Сценічний етюд як форма створення сучасного естрадного номеру / М.В. Крипчук // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. 28. – С. 222 – 229.
3. Лимаренко Л. І. Метод «фізичної дії» як засіб формування психотехніки керівника театального колективу / Л. І. Лимаренко // Педагогічні науки : зб. наук. праць. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2005. – С. 283 – 287.

ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ 5000-ЛІТНЬОЇ ТЕХНІКИ ДАЛЕКОСХІДНОГО ЛАКУ УРУШІ

Кузьмініх Марія Валеріївна
аспірант III курсу НАОМА, спец. з реставрації
kuzminykh371@gmail.com

Модернізацією і технологічним удосконаленням будь-яких технологій на сьогоднішній день неможливо здивувати, і подібна тенденція стає нормою навіть для технік, які застосовувалися з давніх часів в усіх куточках світу в різних галузях.

Вироби з лаку уруші – традиційне далекосхідне мистецтво, яке розвивається та еволюціонує вже протягом п'яти тисяч років. Використовуючи у якості основу бамбук, папір, конопляні нитки, кераміку, дерево, скло, метал, камінь, тканину, майстри створюють чудові вироби – від мініатюрних коробочок до меблевих гарнітурів, від ваз до ширм і від предметів особистої гігієни до картин. Сам матеріал – лак уруші – по суті є смолою дерева уруші (*Rhusvernificera*) і являє собою майже чисту речовину урушіол (*Urushiol*) – органічний олійний токсин, який міститься в рослинах роду сумахових. Цей лак отримав свою назву від назви дерева та його смоли. Навколо цього лаку існує стільки ж легенд, скільки й невірних трактувань (зокрема, у зв'язку з неправильним перекладом терміну).

Лак уруші відрізняється своєю стійкістю до аміачних сполук, до високих температур, а з іншого боку – недовговічністю внаслідок дії на нього ультрафіолетового випромінювання. Смола цього дерева схожа за складом на смоли, що виробляються отруйним плющем, отруйним дубом і отруйним сумахом, і входить до групи їдких алкалоїдних токсинів. При мінімальному контакті зі шкірою лак викликає сильну алергічну реакцію не тільки у європеїдній раси, але також і у азіатів (лише у виняткових випадках не спостерігається реакції на нього); до того ж на генетичному рівні людський організм до цієї отрути не пристосовується. Наприклад, сімейство японських художників-реставраторів уруші Кітамура налічує п'ять поколінь і, наскільки відомо автору, всі представники цього сімейства мають алергію на смолу і лак дерева уруші.

Починаючи з 60-х років минулого століття, виникло питання удосконалення складу східного лаку. У зв'язку з поширенням на той час думки, що лак є алергеном для представників європеїдній раси, передєвропейськими хіміками постало завдання створити аналог цьому унікальному консоліданту й адгезиву.

Першим заміником уруші став лак з горіхів кеш'ю, у зв'язку з тим, що він був на порядок дешевше і не токсичний. Його застосовували спочатку в техніці кінцугі (англ. kintsugi, яп. 金継ぎ – «золота латка»); також відоме як кінцукурі, англ. kintsukuri, яп. 金繕い – «золотий ремонт»)

– японське мистецтво реставрації керамічних виробів за допомогою лаку, що не маскують тріщини, а демонструють і підкреслюють їх як невід’ємну частину історії. Сьогодні у майстернях кінцугі, замість натурального уруші, використовують синтетичний уруші, а лак кеш’ю– для покриття раритетних самурайських мечів імузичних інструментів. Звичайно, за своїми властивостями цей лак поступається уруші, але його натуральне походження і апробація часом дали позитивний результат. Водночас він теж є, хоч і меншим, але все ж алергеном.

Починаючи з XVII століття, для створення копій імпортованих східних творів європейськими майстернями були створені методи із застосуванням шелаку, даммарного і лляноголаку. Усі ці лаки тільки тимчасово можуть імітувати блиск і як консоліданти дуже слабкі. Але, тим не менш, крім покриття воском, практично на усіх імпортованих з Далекого Сходу лакових виробів можна бачити сліди реставрацій, виконаних із застосуванням цихлаків.

Варто зауважити, що у сприйнятті східних майстрів лак уруші – це не фінальне або міжшарове покриття, а основний матеріал, тому і ставлення до реставрації подібних об’єктів інше. Однак європейські майстри XVII століття не могли сприйняти лак як основний матеріал, з якого створюється предмет, це для них було чимось нелогічним, і такий хибний погляд, на жаль, лишався незмінним протягом трьох століть.

У XVIII столітті застосування воско-смоляних сумішей для консолідації і відтворення втрачених частин східно-лакових предметів було звичайним заходом, але оскільки цей матеріал єнеоборотним і його застосування веде до ряду негативних наслідків, від застосування методів, що включають воско-смоляні суміші, відмовилися (хоча й не повсюдно) у другій половині XX ст.

З появою сучасних синтетичних матеріалів неодноразово відбувалися спроби застосувати їх у процесах відтворення й реставрації об’єктів. Але у зв’язку з тим, що поняття оборотності реставраційних матеріалів є досить умовним, і синтетичний матеріал, потрапивши в структуру лакового виробу, також видозмінює його, прогнозувати стан об’єкта у подальшому і гарантувати його збереження є неможливим.

Сучасні аналоги урушіє наноматеріалами, вони стають предметом дослідження матеріалознавців і хіміків. Варіацій цих «синтетичних» аналогів уруші величезна кількість. Тому одним з важливих аспектів створення новітнього аналогу урушіє використання натуральної основи. Адже композиції, звані «синтетичним урушіє» (на акрилатних і поліфосфатних основах), існують з 60-х років минулого століття, але мають мало спільного з природнім матеріалом, крім назви. Головними критеріями пошуку матеріалу для основи такі: аналог повинен бути з відновлюваного матеріалу, щоб основа була натурального походження, склад кінцевого продукту і основи повинні бути розчинні у воді (цей процес – одна з властивостей прискорення полімеризації урушіє) і мати схожу

структурну решітку злаком уруші. Карданол, який міститься в оліїкеш'ю, є відновлюваним і полімеризується без розчинників, на його основі почали розроблятися різні варіанти «синтетичного уруші».

Японський аналог з основою з фенольної похідної олії кеш'ю (СВСР), синтезований шляхом окисної полімеризації карданола, був описаний у вигляді концепції проектування каталізованої лаккази. «Штучний уруші» демонструє високу в'язкопружність, він був розроблений і протестований ще в 2001 році й описаний Кобаяші С., Уяма Х., Ікеда Р., але для його створення застосовувались розчинники, що, відповідно, впливає на відновлюваність і чистоту виробництва.

У 2017 р. були проведені успішні дослідження зі створення синтетичного аналога (СВСР) без розчинників на основі реакції з розкриттям кільця бензоксазину, що містить фосфазеновий сердечник з поновлюваним карданолом, розроблений Університетом науки і технології Хуаджонг в провінції Ухань (Китай).

На жаль, не зважаючи на велику кількість публікацій, які охоплюють питання створення нових синтетичних видів уруші, при покупці цих аналогів неможливо бути повністю впевненим у тому, що собою являє той чи інший матеріал і що використовувалося у якості його основи.

На сьогоднішній день і в реставрації, і при відтворенні лакових об'єктів продовжують застосовувати оригінальний уруші, у зв'язку з тим, що аналоги не можуть відтворити той рівень міцності плівки, який притаманний натуральному матеріалові. До того ж, багато стародавніх методик реставрації, які використовують і донині, припускають насичення об'єкта чистим лаком, наприклад, техніки уруші-гатаме (англ. *urushi-gatame*, яп. 漆固め), завдяки якій відбувається заповнення мікротріщин і усувається придбана пористість матеріалу у зв'язку з неправильними методами превентивної консервації, та кіджи-гатаме (англ. *kiji-gatame*, яп. 木地固め) – процес насичення основи лаком уруші для покращення адгезії. Ці техніки неможливо відтворити з синтетичними аналогами, оскільки вони не мають п'ятитисячолітньої перевірки часом і не настільки проникають у структуру, як оригінальний лак.

Адекватної заміни натуральному лаку урушіу методах реставрації далекосхідних лакових виробів серед синтетичних консолідантів та адгезивів поки що немає. Однак, як неодноразово зазначено представниками європейський музеїв, не дивлячись на недосконалість сучасних синтетичних матеріалів та пов'язаних з ними методик, вони є єдино можливими для більшості європейських колекцій, оскільки реставраторів, які володіють японськими методиками, дуже мало. Єдиним вирішенням цього питання є поки що навчання молодих фахівців, засвоєння ними стародавніх японських методів, і водночас – продовження пошуків синтетичного аналога, а також забезпечення музеїв інформацією стосовно особливостей зберігання й консервації подібних об'єктів.

ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ ТА ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ЕСТРАДНО-ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ ВИСТАВИ

Мельник Мирослава Миколаївна

*канд. мистецтвознавства, доцент,
Київського національного університету
культури і мистецтв
mirchukmmm@gmail.com*

У всесвітньо-історичному масштабі на всіх етапах розвитку суспільства естрада займала чільне місце у висвітленні актуальних проблем, які хвилювали людство протягом певного періоду часу. Політична, економічна, технічна та інші сфери людської діяльності створюють сприятливі умови для висвітлення злободенних проблем художньо-образними засобами виразності. У зв'язку з розвитком та вдосконаленням сценічних форм, вимоги сьогодення зумовлюють підвищену увагу населення до такої форми як естрадно-публіцистична вистава.

Естрадно-публіцистична вистава – це особливий жанр режисури, де синтезується художній та документальний матеріал. Художність – притаманна мистецтву форма викладення, тлумачення та засвоєння життя, шляхом створення естетичних впливових об'єктів.

«Публіцистика (у перекладі з лат. publicus - суспільний) – специфічний рід літератури, який розглядає актуальні проблеми життя і діяльності суспільства, його культуру, політику, філософію, економіку та ін. В силу цього роль публіцистики вагома» [2, с.404]. Публіцистичність, документальність – одна із форм художньої переконливості, естетичний заряд, що яскраво виявлений у повсякденній дійсності. Художньо-публіцистичне дійство сучасності розглядається як форма політичного театру, яка поєднана з формою народного балагану.

Головною особливістю в режисурі естрадно-публіцистичних вистав є театралізація документів та фактів. «Працюючи над будь-яким художнім твором і залучаючи до його створення документальний матеріал, митець прагне за його допомогою і підтримкою якнайправдивіше відобразити час минулий і сьогоденну дійсність, зробити їх конкретнішими і достовірнішими» [1, с. 208]. Особливість театралізації полягає у створенні художнього образу.

Варто акцентувати увагу, що попередником виникнення такої видовищної форми як естрадно-публіцистична вистава були політичні театри, які почали виникати у 70-80-х роках ХХ століття. Це були вистави, що мали своє конкретне тематичне спрямування. Відповідно до цього така форма почала набувати своєї класифікації. Це такі форми, як вистава-суд, вистава-портрет, вистава-листування, вистава-маніфестація. Досить цікавою є вистава М. Терещенка «Карнавал». Дана форма стала наочним

прикладом художніх засобів виразності, які стали характерними для агіттеатрів. Дійовими особами вистави були Свобода, Рівність, Істина. Це свідчить про те, що характерними особливостями для таких вистав було застосування метафори та алегорії.

Метафора є важливим засобом театралізації. В її основі полягає важливий принцип роботи режисера: образне порівняння предметів, явищ з іншими, базуючись спільними для них ознаками. Сценічне завдання метафори – створення художньо-образного ряду, завдяки якому поетичне поглиблення головної думки дозволить глядачу дійти до певного філософського узагальнення, закладеного режисером у виставі. Режисер апелює досить широким діапазоном застосування метафори: від сценографії та додаткового зовнішнього оформлення до художньо-образного звучання всієї естрадно-публіцистичної вистави.

В основі алегорії полягає принцип інакомовності, тобто зображаємо будь-яку абстрактну ідею засобами зримого образного передавання матеріалу. Тому, в сценарному та режисерському задумах застосування алегорії спрямоване, по-перше, на визначення художнього образу, по-друге – відзначається інакомовністю, яка визначена чітким володінням обставин, ситуації, історичних подій та асоціативністю. Така метафорична образність передбачає виникнення асоціації, яка надає матеріалу переносного змісту та перетворює його у форму інакомовних натяків.

При роботі над естрадно-публіцистичною виставою потрібно визначити основні етапи роботи над сценарієм. Перш за все це вибір соціальної проблеми з урахуванням її актуальності. Наступним етапом є збір матеріалу: фактів, документів тощо, визначення кола питань, які будуть покладені в основу вистави, збір повноцінного художнього матеріалу для досягнення образно-художнього рішення. Розділи підбору матеріалу: пісенний, музичний, літературний, хореографічний. Варто звернути увагу й на основні принципи відбору художнього матеріалу. Матеріал повинен бути емоційно насиченим, яскравим, конкретним, маловідомим, актуальним, мати художню цінність.

Врахування синтетичного злиття документу, факту з художнім матеріалом і навпаки, що одне якби витікало з дій, вчинків, необхідності іншого – важливий момент при створенні естрадно-публіцистичної вистави. Дана форма сьогодні досить популярна, адже надає можливість розмовляти з глядачем про проблеми, які їх хвилюють, художньою мовою.

Відповідно обов'язковим є застосування художньо-виразних засобів та прийомів образної критики тих чи інших недоліків, які висміюються в естрадно-публіцистичній виставі. Досить вдалимими прийомами є введення репризи (найпростіша комічна репліка, гра змістом, неочікуване, але оправдане зближення далеких одне від одного понять), застосування іронії (прийом художнього висміювання, який містить в собі оцінку того, що висміюється, відмінною якістю якої є подвійне значення), гіперболи (перебільшення тих чи інших якостей предмета або явища), літоти (художне

применшення), пародії (іронічне висміювання образу, гіперболізація його характерних рис).

Отже, запропоновані особливості та вимоги можуть сприяти більш ефективній генерації оригінальних режисерських ідей, прояву творчої індивідуальності, де буде виявлятися власна позиція режисера як громадянина. Сьогодні досить стрімко зростає соціально-громадська активність суспільства, тому мистецтво створення естрадно-публіцистичної вистави висуває сценаристам та режисерам досить жорсткі та конкретні вимоги, де увага глядачів буде концентруватися, насамперед, на їх громадянській позиції.

Література:

1. Горбов А.С. Режисура видовищно-театралізованих заходів – Фастів : Поліфаст, 2004. – 264 с.
2. Хоруженко Т.М. Культурология. Энциклопедический словарь. – Ростов-на-Дону : Изд-во «Феникс», 1997 – 640 с.

ІТАЛІЙСЬКІ СТРАВИ У ФОРМАТІ 9×14

*Михайлова Аліса Олександрівна,
студентка ОНУ імені І. І. Мечникова, м. Одеса
spakos@ukr.net*

*Науковий керівник –
ст. викладач кафедри культурології Ушакова Ю. О.*

Багатівікова історія Італії багатогранна, цікава та неймовірно захоплююча. Кожна епоха цієї дивовижної країни вплинула на світову архітектуру, живопис, музику, право, медицину, літературу та кулінарію. В Італії їжа – це культура. Велике розмаїття кулінарних практик – це частина стилю життя та історії країни. Їжа, як і мистецтво, здатна розповісти історію багатьох мешканців, які населяли Апеннінський півострів. Кожен регіон країни зі своєю унікальною історією залишив слід в італійській кухні. Культурне, художнє та кулінарне надбання є візитною карткою Італії. Саме тому 2018 рік оголошено Роком італійської їжі у світі [6].

Різноманітні зміни в італійській кулінарії почалися тисячі років тому. Відома римська книга рецептів «De re coquinaria» («Про кулінарію»), яка була написана близько 1 ст. до н. е. з посиланнями на авторство Апіція, сповнена рецептів, які були доступні заможним громадянам Риму. Але філософія простих громадян якомога краще відображена у приказці «Nominis cibis utilissimus est simplex» («Проста їжа – найкорисніша»). Уподобання італійців залишилися незмінними. Більшість сучасних традиційних

страв, однієї з самих відомих кухонь світу, в середньому налічує від 4 до 8 інгредієнтів, що за сучасними мірками можна вважати досить помірною кількістю. В італійській кухні використовують тільки кращі та свіжі продукти, традиції, майстерність та «passione» (іт. «пристрасть»). Італійцям не подобаються складні соуси та складні приправи, які маскують справжній смак їхніх страв, які розходяться на експорт по всьому світу.

Сьогодні, завдяки глобальному підкоренню простору інноваційними технологіями, кордони між державами зникають. Відомі способи доставки інформації набувають нових сучасних рис, з'являються онлайн-платформи, які об'єднують людей. Саме з метою комунікації та об'єднання Пауло Магалхаес у 2005 році створив проект «Посткросинг». Слово «посткросинг» походить від слів «поштівка» та «перетинання». Цей проект дозволяє відправляти і отримувати листівки від випадкових людей з усіх країн. А його мета: «to connect people across the world through postcards, independently of their country, age, gender, race or beliefs» («об'єднати людей по всьому світу за допомогою листівок, незалежно від їхньої країни, віку, статі, раси або переконань») [3]. Посткросинг став сучасним захопленням, яке налічує 740 221 учасника з 217 країн світу [5].

Колажі, міські площі, видатні особистості, визначні події, гарні краєвиди міст та кулінарія Італії стали ще ближче. Сучасна державна політика країни зосереджена на популяризації архітектури, мистецтва, національної їжі у всьому світі, що є основою стратегії просування туризму [6] та збільшення інтересу до Італії.

Відкриті текстові посилання, які були створені у другій половині XIX століття, стрімко набули популярності вже на початку наступного століття. В історії пік популярності поштових листівок відомий під назвою «Золотий вік». Майже через одне століття поштівка завдяки вдосконаленню технологій зазнала нового сплеску популярності. Поштові листівки завжди займали особливе місце в житті людей. З моменту їх виникнення і до того моменту, коли поштові картки отримали свій нинішній вигляд, поштівки стали оздоблювати малюнком на художній стороні [2]. Саме малюнок привернув до листівки загальну увагу, поклавши початок ще одному напрямку – філокартії (колекціонуванню поштових листівок).

Класичний формат поштової картки становить 9×14 сантиметрів, але листівки бувають різних розмірів, форм та виготовлені з різноманітних матеріалів. Сучасні поштівки не виробляються величезними тиражами, а відповідно вони втратили однотипність. З'явився великий вибір, авторські роботи, а іноді навіть одиничні тиражі. Виробництва здебільшого налагоджені під попит споживачів, значний відсоток якого припадає на посткросинг.

У середньому на сайті посткросингу реєструють близько 1100 листівок на годину, а загальне число відправлених і отриманих поштових карток наближається до 49 мільйонів [5]. З них 4 379 осіб – представники Італії. Саме вони відправили по всьому світові 429 721 поштівку, зайнявши

22 місце в загальному рейтингу країн-посткросерів [4].

Сюжети листівок, відправлених з Італії, різноманітні і оригінальні; у них історія їхньої країни, культура і спадщина. Близько 8 000 від загальної кількості відправлень складає кулінарія. Оригінальність поштових карток полягає в тому, що представлені не просто класичні страви, а їхні рецепти італійською та англійською мовами. Завдяки ним стають очевидні смакові переваги і традиції приготування класичних італійських страв, таких як паста, піца, равіоли, ризотто, біскотті та багато іншого.

На сучасних італійських поштових картках представлено близько 100 популярних рецептів. Як стверджують самі італійці, щоб самим добре приготувати страву, потрібно один раз побачити, як це робить досвідчений кухар, але якщо точно наслідувати вказівкам рецепту, то страва вийде цілком їстівна [1]. Разом із сучасними поштовими листівками сотні посткросерів отримали можливість здійснювати захоплюючі гастрономічні подорожі всіма областями Італії за вивіреними рецептами.

Виходячи з вищесказаного, можна стверджувати, що популяризація країни, як з метою розвитку туризму, так і з метою підвищення торгових інтересів, може досягатися за допомогою інноваційних технологій, а також завдяки сучасним проектам, які можуть підсвідомо виконувати роль масштабних інтернет-майданчиків.

Можна відзначити, що створена онлайн-колекція, зареєстрованих поштів, представляє велику культурну та образотворчу цінність, яка становить найбільш повну сучасну світову онлайн-енциклопедію відправлених поштових карток, як зокрема Італії, так і світу в цілому. Таким чином, поєднання звичних способів доставки поштових відправлень та інноваційні технології у вигляді міжнародної інтернет-платформи створило унікальний проект, який поклав початок новій формі міжкультурної комунікації.

1. Артузи П. Наука приготовления и искусство поглощения пищи: Пер. с итал. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 696 с.

2. Одесса на старых открытках: Из коллекции А. А. Дроздовского: Книга-альбом / Авт.-сост. Дроздовский А. А. – О.: Эвен, 2006. – 416 с.

3. About Postcrossing. History [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.postcrossing.com/about/history> (дата звернення: 25.09.2018)

4. Italy in Postcrossing [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.postcrossing.com/country/IT> (дата звернення: 25.09.2018)

5. Postcrossing in numbers [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.postcrossing.com/> (дата звернення: 25.09.2018)

6. The year of Italian Food has begun [Електронний ресурс]. – 2018. – Режим доступу: <https://www.italianfood.net/2018/01/12/year-italian-food-begun/> (дата звернення: 24.09.2018)

ФОЛЬКЛОРИСТИКА У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ З ІНШИМИ НАУКАМИ

*Мішкою Василь Федорович,
магістрант 6-го курсу,
Київський університет культури
vasiliyabbas1@gmail.com*

*Науковий керівник:
Мельник Мирослава Миколаївна
доцент, кандидат мистецтвознавства
КНУКіМ*

Актуальними завданнями сьогодення є процеси відродження національного надбання, завдяки якому формується духовно-естетичний досвід кожної особистості. Безперечно, основна увага повинна приділятися відновленню традицій, обрядів, фольклорних творів наших предків, адже всі новітні форми, які виникають на сучасному соціокультурному просторі перш за все народжуються під впливом традиційних жанрів внаслідок його серйозного переосмислення.

Звичайно, процес конвергенції, який розпочався ще у минулому столітті зумовлений ідеологічним спрямуванням країни, вніс свої корективи у народну художню культуру. Уникнути такої загрози дозволяє національно-мистецька культура, яка заснована на українському фольклорі.

У довіднику з української фольклористики, підготовленого з ініціативи викладачів кафедри фольклористики ім. Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, прослідковується генеза поняття «фольклор» (англ. folk-lore – народне знання, народна мудрість): «Назва запропонована у 1846 р. англійським археологом У. Томсом (під псевдонімом А. Мертон стаття «TheFolklog» у часописі «Атенеум») для давньої народної традиційної культури. Згодом ця назва утвердилася як міжнародний науковий термін, що вживається вширокому і вузькому значенні [7]. Найчастіше ним позначається комплекс словесних, словесно-музичних, музично-хореографічних, ігрових і драматичних видів народної творчості.

В українську науку цей термін почав входити в останній чверті XIX ст. (у працях М. Драгоманова, І. Франка) і вживався як синонім визначень «народна словесність», «усна народна творчість», «народна поетична творчість», які й досі є частовживаними в українській фольклористиці.

«Фольклор (або традиційна народна культура) представляє різноманіття, що спирається на традицію народної творчості, яке характерне для того чи іншого соціально-етичного середовища, однорідного в культурному відношенні. Реальними носіями фольклору є

представники такого співтовариства – окремі особистості чи групи» [7].

Здійснивши ретроспективний аналіз генези української фольклористики, С. Росовецький зазначив, що наука про фольклор уже із самого свого початку виразно поділилася на дві частини – фольклористику збиральницьку (польову) і теоретичну (інтерпретаційну). Учений-практик зауважив, що «збирання фольклору, письмова фіксація його текстів у всіх народів стадіально випереджає появу фольклористики як певної системизнань про фольклор. Розвиток збиральницької фольклористики поділяється на дві стадії – донаукову і наукову, на якій тексти фольклору фіксуються з мотивацією власне фольклористичною, фаховою [5].

Ю. М. Соколов називав фольклор «сегментом етнографії» і водночас стверджував, що фольклористику не можна відірвати від літературознавства так само, як не можна відірвати від етнографії [6].

Е. Г. Кагаров вказував на дві основні осі, навколо яких незмінно повинні будуть обертатися фольклористичні вивчення – філологія й соціологія, і запропонував наступну схему співвідношення наук: літературознавство мовознавство теорія та історія особливо мистецька діалектологія) фольклористика історія культури етнографія народна психологія соціологія [2, с. 21-56].

Фольклор, як об'єкт дослідження, завжди розглядався у ролі основної складової частини народної культури. Використовувався він в українській та світовій науці в якості джерельної бази в ході історико-етнографічних досліджень. Дослідники різних спектрів науки користуються при цьому різноманітними методами та відповідно, по-різному інтерпретують фольклор. Але, при цьому, значення його, зазвичай, сумніву не підлягає.

У слов'янському фольклористичному дискурсі останніх десятиліть фольклор аналізується переважно у функціональному, соціологічному, комунікативному контекстах, крізь призму контекстного підходу. Фольклорний пласт культури оцінюється сучасниками у різних вимірах.

Останні десятиліття позначились появою феномена, який поповнив категоріальний апарат сучасної фольклористики, – постфольклор (термін впроваджений російським фольклористом С. Неклюдовим [4]).

О. Івановська наголосила на необхідності комплексного дослідження фольклору у трьох вимірах, які «необхідні для розв'язання проблеми створення теоретичної концепції фольклору: функціональному, змістовому і структурному» [1, с. 6].

Саме функціональний аналіз, на її думку, є центральним, адже «функціональна основа детермінує характер змісту і форми фольклорних творів. Така функціональна основа закорінена у площинах співіснування субкультур, які продукують фольклорний текст. З іншого боку, функціональність фольклору зумовлює його системний характер, оскільки визначає співвідношення цілого і частин, загальні закономірності існування, структурування окремих складових фольклорного цілого» [1, с. 6].

На сучасному етапі українська фольклористика розвивається у контексті загальносвітових, європейських тенденцій, про що свідчать теоретико-методологічні пошуки українських учених, педагогів, які зосереджують увагу на функціональному, контекстному, комунікативному, антропологічному підходах до вивчення фольклору.

Характерною ознакою сьогодення є підвищення інтересу суспільства до проблем збереження національних культурних надбань, особистісного потенціалу етносу, нації, соціуму в умовах інтенсивних процесів глобалізації, залучення нових поколінь до цінностей традиційної народної культури через систему освіти, культури, діяльність громадських рухів екологічного спрямування.

Проаналізувавши напрями за якими розвивається фольклор, можна дійти висновку, що відродження української фольклористики в університетах, навчальних закладах займає чільне місце. Крім того, сьогодні більша частина населення, особливо молодь, починає цікавитись фольклором, захоплюватись народними творами. Отже, ХХІ століття стрімко змінює світогляд суспільства стосовно національного надбання та народної художньої творчості.

Література:

1. Івановська О.П. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності: монографія / О.П. Івановська. – К.: ТОВ УВПК «ЕксОб», 2005. – С. 6.
2. Кагаров Є. Форми та елементи народної обрядовості // Первісне громадянство: науковий щорічник. – К., 1928, вип. I. – С. 21-56.
3. Малоока Л.В. Театралізоване масове свято як соціокультурний феномен / Л. В. Малоока – Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв – № 3 (2017) – С. 61–64.
4. Неклюдов С. Фольклор и его исследования: векдвадцатый / С. Неклюдов [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. (1 файл). – Режим доступа: <http://www.culture29.ru/upload/media/library/73b/73bb571cb38f26cf4e596284aac6b01.pdf>
5. Росовецький С.К. Український фольклор у теоретичному висвітленні: підр. / С.К. Росовецький. – К.: Вид.- полігр. Центр «Київський університет», 2008. – 623 с.
6. Соколов Ю. М. Русский фольклор: учебник / Ю. М. Соколов. – Москва : Учпедгиз, 1958. – 559 с.
7. Українська фольклористика. Словник-довідник / Уклад. і заг. ред. М. Чернопиского. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 448 с.

MIEJSCE I ROLA IMPREZ MASOWYCH W OTOCZENIU SPOŁECZNYM

Ober Józef,

Adiunkt na Wydziale Organizacji i Zarządzania Politechniki Śląskiej

Jozef.Ober@polsl.pl

Walczuk Weronika

Streszczenie. Artykuł ma na celu przedstawienie roli imprez masowych w otoczeniu społecznym. Na początku omówione zostały podstawowe definicje, przepisy i wymagania organizacyjne imprez masowych i sportowych. Następnie zwrócono uwagę na charakter i rodzaje imprez masowych, ze szczególnym uwzględnieniem miejsca ich organizacji. W dalszej części przedstawiono historyczny zarys organizowania imprez masowych oraz omówiono ich wpływ na otoczenie społeczne, ze szczególnym zwróceniem uwagi na piłkę nożną.

Słowa kluczowe: impreza masowa, piłka nożna, kultura, społeczeństwo.

Key words: mass event, football, culture, society.

1. Wprowadzenie

W ostatnich latach zauważalny jest wyraźny wzrost zainteresowania imprezami masowymi ze strony społeczeństwa. Potrzeba przynależności oraz uczestnictwa w życiu grupy jest zakorzeniona w ludzkiej naturze, a uczestnictwo w imprezie masowej daje możliwość przeżywania niezwykłych emocji, powoduje poczucie dumy, lojalności, zadowolenia oraz daje możliwość doznań wizualno-estetycznych. Wzrost zapotrzebowania na imprezy masowe spowodował, że proces ich organizacji stał się bardziej skomplikowany oraz pracochłonny. Imprezy masowe charakteryzują się złożonością oraz nieprzewidywalnością.

2. Istota imprez masowych

Przepisy polskiego prawa nie definiują samego pojęcia impreza. Można więc przyjąć imprezę jako formę spotykania się uczestników, jednorazowego lub mającego charakter cykliczny, wypełnionego treściami programowymi z zakresu sportu, rekreacji, turystyki, zabaw ruchowych, a także kulturalnej rozrywki [9, WWW1]. Imprezy można podzielić na różne kryteria, między innymi ze względu na miejsce ich organizacji np.: plenerowe - czyli boiska, parki, miejskie tereny zielone lub na pomieszczenia zamknięte - między innymi sale sportowe. Kolejnym kryterium jest czas trwania - dzielą się na imprezy jednodniowe lub wielodniowe, trwające od kilku do kilkunastu dni. Innym kryterium jest cykliczność, czyli imprezy powstające z dobrowolnej inicjatywy organizatorów lub naśladownictwo podobnej imprezy organizowanej wcześniej w tym miejscu. Imprezy okazjonalne, czyli jednorazowe bądź powtarzalne z powodu powtarzającej się okazji. Kolejnym kryterium imprez są imprezy dzielące je na skalę działań organizacyjnych oraz liczbę miejsc imprezy. Występują tu imprezy duże tak zwane masowe oraz imprezy małe czyli zwykłe. Innym kryterium podziału imprez może być charakter uczestnictwa w imprezie. Występują imprezy otwarte czyli dostępne dla wszystkich potencjalnych uczestników, bez względu na płeć, wiek, sprawność ruchową oraz zamknięte czyli organizowane

dla określonej grupy osób przykładowo uczniów, członków klubu, mieszkańców sołectwa. Kolejnym kryterium są cele imprez, mogą być: popularyzatorskie, wychowawcze, poznawcze, zabawowe, wypoczynkowe i zdrowotne.

Impreza masowa jest także imprezą, jednakże w polskim prawie posiada swoją definicję. W akcie prawnym ustawodawca właśnie wskazał, iż impreza masowa może być imprezą artystyczno-rozrywkową, bądź imprezą sportową. Jednakże należy zaznaczyć, że dane wydarzenie będzie zaliczone do imprezy masowej w przypadku, jeśli liczba udostępnionych miejsc (nie uczestników) będzie przekraczać określone normy wskazane w ustawie o bezpieczeństwie imprez masowych [2, s. 10]. A zatem ustawodawca określając definicję imprezy masowej posłużył się kryterium udostępnionych miejsc, a nie ilością uczestników biorących udział w imprezie masowej.

Obecnie imprezy masowe mają często charakter komercyjny i są nastawione na osiągnięcie konkretnego zysku. Impreza artystyczno-rozrywkowa, w tym również publiczne zorganizowanie i oglądanie przekazu telewizyjnego na ekranach bądź na urządzeniach umożliwiających uzyskiwanie obrazu o przekątnej przekraczającej 3 metry [2, s. 11]. Impreza masowa jest to tak impreza, która odbywa się na stadionie bądź innym obiekcie lub terenie, gdzie ilość udostępnionych miejsc przez organizatora wynosi nie mniej niż 1000. W sytuacji kiedy odbywa się na hali sportowej lub w innym budynku, które umożliwia jej przeprowadzenie to ilość miejsc dla uczestników nie może wynosić mniej niż 500 [2, s. 11].

Natomiast impreza sportowa to taka impreza, która ma na celu współzawodnictwo sportowe lub popularyzowanie kultury fizycznej [8, s. 20].

Zatem zgodnie z definicją główne cechy imprezy masowej to ściśle określona w ustawie minimalna liczba miejsc dla publiczności czyli uczestników, uwarunkowana miejscem odbywania się imprezy oraz stopniem ryzyka związanym z tą imprezą masową. Warto również zauważyć, że w przypadku imprezy masowej faktyczna liczba kibiców uczestniczących w imprezie masowej nie ma żadnego znaczenia. A zatem oznaczona to, że za imprezę masową uznawany będzie przykładowo mecz piłki nożnej, który odbywać się będzie na dużym obiekcie w obecności kilku bądź kilkudziesięciu kibiców a nawet przy pustych trybunach.

Ustawodawca podjął się również zdefiniowania terminu piłki nożnej. Wskazał on, iż jest to jeden z rodzajów masowej imprezy sportowej, której celem jest współzawodnictwo w dyscyplinie piłki nożnej, organizowanej na stadionie lub w innym obiekcie sportowym, na którym liczba miejsc udostępnionych przez organizatora jest zgodnie ustalona przez przepisy prawa budowlanego oraz zgodnie z przepisami, które dotyczą ochrony przeciwpożarowej. Liczba miejsc wynosi nie mniej niż 1000 [5, s. 23].

Warto również zaznaczyć co nie jest imprezą masową między innymi jest to organizowanie przedsięwzięć:

- w teatrach, operze, operetce, filharmonii, kinie, muzeum, bibliotece, domu kultury i galerii sztuki lub w innym podobnym obiekcie;

- w szkole i placówce oświatowej przez zarządzających tymi jednostkami;
- w ramach współzawodnictwa sportowego dzieci i młodzieży;
- sportowych organizowanych dla sportowców niepełnosprawnych;
- sportu powszechnego o charakterze rekreacji ruchowej, ogólnodostępnej i nieodpłatnej, organizowanego na terenie otwartym;
- zamkniętych organizowanych przez pracodawców dla ich pracowników [2, s. 14].

Imprez masowych nie można mylić ze zgromadzeniami. Ponieważ, jeśli chodzi o pierwszy przypadek (impresa masowa) - wójt, burmistrz lub prezydent miasta musi wydać zezwolenie na jej organizację. Natomiast zgromadzenie jest to zgrupowanie osób na otwartej przestrzeni, która jest dostępna dla nieokreślonych imiennie osób w określonym miejscu w celu odbycia wspólnych obrad lub w celu odbycia wspólnego wyrażania stanowiska w sprawach publicznych [6, s. 8]. Są również zgromadzenia spontaniczne, to takie, które odbywają się w związku z zaistniałym nagłym i niemożliwym do wcześniejszego przewidzenia wydarzeniem związanym ze strefą publiczną, którego odbycie się w innym czasie byłoby niecelowe lub mało istotne z punktu widzenia debaty publicznej [6, s. 9].

A zatem różnica między zgromadzeniami a imprezami masowymi sprowadza się do celu, w którym dane przedsięwzięcie jest organizowane. W pierwszym przypadku chodzi o wyrażenie wspólnego stanowiska w sprawach publicznych, natomiast w drugim przypadku chodzi o imprezę masową artystyczno-rozrywkową lub sportową, w tym przede wszystkim mecz piłki nożnej.

Podsumowując istnieje wiele rodzajów imprez jednakże aby impreza zaliczana była do imprez masowych ważna jest liczba udostępnianych miejsc dla uczestników.

3. Historia i ewolucja imprez masowych

Historia imprez masowych oraz ich organizowania jest bardzo długa. W starożytnym Rzymie organizowano igrzyska, uroczystości religijne, wjazdy triumfalne wodzów rzymskich po zwycięskich bitwach, walki zwierząt, walki gladiatorów, gonitwy koni i inne. Współcześnie organizowane są masowe występy piosenkarzy, koncerty, mecze piłki nożnej. Te imprezy gromadzą wiele tysięcy ludzi. Imprezy masowe, dawniej jak i dzisiaj wymagają wielu działań o charakterze organizacyjnym, w tym zapewnienia bezpieczeństwa widzom, sportowcom czy piosenkarzom. Zaangażowani są w to organizatorzy, instytucje publiczne, a także prywatne.

Istnieje wiele podobieństw oraz różnic, jeżeli chodzi o imprezy masowe obecnie i dawniej. Przykładowo, w antycznym Rzymie cyrk Circus Maximus najstarszy i największy mógł pomieścić ponad 300 tysięcy widzów jednocześnie [4, s. 58]. Obecnie nie mamy takich dużych obiektów. A w porównaniu stadion narodowy w Warszawie jest w stanie pomieścić 58 500 tysięcy uczestników. A zatem cyrk Circus Maximus mógł pomieścić 5 razy więcej uczestników. W cyrku Circus Maximus odbywały się głównie wyścigi rydwanów. Jego

budowę rozpoczął Juliusz Cezar jednak ukończył go dopiero Oktawian August. Tor na, którym odbywały się wyścigi rydwanów otaczała aż trzypiętrowa widownia [4, s. 59]. Najlepsze miejsca były zarezerwowane dla dostojników, zwyczajni uczestnicy zajmowali miejsca sami. Nie było żadnych biletów ani opłat. Starożytni Rzymianie chętnie bywali w cyrku, ze względu na formę spędzania wolnego czasu.

Oprócz Circus Maximus na prowincji znajdowały się również amfiteatry, które były w stanie pomieścić około 25 tysięcy widzów [4, s. 57]. A zatem jest to dwa razy mniej niż stadion narodowy w Warszawie, jednakże jak na tamte czasy taki obiekt jest również imponujący.

W Polsce podstawą prawną do organizowania imprez masowych jest ustawa z 20 marca 2009r. o bezpieczeństwie imprez masowych [7]. Natomiast w starożytnym Rzymie podstawą prawną do organizowania imprez oraz zapewnienia im bezpieczeństwa stanowiła ustawa Lex Plautia (78-63 r.p.n.e.) [10, WWW2]. Ten akt prawny dotyczył czynów określanych terminem *seditio*, czyli wszelkich zamieszek społecznych z użyciem siły i przemocy. Były to działania, które godziły w spokój społeczny, np.: dewastacja domów, bezprawne zajmowania publicznych placów, bezprawne noszenie broni w miejscach publicznych. Bardzo ważnym elementem systemu prawnego, który miał zagwarantować bezpieczeństwo podczas imprez masowych była również ustawa Lex Roscia theatralis z 67r. p.n.e. [10, WWW2]. Według artykułów z tej ustawy określono schemat zajmowania miejsc w teatrach podczas publicznych przedstawień. Według tego aktu prawnego senatorowie siedzieli najbliżej sceny. Ta część widowni została nazwana *prima*. Kolejne czternaście rzędów było przeznaczone dla tak zwanych *ekwitów* i była to środkowa część widowni zwana *media*. A najwyższa część widowni o nazwie *summa*, była przeznaczona dla zwykłych widzów.

Późniejszymi aktami prawnymi mającymi zapewnić bezpieczeństwo publiczne były dwie ustawy Lex Iulia de vi privata wydana przez Juliusza Cezara oraz Lex Iulia de vi publica wydana przez Oktawiana Augusta [10, WWW2]. Pierwsza z tych ustaw dotyczyła przestępstw popełnionych przeciwko porządkowi publicznemu, polegających na utrudnianiu urzędnikom w wypełnienia ich obowiązków, w przeszkadzaniu w wykonaniu kary, wzbudzaniu niepokojów społecznych, bezprawnemu zajęciu placów publicznych, zwoływania zgromadzeń zbrojnych [10, WWW2]. Natomiast druga ustawa dotyczyła przestępstw skierowanych przeciwko pojedynczej jednostce przykładowo o bezprawne zranienie ciała czy uprowadzenie osoby wolnej [10, WWW2].

W starożytnym Rzymie imprezy masowe nie mogły być organizowane w dowolnym czasie, koniecznie musiały być wpisane w kalendarz świąt oficjalnych w Rzymie [1, s. 30]. Kalendarz ten tworzony był corocznie, a organem odpowiedzialnym za to byli konsulowie i edylowie, czyli odpowiedni współczesnych wójtów lub burmistrzów [1, s. 31]. Tak więc to na nich ciążył obowiązek przygotowania projektu kalendarza na cały rok. Oczywiście projekt musiał być zatwierdzony przez radę miasta. Ponadto, w Rzymie imprezy

masowe były organizowane przy okazji wyborów. Kandydaci na urzędy lub ich zwolennicy organizowali imprezy w celu zyskania przychylności oraz sympatii ludu rzymskiego podczas oddawania głosów.

Liczba dni przeznaczonych na organizację imprez masowych była zmienna. Za panowania cesarza Oktawiana Augusta było ich 65, natomiast w następnych wiekach, liczba dni wolnych od pracy a dni poświęconych na imprezy masowe była większa niż dni zwykłych [4, s. 40].

Współcześnie za bezpieczeństwo imprezy masowej odpowiedzialny jest organizator w miejscu i czasie jej trwania, natomiast w antycznym Rzymie sprawy miały się nieco inaczej. Z przepisów rzymskich wynika, że organizatorami imprezy masowej byli głównie urzędnicy. To właśnie oni musieli zapewnić niezbędne środki na całkowite pokrycie kosztów imprezy masowej.

Jeżeli chodzi o historię imprez masowych warto również wspomnieć o piłce nożnej, czyli najpopularniejszym rodzajem imprezy masowej. Piłka nożna to gra zespołowa, ma ponad cztery miliardy fanów na całym świecie. Początków jej należy szukać w bardzo odległych czasach. Ze starych kronik wynika, że w ramach ćwiczeń wojskowych grali już w nią żołnierze cesarscy w V wieku p.n.e. [11, WWW3]. Grali w nią również Grecy i Rzymianie. W średniowieczu grano w piłkę nożną we Francji, Anglii oraz we Włoszech. Sportowi temu nie zaszkodziły nawet zakazy królewskie uprawiania gier określonych „football”. A zatem sport ten ma bardzo wielką tradycję. Piłka nożna zdobywała z każdym wiekiem coraz większą popularność. Sport ten zdobywał coraz większą popularność zwłaszcza wśród klas pracujących. Mecze nie zawsze kończyły się w cywilizowany sposób, ponieważ w przeszłości zasady gry były nieprecyzyjne, nie było jeszcze sędziów, ochrony i na boisku często dochodziło do aktów przemocy.

Za kolebkę obecnej piłki nożnej uważana jest Anglia. Dokładnie w Anglii, w połowie XIX wieku zorganizowano pierwsze rozgrywki piłkarskie, spisano pierwsze przepisy gry oraz wprowadzono ten sport do szkolnych programów wychowania fizycznego. W roku 1904 została utworzona Międzynarodowa Federacja Piłki Nożnej (FIFA), która skupia obecnie ponad 200 związków krajowych, które zrzeszają blisko 300 milionów graczy i 5 milionów sędziów piłkarskich [11, WWW3].

W Polsce początki piłki nożnej sięgają końca XIX wieku. Pierwsze zawody sportowe odbyły się w roku 1894 we Lwowie [3, s. 23]. Jednymi z pierwszych klubów w Polsce były Sława we Lwowie, Cracovia, Wisła w Krakowie. Utworzono w 1919 roku Polski Związek Piłki Nożnej zwany PZPN [3, s. 24]. Warto wspomnieć, że Polacy zdobyli w roku 1974 i 1982 trzecie miejsce w mistrzostwach świata [12, WWW4]. Organizacja działań w grze w piłkę nożną wciąż podlega ewolucji.

Podsumowując, społeczeństwo od najdawniejszych czasów ma potrzebę masowej zabawy określaną terminem imprezy masowej. Przykładem tego jest organizacja społeczeństwa rzymskiego, gdzie odbywały się liczne imprezy masowe, a także rozwój najpopularniejszej imprezy masowej jaką jest piłka

nożna.

4. Miejsce i rola imprez masowych w kulturze

Już w przeszłości ludzie gromadzili się w różnych miejscach i obiektach publicznych aby czerpać pozytywne emocje ze wzajemnych rozmów, modlitw, zabaw, wzbogacać swoją wiedzę oraz wymieniać się doświadczeniami, wyrażać opinie i obserwację z różnych występów i pokazów. A zatem tego rodzaju zachowania były przejawem postępu cywilizacyjnego, uspołecznienia, kultury i wytworzyły zjawisko społeczne określane jako impreza masowa.

Każdy człowiek uczestniczy w różnych formach życia zbiorowego np.: narodu, społeczeństwa, imprez masowych. Niezbędnym warunkiem istnienia i prawidłowego funkcjonowania tych form są więzi społeczne. Uczestnictwo w imprezach masowych wzmacnia więzi społeczne. Więzy społeczne są to relacje i zależności wiążące jednostkę ze zbiorowością i grupami społecznymi lub innymi jednostkami [6, s. 10].

Konstytucyjna wolność przeprowadzania imprez masowych oraz uczestniczenia w nich jest jednym z elementów dorobku cywilizacyjnego. Posiada bardzo dużą wartość społeczną, gdyż pozwala ludziom w szczególny sposób się zrelaksować, wyrażać wspólnie emocje, komunikować się ze sobą, uzgadniać stanowiska oraz wyrażać poglądy. Nowoczesne środki przekazu pozwalają milionom ludzi zapoznawać się z przebiegiem tych imprez. Nie jest to wolność absolutna, ponieważ podlega prawnym ograniczeniom i rygorom.

Współcześnie emocji dostarczają nam realizowane na bieżąco masowe imprezy sportowe, przede wszystkim piłka nożna. Zabezpieczenie tego rodzaju imprez stanowi element szeroko pojętej problematyki bezpieczeństwa obywateli oraz ich mienia, wywierając w ten sposób istotny wpływ na kształtowanie się bezpieczeństwa całego kraju. Znaczenie imprez masowych wzrasta poprzez obecny rozwój środków masowego przekazu, dzięki któremu miliony ludzi mogą się zapoznać z tym wydarzeniem. Z tym przekazem łączą się różnego typu reklamy i środki techniczne, które służą do przemieszczania i komunikowania się uczestników nawet oddalonych od siebie setkami kilometrów. Jednakże skala problemów związanych z imprezami masowymi ciągle wzrasta wraz z diametralnie rosnącą liczbą uczestników, co stawia przed organizatorami, organami władzy publicznej i administracji coraz to większe wymagania. Problemy i zagrożenia są widoczne na węzłach i szlakach komunikacyjnych, w środkach komunikacji publicznej, na ulicach i placach miast, w pobliżu i na terenie obiektów imprez masowych.

Pierwszym motywem skłaniającym do udziału w imprezach masowych, szczególnie imprezach sportowych jest wzrost poczucia własnej wartości [13, WWW5]. U uczestników imprez masowych występuje silne związanie z drużyną, w pełni identyfikujących się z klubem i przeżywających wszystkie sukcesy i porażki klubu jako swoje. U takich uczestników występuje silna potrzeba utożsamiania się z sukcesami drużyny, dzięki czemu zwiększa się u nich poczucie wartości. Inni kibice, chcą oderwać się od codzienności. Są to uczestnicy wierni, którzy są zainteresowani danym widowiskiem, jak i uczestnicy

niezwiązani ze sportem [13, WWW5]. Natomiast są także uczestnicy nastawieni na wspólne przeżywanie emocji [13, WWW5]. Imprezy masowe są wówczas szansą na większą dawkę adrenaliny związanej ze sportową rywalizacją.

Najpopularniejszą imprezą sportową jest piłka nożna. Uczestnicy imprez masowych lubią ten sport, gdyż prawdopodobnie wielu uczestników ma doświadczenie w piłce, dzięki czemu jest w stanie lepiej docenić kunszt profesjonalnych zawodników grających w nią pod okiem tysięcy kibiców. Ogromne emocje wzbudza również nieprzewidywalność sytuacji na boisku. To właśnie ona sprawia, iż piłka nożna jest najbardziej ekscytującym sportem do oglądania na świecie. Wielu uczestników imprezy masowej, a szczególnie mężczyźni zawierają przyjaźnie zaczynając właśnie od rozmów o piłce na stadionie [14, WWW6]. Uczestniczenie w imprezach masowych pozwala podzielić się emocjami z innymi. Wspólne oglądanie meczu zbliża ludzi, co pozwala nie hamować silnych emocji. Żaden z uczestników imprezy masowej nie będzie się śmiał z innego uczestnika, gdy ten uroni łzy, kiedy jego drużyna w ostatniej minucie straci bramkę. Dla żadnego z uczestników imprezy masowej nie będzie dziwne, jeżeli inny uczestnik będzie skakał z radości z powodu zdobytego gola. A zatem uczestniczenie w meczu piłki nożnej pozwala poczuć się widzom swobodnie.

Warto również wspomnieć, że niektóre miasta budują skojarzenia i postrzeganie wizerunku miasta poprzez organizowanie imprez masowych, co w rezultacie ma prowadzić do pozytywnego postrzegania miasta w społeczeństwie [15, WWW7]. Oczywiście jest to specyficzne narzędzie kształtowania wizerunku miasta. Dzięki imprezom masowym można zbudować pozytywny wizerunek miasta, co sprawia że jest ono bardziej atrakcyjne i bardziej rozpoznawalne. Uczestnictwo w imprezach masowych daje społeczeństwu ogromną satysfakcję. Wynika z tego, że organizacja imprez masowych jest skuteczną szansą na kształtowanie pozytywnego wizerunku miasta.

5. Podsumowanie

Podsumowując imprezy masowe to ważny element w życiu miasta w wymiarze społecznym, ponieważ wzbudzają one silne emocje i ogromne przeżycia w uczestnikach tych imprez. W rezultacie można zaobserwować zjawisko społeczne, które posiada przeróżne stopnie zabarwienia i zaangażowania obywateli, w zależności czy jest to impreza rozrywkowa czy impreza sportowa. Każda z tych imprez wzbudza w uczestnikach przeróżne emocje w różnej skali.

Literatura

1. Baker A., z ang. Przeł. Mierzejewska B., *Gladiatorzy: nieznanne prawdy o życiu rzymskich niewolników*. Fakty, Warszawa 2002.
2. Drózd M., *Ustawa o bezpieczeństwie imprez masowych: komentarz*. C.H. BECK, Warszawa 2015.
3. Goksiński J., *Klubowa historia piłki nożnej do 1939.T.2, kluby piłkarskie*. Softena, Warszawa 2013.
4. Jaczynowska M., Pawlak M., *Starożytny Rzym*. TRIO, Warszawa 2008.
5. Kąkol C., *Bezpieczeństwo imprez masowych : komentarz*. Wolters Kluwer, Warszawa 2012.

6. Leszczyński P., Snarski T., *Wiedza o społeczeństwie Vademecum naturalne*. Operon, Warszawa 2013.
7. Ustawa z dnia 20.03.2009r. o bezpieczeństwie imprez masowych (Dz.U. z 2013 z, późn. zm.)
8. Wróbel K., Walczak M., *Prawo. Sport. Finanse. Regulacje prawne jako instrument optymalizujący zarządzanie sportem*. Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, Koło Naukowe Prawa Sportowego, „Ius et Sport”, Warszawa 2017.
9. WWW1 - <http://witrynowiejska.org.pl/data/Poradnik%20organizatora%20imprez.pdf> [dostęp na: 28.04.2018r.].
10. WWW2- http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Studia_Elckie/Studia_Elckie-r2011-t13/Studia_Elckie-r2011-t13s331-341/Studia_Elckie-r2011-t13-s331-341.pdf [dostęp na: 30.04.2018r.].
11. WWW3 - <https://www.historytv.pl/artykuly/historia-pi%C5%82ki-no%C5%BCnej> [dostęp na: 01.05.2018r.].
12. WWW4 - <http://www.pomorski-zpn.pl/storage/app/uploads/public/561/82a/6c3/56182a6c3b6f0408751190.pdf> [dostęp na: 01.05.2018r.].
13. WWW5 - <http://www.turystyka.uj.edu.pl/documents/6192704/134362354/MOS+2016.+Marketing+w+sporcie.+Sport+w+marketingu.pdf/dc586ce2-e5d9-4254-87f1-18bcd4e9661> [dostęp na: 05.05.2018r.].
14. WWW6 - <https://www.menshealth.pl/sprawy/Serce-kibica-czyli-dlaczego-kochamy-futbol,4003,5>[dostęp na: 05.05.2018r.].
15. WWW7 - http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Problemy_Zarzadzania_Finansow_i_Marketingu/Problemy_Zarzadzania_Finansow_i_Marketingu-r2014-t33/Problemy_Zarzadzania_Finansow_i_Marketingu-r2014-t33-s211-224/Problemy_Zarzadzania_Finansow_i_Marketingu-r2014-t33-s211-224.pdf [dostęp na: 06.05.2018r.].

ІННОВАЦІЙНИЙ РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мазуркевич Ольга Півлівна

*кандидат культурології, доцент
кафедри «Соціальних технологій» Вінницького інституту*

Університету «Україна»,

Осійський Юрій Олександрович

доктор богослов'я, старший викладач

кафедри «Соціальних технологій»

Вінницького інституту Університету «Україна»

olgamazyrkevich@gmail.com

Розвиток національної культури в ситуації глобалізації є проблемою, яку в стратегії культурного розвитку потрібно вдосконалювати. Культурна політика в ситуації взаємодії культур це конфлікт еталонів, зразків норм, де перемагають більш універсальні. Культура сьогодні це конфлікт культур в глобальному світі. Культура непримиренних норм глобальної експансії це війна. Хто не хоче воювати, той повинен бути готовий втратити свою культуру в перспективі [4, с.36] . Водночас існує проблема внутрішнього розуміння розвитку культури. Що таке розвиток культури – реформи чи

інновації? Якщо інновації, то які і на що зорієнтовані? А це вже філософське питання. Жодна культурна інновація не виникає як орієнтована на свою націю і не буває національною на етапі виникнення. Тобто творчість не є національною, а от продукт творчості може бути націоналізований чи глобалізований [3, с.8]. Водночас в сучасному глобалізованому світі націоналізовані творчі продукти не встигають стати культурою, вони витісняються глобалізованими творчими продуктами.

Розвиток української культури можливий лише шляхом інновацій, які мають на меті універсалізацію української культури, значну втрату її унікальності і неповторності. Якщо українці зроблять це самі, вони мають шанс зберегти унікальні риси української культури, перевтілюючи їх в універсальні змісти. Якщо це зроблять за українців інші країни-цивілізації, то українці втратять набагато більше унікальності своєї культури. А тому, популісти, що виступають за збереження етнічності української культури є справжніми ворогами української культури, бо де-факто вони виступають або за ізоляцію країни, або за безконтрольне знищення унікальності української культури під тиском процесів глобалізації [3, с.126].

Багато науковців мають бачення і уявлення про процес стратегування та концептуальне уявлення про національну культуру в ситуації глобалізації (взаємодії культур). По-перше це має бути постколоніалізація української культури. Українська культура має розірвати відносини залежності від російської культури і має будувати культурні відносини з іншими культурами на засадах рівності та партнерства, а також на принципі конкуренції. По-друге повинна відбуватись європеїзація української культури, так, як українська культура неминуче буде інтегруватися в європейську культуру і українській культурі доведеться вибудовувати складні багаторівневі конкурентні відносини з багатьма європейськими культурами, які позірно здатні до рівноправності та партнерства. По-третє потрібно глобалізувати українську культуру. Українська культуратехнологізується, інтернетизується, віртуалізується, тобто це не формальні зміни, а змістовні [1, с.82]. Окрім того, українська культура має бути поширювана в світі, але для цього вона повинна почати виробляти всю лінійку культурної продукції (кіно, театр, гуманітарна наука, філософія і т.д., які можна перекладати на інші мови). От саме такий опис ситуації, саме такі рамки вперше пояснюють, чому нам потрібна Інноваційна стратегія розвитку культури.

Література

1. Манди С. Культурная политика: Краткое руководство // Культурная политика в Европе: Сб. материалов. — М., 2002. — С. 37-99.
2. Грищенко О. Культура і влада: теорія і практика культурної політики в сучасному світі. — К., 2000. — 280 с.
3. Грищенко О. Культурна політика: концепції і досвід. — К., 1994. — 60 с.
4. Использование культурной политики в процессах развития: Док. межправительств. конф. // Культурная политика в Европе: выбор стратегий и ориентиров: Сб. материалов. — М., 2002. — С. 9-17.
5. Грищенко О., Стріха М. Основні положення Концепції державної культурної політики

ВИРОБНИЦТВО КУЛЬТУРНИХ І КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ ЯК ФАКТОР СТАЛОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА

*Пархоменко Ірина Ігорівна,
к.філос.н., викладач КНУКіМ
ireneparkhomenko@gmail.com*

Сучасна гуманітарна політика Великобританії та європейських країн, що входять до складу Європейського Союзу, здійснюється в межах тих цінностей, які закріплено, передусім, в Конвенціях та Резолюціях ЮНЕСКО, а також – Документах ООН. Такі документи як: Декларація ЮНЕСКО щодо культурного різноманіття від 2001 року [1] та Конвенція про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження від 2005 року [2] - покликані, по-перше, сприяти розповсюдженню культури миру та ненасилля (culture of peace and non-violence) в умовах індустріального виробництва культурних продуктів, що є носіями різноманітних форм культурного вираження; по-друге, визначати, що культура є одним із факторів сталого розвитку суспільства (sustainable development). Відповідно до Брунтландської Доповіді 1987 року в межах засідання Міжнародної Комісії з навколишнього середовища та розвитку «...сталим вважається той розвиток, який задовольняє потреби теперішніх поколінь, але при цьому не обмежує можливості майбутніх поколінь» [3;с.83].

Означена тенденція розуміння культури має витоки ще в 90х рр. ХХ ст. Мова йде про Доклад ООН з питань щодо сталого людського розвитку стосовно рівня добробуту людини, де фіксується важливість врахування соціокультурних показників, а не лише суто економічних. Фактично, відбувається усвідомлення необхідної переорієнтації зі стратегії товарного виробництва, як запоруки задоволення будь-яких людських потреб, до безпосереднього розвитку самої людини, її індивідуальних здібностей, що виражається у наступному: створення умов для творчості у щоденній праці, сприяння інноваціям, організація навчального процесу з включенням до програми знайомства з видами мистецтв та різними культурами, забезпечення можливості кожного отримати знання та мати доступ до джерел знань, а також – вільно приймати участь у культурному житті спільноти [4]. Обраний вектор розвитку сприятиме формуванню творчої особистості, яка поважатиме представників інших культур та буде зростати у атмосфері культурної свободи. За означенням сучасного фахівця в галузі економіки культури та експерта міжнародних організацій, в тому

числі і ЮНЕСКО, Д.Тросбі «культурна свобода» є поняттям вільного вибору розвитку на колективному й індивідуальному рівнях [3;с.103], що підкреслює демократичний шлях розвитку суспільства в цілому.

Як бачимо, означена вище нормотворча діяльність міжнародних організацій є рефлексією щодо об'єктивної виробництва в сфері культури в конкретних інституційно-управлінських практиках як економічної реальності в умовах формування глобального ринку культурних товарів та послуг.

Загалом, діяльність Міжнародної Організації ЮНЕСКО та ООН в останнє тридцятиріччя в питанні «культура як фактор сталого розвитку суспільства» можна прослідкувати з огляду на такі події та видані документи:

1) 1982р. (м.Мехіко) – Світова конференція по культурним політикам.

Досягнення: розширення розуміння поняття «культури» як сукупності визначених матеріальних, духовних, інтелектуальних та емоційних особливостей суспільства чи окремих соціальних груп; відхід від вузького означення культури, яке включало лише мистецтво, літературу, системи вірувань та традицій, а також цінностей;

2) 1988р. – ЮНЕСКО ініціює проведення Світової Декади з культурного розвитку, мета якої включення культури до міжнародних та національних програм стратегічного розвитку;

3) 1996р. – Доклад ЮНЕСКО «Our Creative Diversity», який пропонував простір для взаємної координації країн в культурній галузі, створюючи тим самим можливість зміни другорядної ролі культури на основну в стратегіях їх розвитку. Було підкреслено, що суть людського розвитку полягає не лише в доступності товарів та послуг, а в наданні можливостей кожному будь де жити повноцінним життям;

4) 1998р. (м.Стокгольм) – Міжурядова конференція по культурним політикам щодо розвитку, де обговорюється питання культурного співробітництва, включаючи національні політичні ініціативи в координації з громадянським суспільством;

5) 1999р. (Флоренція) – ЮНЕСКО та Світовий Банк ініціюють проведення конференції «Культура рахує: фінансування та економіка культури в контексті сталого розвитку», внаслідок якого культурні ресурси визнано такими, що сприяють економічному добробуту та стійкому розвитку;

6) 2001р. – Конвенція ЮНЕСКО щодо культурного різноманіття;

7) 2003р. – Конвенція ЮНЕСКО щодо збереження нематеріальної культурної спадщини;

8) 2004р. – Доклад ООН щодо людського розвитку в контексті культурної свободи в сучасному різноманітному світі підкреслює думку про те, що бідність часто пов'язана із обмеженим доступом до отримання знань;

9) 2005р. – Конвенція ЮНЕСКО щодо охорони та заохочення

культурного різноманіття, яка розглядає культуру як одну із рушійних сил сталого розвитку суспільства і створює правові основи та механізми для динамічного розвитку культурних секторів;

10) 2010р. – вперше з'являється Резолюція Генеральної Асамблеї ООН щодо ролі культури для сталого розвитку (Res.65/166);

11)2011р. - Резолюція Генеральної Асамблеї ООН (Res.66/208) щодо культури та розвитку підтвердила, що культура є запорукою соціальної інтеграції та сприяє викоріненню бідності, а також – забезпечує економічне зростання;

12) 25-27 вересня 2015р. – прийняття Цілей ООН 2030 щодо сталого розвитку суспільства [6], які містять екологічні, соціальні, культурні та освітні складові, визначаючи провідні теми для реалізації та впровадження в світі. Зокрема, суто екологічні аспекти були доповнені рівним для усіх правом здобувати освіту і знання, а також ствердженням принципів гендерної рівності.

Функціонування сучасної сфери культури як сукупності індустрій, що здійснюють виробництво культурних товарів та послуг, ґрунтується на принципах свободи культурного самовираження та поваги до різноманіття. Більше того, творча компонента є обов'язковою складовою функціонування креативних індустрій, кінцевий продукт виробництва яких, передусім, містить утилітарну (функціональну) цінність. При цьому, створення культурної цінності в цих індустріях генерує економічну за рахунок проведення спеціальних подій та можливостей нових медіа. Це сприяє сталим комунікаціям та інклюзії різних соціальних груп суспільства. Тому, виробництво в сфері культурних і креативних індустрій є запорукою не тільки індивідуальної творчої реалізації, становлення в суспільстві інституту креативного і культурного підприємництва, але й ефективно сприяє ствердженню принципам сталості, які, насамперед, відображені в Міжнародному Стандарті ISO 26000 щодо соціальної відповідальності бізнес організації задля досягнення Цілей сталого розвитку 2030. В свою чергу, цей Стандарт містить ряд положень економічного, екологічного та соціокультурного штибу: щодо дотримання прав людини, трудових практик, права об'єднань громадян, споживчих прав, захисту і збереження довкілля, правил чесного ведення бізнесу.

Список використаних джерел

1. Загальна Декларація ЮНЕСКО про культурне різноманіття. URL: http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/cultural_diversity.shtml (дата звернення: 30.09.2018).
2. Конвенція про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження. 2005. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/952_008 (дата звернення: 29.09.2018).
3. Тросби Д. Экономика и культура / пер.с англ. И.Кушнаревой. М.: Изд.дом Высшей школы экономики, 2013. 256с.
4. Human Development Report for the United Nations Development Programme. New York: Oxford University Press, 1990. 189 p.
5. ISO 26000 and SDGs. URL: https://www.iso.org/files/live/sites/isoorg/files/archive/pdf/en/iso_26000_and_sdgs.pdf (дата звернення: 29.09.2018)
6. The UN Sustainable Development Goals. URL: <https://sustainabledevelopment.un.org/sdgs> (дата звернення: 28.09.2018)

SKAŻONE POGRANICZE UKRAINY I BIAŁORUSI W „CHERNOBYL VR PROJECT”. PRÓBA ANALIZY ZJAWISKA WIRTUALNEJ TURYSTYKI

mgr Rakowicz Piotr

Uniwersytet w Białymstoku

Wydział Historyczno – Socjologiczny, doktorant

e-mail: rakowiczpiotr@gmail.com

Streszczenie: Celem artykułu jest przedstawienie wirtualnej formy turystyki. Początek opracowania poświęcony jest zjawiskom konwencjonalnej podróży i turystyki. Uwagę poświęcam również relatywnie młodym technologiom VR i AR, wyjaśniam czym są i na jakiej zasadzie funkcjonują. Za ich sprawą możliwych jest wiele aktywności, w których zakres wpisuje się też turystyka. Oprócz powyższych elementów podjąłem próbę analizy autentyczności miejsc, zarówno w jej konwencjonalnej jak i wirtualnej formie. Dalej proponuję przykład wirtualnej wycieczki, możliwej za sprawą „Chernobyl VR Project”. Przedsięwzięcie firmy „The Farm 51” jest kamieniem milowy umożliwiającym zwiedzanie skażonej strefy czarnobylskiej bez warunku opuszczenia własnego domu. Cała treść niniejszego opracowania jest wynikiem wykorzystania *desk research* w postaci analizy literatury przedmiotu oraz doniesień z zakresu technologii VR i AR.

Słowa kluczowe: rzeczywistość wirtualna, pełne zanurzenie, wirtualna turystyka, Chernobyl VR Project

Summary: The aim of the article is to present a virtual form of tourism. The beginning of the study is devoted to the phenomena of conventional travel and tourism. I also pay attention to relatively young VR and AR technologies, I explain what they are and how they function. Behind them, many activities are possible, in which the scope also includes tourism. In addition to the above elements, I tried to analyze the authenticity of places, both in its conventional and virtual form. I propose example of a virtual tour, possible due to the „Chernobyl VR Project”. The enterprise of the company „The Farm 51” is a milestone that allows visiting the contaminated Chernobyl zone without leaving your home. The entire content of this study is the result of the use of *desk research* in the form of literature analysis of the subject and reports on VR and AR technologies.

Key words: virtual reality, full immersive, virtual tourism, Chernobyl VR Project

Uwagi wstępne

Czarnobylska strefa zamknięta (nazywana strefą wykluczenia, a potocznie również Zoną), to szczególnie obszar pogranicza Białorusi i Ukrainy. Teren ten po awarii i stopieniu reaktora jądrowego w ukraińskiej elektrowni w 1986 roku znany jest na całym świecie. Podczas wspomnianego wypadku nastąpił silny wyciek materiału promieniotwórczego do środowiska naturalnego, wskutek którego, skażeniu izotopami promieniotwórczymi uległy znaczne tereny Ukrainy i Białorusi. Przez lata zanieczyszczone pogranicze obu krajów legalnie odwiedzały tylko osoby badające poziom promieniowania lub prowadzące prace związane z likwidacją skutków katastrofy. Prócz prawnie dopuszczonych na ten teren ludzi, zdarzały się przypadki nielegalnych wtańgnięć do skażonej Zony. Byli to szabrownicy oraz przymusowo wysiedleni autochtoni. Celem pierwszym była grabież dobytku mieszkańców, natomiast ci ostatni osiedlili się ponownie w opuszczonych wcześniej domostwach (nieliczni mieszkają tam do dziś - potocznie określa się ich samosiołami).

Pomimo, iż teren w dalszym ciągu jest traktowany jako spuścizna tzw. trudnego dziedzictwa [zob. 3], przez wielu odrzucany i niechciany, to nieustannie znajdują się osoby nim zainteresowane, a przedstawiają to wskaźniki wyjazdów do tego miejsca. Informacje pochodzące z oficjalnej strony internetowej Państwowej Agencji Ukrainy do spraw zarządzania Strefą Wykluczenia wskazują, że przyjazdy do Zony nieustannie zyskują na popularności. Z danych umieszczonych przez agencję w marcu 2018 roku wynika, że w ciągu ostatnich trzech lat liczba wizytujących znacząco wzrosła. Konkretnie liczby prezentują się następująco: 8404 osób wizytujących odnotowano wraz z końcem 2014 r. oraz 49 758 osób na koniec 2017 roku [20]. Początkowo (przed 2014) organizatorzy wyjazdów mieli na celu rozpowszechnienie wiedzy o jednej z największych na świecie awarii jądrowych i jej skutkach. Obecnie zamierzenie jest podobne i równie odpowiedzialne, jednak zmieniają się formy wizytacji. W jednym z tekstów wskazuję, że w szerokiej gamie wyjazdów są: wycieczki – pakietowe oferty turystyczne biur podróży, wyprawy – przedsięwzięcia organizowane przez grupy pasjonatów i eksploratorów. Oprócz powyższych, są inne sposoby odwiedzenia tego miejsca np. samotna wizytacja, związana z koniecznością pozyskania odpowiednich przepustek na terenie Ukrainy i / lub Białorusi [14, s. 84]. Poza wspomnianymi sposobami wizytacji istnieje inny, jeszcze bardziej niekonwencjonalny, jest to wirtualna wycieczka możliwa dzięki relatywnie świeżej na rynku technologicznym rzeczywistości wirtualnej i rozszerzonej rzeczywistości (ang. VR oraz AR)¹. W tej sytuacji turystom nie są potrzebne przepustki, wystarcza odpowiednie oprzyrządowanie i program na to pozwalający. W dalszej części artykułu podejmuję próbę wyjaśnienia czym jest zjawisko rzeczywistości wirtualnej i rzeczywistości rozszerzonej, przybliżę również czym jest tytułowe przedsięwzięcie „Chernobyl VR Project”, a także jakiego bagażu turystycznego dostarcza.

Podróż i turystyka w ujęciu konwencjonalnym oraz wirtualnym

Pojęcie podróży rozumiane jest najczęściej jako praktyka związana z opuszczeniem miejsca zamieszkania w celu fizycznego przemieszczenia do innej lokalizacji. Twierdzenie to wynika z definicji antropologa Jamesa Clifforda (1997) uważającego, że podróż jest: „(...) *mniej lub bardziej dobrowolną praktyką opuszczania „domu”, aby udać się do jakiegoś „odmiennego” miejsca.*” [8, s. 66]. W tym sensie należy również uwydatnić, iż podróż to forma mobilności przestrzennej, w której ludzie zmieniają swoje: otoczenie naturalne, położenie geograficzne, co za tym idzie również środowisko (społeczne) oraz kulturę. Wraz z wymienionymi elementami wiążą się zmiany w zakresie doświadczeń psychicznych, uzależnionych od miejsca, w którym człowiek przebywa i jakie praktyki tam podejmuje [por. 13, s. 8]. Szczególnym rodzajem podróży jest turystyka, nazywana przez badaczy zjawiska „utowarowioną” podróżą, świadczoną jako usługa, produkt na sprzedaż lub swoiste dobro konsumpcyjne [13, s. 9]. Różnicę między zjawiskami podróży i turystyki podkreślił Krzysztof

1 – Technologia VR znajduje zastosowanie m. in.: w turystyce, grach, symulatorach szkoleń wojska, czy lekarzy

Podemski (2004). Według niego podróż ma formę otwartą i to podróżnik ma całościowy wpływ na to, gdzie się uda i ile czasu spędzi w poszczególnych miejscach. Turystykę jak rozumie, winno nazywać się „pakietową” bądź „turystyką w paczce” (ang. package tour), będącą zamkniętą formułą [por. 13, s. 9].

Powyższe twierdzenia niezaprzeczalnie sprawdzają się w przypadku chęci nakreślenia zakresu konwencjonalnych form mobilności ludzi. Sytuacja zmienia się, przy tym również ulega komplikacji, gdy wskazane elementy chce się zaimplementować jako składowe w opisie *metaforycznej podróży*. Podemski wyjaśnia w sposób klarowny czym jest owe zjawisko: „ (...) *posługiwanie się pojęciem podróży na oznaczenie innych zjawisk niż fizyczne przemieszczanie się ma jedynie sens metaforyczny*” [13, s. 11]. Tych słów używa do opisu różnych niecodziennych doświadczeń, jakie dzieją się z udziałem człowieka. Metaforyczny charakter według niego mają np. „podróż w czasie” lub psychologiczna „podróż w głąb siebie” [por. 9; 13, s.11]. Do takich podróży porównuje również zmiany w świadomości po zażyciu środków halucynogennych oraz stany psychiczne związane z silnie emocjonalnym odbiorem dzieł literackich, filmowych czy muzycznych. Oznajmia też, że współczesne metaforyczne ujęcie podróżowania pasuje do surfowania po Internecie, czy całej wizualnej popkultury w tym najbardziej do telewizji. Kontynuując wątek przyciąga uwagę rozbieżnościami między ujęciem podróży w sensie metaforycznym i tym, związanym z mobilnością przestrzenną, twierdząc że poprzez metaforyczne użycie pojęć: „podróż”, „wędrowka” lub „turystyka” omija się to, co kluczowe dla zjawiska prawdziwej podróży, czyli fizycznego znajdowania się „gdzie indziej” [13, s. 11]. W tym momencie stawia twardą granicę oddzielającą podróże w sensie realnym od metaforycznych. Jakoby petryfikującym jest zaproponowane stwierdzenie: „*Rzeczywista podróż może być dużo mniej bogatym intelektualnie i duchowo doświadczeniem niż podróż jedynie wyobrażona. Ale tylko podróż rzeczywista umożliwia bezpośredni, „żywy”, wielozmysłowy kontakt z innym światem, nawet jeżeli kontakt ten jest powierzchowny i wybiórczy*” [13, s. 12].

Wraz z rozwojem zaawansowanych technologii wizualnych, w tym nieprzerwanie udoskonalanej wirtualnej rzeczywistości (ang. Virtual Reality, skrót: VR) co najmniej kłopotliwym stanie się wyciągnięcie wniosku, że za jej sprawą możliwe jest tylko i wyłącznie podróżowanie metaforyczne.

Wirtualna rzeczywistość jest nowym paradygmatem korzystającym z komputerów i ich interfejsów jako środowisk do wytworzenia efektu trójwymiarowej rzeczywistości, z którą użytkownik może wejść w bezpośrednią interakcję, wliczając w to interakcję ze stworzonymi tam przedmiotami [por. 7, s. 62]. Wynika z tego, że wysoko rozwinięte systemy projekcji czynią z interakcji człowieka z rzeczywistością wirtualną nie tylko imaginację czy wyobrażenia (jak było wcześniej), pozwalają natomiast na zanurzenie/wciągnięcie (ang. Immersive). Możliwe jest to dzięki zjawisku pełnego zanurzenia (ang. Full Immersive) oddziałującego jednocześnie na kilka zmysłów poprzez projekcję wirtualnego świata w wyświetlaczu zakładanym na głowę (ang. Head Mounted

Display System, w skrócie: HMD, urządzeniami umożliwiającymi projekcję są m. in. Oculus Rift, Oculus Gear VR, czy Playstation VR) [por. 5, s. 86; 16, s. 227]. Tym co pośredniczy między światem wirtualnym, a realnym jest rozszerzona rzeczywistość (ang. Augmented Reality – AR), chronologicznie stworzona później niż wirtualna. Polega na wzbogaceniu rzeczywistości zawartością stworzoną przez komputer. Ewa M. Walewska (2015) zwróciła uwagę na istotę AR w ten sposób: „*Generowanie AR polega na nałożeniu na postrzegany przez człowieka fizyczny świat warstwy wirtualnych danych, takich jak obraz, tekst, animacja czy materiał filmowy. AR jest dostępna ludzkiej percepcji w zapośredniczeniu przez ekran urządzenia, na którym jest wyświetlana...*” [17, s. 141]. Zjawisko pełnego zanurzenia w rzeczywistości rozszerzonej jest nierzadko potęgowane oddziaływaniem na inne zmysły, bowiem VR: „*(...) nie musi ograniczać się wyłącznie do obrazu. Prawdziwy świat może zostać wzbogacony przez urządzenia o dźwięk, a nawet zapach.*” [5, s. 86]. Przedstawione doniesienia utwierdzają w przekonaniu, że dzięki technologii VR oraz AR możliwości (najpierw) dotarcia i (później) eksplorowania różnych miejsc zyskują zupełnie nową jakość. Wcześniejsze określenia podróży *metaforyczne*, czy też *wyobrażone*, sukcesywnie dezaktualizują się obok poprzednich technologii.

W innym artykule o podobnej tematyce wspomniana autorka tłumaczy, że zjawisko podróżowania lub turystyki w tej nad wyraz zmediatyzowanej formie (VR) doczekało się wielu terminów ją określających np. wirtualna turystyka, turystyka zapośredniczona, turystyka kanapowa, natomiast sami podróżujący nazywani są „*armchairs explorers*” [18, s. 346]. Adam Andrysek (2015) definiując pojęcie *Virtual Reality Tourism* unaocznia jego nierozłączność ze „*zwiedzaniem*” i poznawaniem świata za pośrednictwem komputera i / lub Internetu. Objasnia, że użytkownikowi tych technologii towarzyszy: „*wrażenie istnienia jakiejś większej przestrzeni możliwej do eksploracji, a także wrażenie możliwości poruszania się po tej przestrzeni oraz ciągłości samej podróży. Do wytworzenia w umyśle wirtualnego turysty tego rodzaju wrażeń niezbędny jest więc odpowiedni interfejs, spajający poszczególne elementy w całościowe, spójne doświadczenie*” [1, s. 25]. Przytoczone określenia wirtualnych form turystyki za sprawą VR, a później również AR niezaprzeczalnie korespondują z pojęciem *postturystryki*, wprowadzonej na gruncie nauk społecznych przez Johna Urry’ego (2007). Pojęcie to odnosi się do sytuacji, w której aby zobaczyć słynne widoki, nie trzeba będzie wychodzić z domu. Wszystko można zobaczyć w telewizji, kinie, Internecie lub na wideo [por. 15]. Zestawienie powiększy się, gdy zaliczymy do tego technologię wirtualnej i rozszerzonej rzeczywistości, które nie tyle umożliwią, ale nawet pozwolą na więcej aktywności.

Podjęmując naukową refleksję nad zjawiskami podróży i turystyki również w ich niekonwencjonalnej formie należy poważnie się zastanowić nad tym w jakim stopniu stworzona komputerowo projekcja jest autentyczna, co za tym idzie jak rzeczywiste są miejsca doświadczane podczas niecodziennego zwiedzania.

Autentyczność odkrywanej przestrzeni w turystyce konwencjonalnej i wirtualnej

Na gruncie rozważań naukowych nad turystyką, pojęcie autentyczności odwiedzanych miejsc jest często poruszonym problemem w badaniach, czy ogólnie pojętych dociekaniach empirycznych. Jednym z autorów podejmujących temat autentyczności miejsc turystycznych jest Dean MacCannell. W książce: „Turysta, nowa teoria klasy próżniaczej” (2002) prezentuje problem nieustannego poszukiwania autentyczności przez turystów, którzy: „*pragną zobaczyć prawdziwe życie, chcą zbratać się z tubylcami*” [10, s. 147]. Podkreśla, że interesuje ich rzeczywiste życie obcych, rozgrywające się w za „kulisami”, jednak sami są skazani na przebywanie w granicach specjalnie zainscenizowanej „sceny”. Twierdzi on, że w odpowiedzi na turystyczne potrzeby związane z odkryciem tego, co znajduje się za „kurtyną” przestrzeń sceny jest nieustannie przedłużana. Nieuchronnie prowadzi to do stworzenia trzeciej strefy tzw. *autentyczności inscenizowanej*, ludzko przypominającej wymarzone przez odwiedzających kulisy. Autentyczność inscenizowana powstrzymuje turystów od ujżenia prawdy [por. 11, s. 9; 12, s. 84; 10, s. 147-157]. Poszukując związku przedstawionych rozważań z rzeczywistością wirtualną oraz samą Virtual Reality Tourism stwierdzić należy, że sytuacja jest niemalże tożsama. Strefą „sceny” jest na stałe ustalona przestrzeń powstała w wyniku nakreślenia przez twórców granic systemowych. Ograniczony przez technologię uczestnik / turysta podczas tej swoistej wycieczki, wystawiony jest tylko i wyłącznie na przygotowane przez twórców elementy – atrakcje, które ci ostatni zaimplementowali w programie. Owe przedsięwzięcia nie przewidują również wnikięcia za fasadę, co finalnie dla turystów oznacza poruszanie się wyznaczonym schematem umożliwiającym skromny zakres manipulacji (np. wybór pożądaných lokacji w innej kolejności).

Odmienne, aczkolwiek niemniej krytyczny głos prezentuje Daniel Boorstin (1964). W swych rozważaniach objaśnia, że autentyczność miejsc odwiedzanych przez turystów jest poza ich zainteresowaniem, albowiem zaspokajają swoje potrzeby uczestnicząc w tzw. *pseudowydarzeniach* (ang. Pseudo-events). Tłumaczy, że są one odpowiednio spreparowanymi, zaaranżowanymi i całkowicie bezpiecznymi atrakcjami, dostarczającymi wystandaryzowanych doświadczeń. Według niego turyści, kierują się własnymi wyobrażeniami wytworzonymi na podstawie odbioru treści z mediów co skutkuje rzadkim poszukiwaniem autentyczności w miejscach, które odwiedzają [6 za. 11, s. 9]. W tym momencie można pozwolić sobie na zaaplikowanie twierdzeń Boorstina przy tłumaczeniu turystyki wirtualnej. Poprzez ukutą koncepcję autor miał na myśli również to, że: „*Istnieją sposoby, aby podróżni oglądali miejscową ludność, a jednocześnie nie wchodzili z nią w kontakt. Tubylców utrzymuje się w stanie kwarantanny, podczas gdy turyści w klimatyzowanych warunkach patrzą na nich przez okna. Tubylcy są kulturowymi mirażami, jawiącymi się powszechnie w turystycznych oazach*” [6 za. 10, s. 160-161]. Współczesne spojrzenia na zjawisko „pseudowydarzeń” otrzymuje dosłownie nowy wymiar, gdyż za sprawą wirtualnej rzeczywistości możliwe jest całkowite odcięcie od spotkań z tubylcami za sprawą VR. Natomiast wspomniane przez uczonego okna zastąpione są urządzeniem HMD nakładanym na głowę i wyświetlającym projekcję.

Znalezienie drogi do objaśnienia zjawiska autentyczności w wirtualnej turystyce związane jest z poszukiwaniem drogi do pełnego zrozumienia wirtualnej rzeczywistości jako takiej. Aleksander Asanowicz (2011) w swej pracy o genezie VR wskazuje co uznać należy za klucz do zrozumienia pojęcia tego zjawiska, co jednocześnie może być wskazywaniem drogi, prowadzącej do wyjaśnienia zasad funkcjonowania wirtualnej turystyki. Pisze, iż: „*Rzeczywistość wirtualna nie imituje realności, a symuluje ją poprzez generowanie podobieństw. Inaczej mówiąc, imitacja naśladuje istniejący, wzięty z życia obiekt, a symulacja generuje pewien rodzaj nieistniejącej realności, pokazuje to, co nie istnieje*” [2, s. 10]. W swoim tekście przypomina koncepcję symulaków Jeana Baudrillarda (2007). Symulakry w teorii ukutej przez francuskiego socjologa są uznawane za „pseudorzeczy” zastępujące niechcianą rzeczywistość (Baudrillard nazywa to „zantagonizowaną realnością”) „postrealnością” poprzez symulację, w której nieobecne elementy stają się obecne, co doprowadza do upłynnienia i nieuchronnego zaniknięcia granic między rzeczami a ich reprezentacjami. Odwzorowanie realności zmienia się w jej deformację, następnie zamaskowanie jej nieobecności, aby w końcu nastąpiła utrata związku z realnością [por. 2; 4]. W tej fatalistycznej koncepcji z pewnością dostrzec można elementy pomagające w analizie zjawiska wirtualnej turystyki. Symulacją w tym wypadku staną się obiekty dodawane do rzeczywistości (ang. Reality) za sprawą rozszerzonej rzeczywistości (ang. Augmented Reality), będą to komputerowo nałożone warstwy wirtualnych danych. Zabiegi te nieuchronnie prowadzić mogą do sytuacji kiedy w trakcie projekcji wirtualny turysta / „armchair explorer” napotka trudności przy ocenie autentyczności tego co jawi mu się podczas projekcji.

Przedstawione koncepcje zawierają w sobie pewien rodzaj zgody co do kwestii nieautentyczności w turystyce konwencjonalnej, wpisującej się również do jej wirtualnych form. Wnioskiem jest, że wraz z nieustannym popytem na miejsca uznawane za turystyczne, produktem ubocznym jest ich utrata autentyczności. Wirtualna turystyka, choć to tylko symulacja pozwalająca na interakcje jest swoistą odpowiedzią na ludzką potrzebę zatrzymania czasu, aby zapobiec degradacji i bezpowrotnego zniknięcia – takim przykładem może być w niedługim czasie tytułowa czarnobylska strefa zamknięta.

„Chernobyl VR Project” przykładem wirtualnej turystyki

Katastrofa w Czarnobylu jakoby „sprowokowała” wielu ludzi do opowiedzenia o niej. Zróżnicowane narracje doprowadziły do tego, że tragiczne wydarzenia na terenie ukraińskiej elektrowni jądrowej stały się kanwą, na której bezustannie powstają dochodowe gry komputerowe oraz książki.² Tematem przewodnim wspomnianej kultury popularnej jest niebezpieczny teren postapokaliptyczny, gdzie zagrożeniem jest nie tyle promieniowanie, co powstałe wskutek jego oddziaływania czarnobylskie mutanty.³ „Popkultura Czarnobyla” przyczyniła się również do zniekształcenia i spłycenia prawdziwego odbioru

2 –Gry np. *Seria: S.T.A.L.K.E.R* czy *Call of Duty: Modern Warfare*; Książki np. *Seria: S.T.A.L.K.E.R*

3 –Taki obraz prezentuje np. *S.T.A.L.K.E.R*

katastrofy oraz jej skutków.

Oprócz wspomnianego „spojrzenia na katastrofę”⁴, powstają również inne. Ich celem jest edukacja i przedstawienie historii jednej z największych katastrof jądrowych na świecie, takim w założeniu jest „Chernobyl VR Project” – wycieczka możliwa za sprawą wirtualnej rzeczywistości. Intencją twórców jest umożliwienie użytkownikowi zwiedzanie prawdziwych lokalizacji na terenie czarnobylskiej strefy zamkniętej bez ruszania się z domu. Chcąc przybliżyć ideę projektu, najlepiej będzie odwołać się do informacji przedstawionych przez założycieli. Analiza oficjalnej strony internetowej w trakcie *desk research*, umożliwiła podjęcie naukowej dyskusji o jednym z flagowych projektów firmy. Studio przedstawia swoje poczynania w ten sposób: „*Chernobyl VR Project to wyjątkowe przedsięwzięcie The Farm 51, które łączy świat gier komputerowych ze światem aplikacji edukacyjnych i narracji filmowej. Jest to pierwsza w historii wirtualna wycieczka po Czarnobylu i Prypeci przeznaczona na urządzenia VR...*” [19]. Wirtualna wycieczka po czarnobylskiej strefie zamkniętej dostępna na komputer oraz konsolę, możliwa jest dzięki urządzeniu HMD (zakładane na głowę) oraz kontrolerowi ruchu (pad do konsoli).

W trakcie niekonwencjonalnej wycieczki „uczestnik” poznaje infrastrukturę miasta Prypeć i okolic. Pokonując kolejne korytarze lokacji, zaznajamia się z ich wystrojem, ale również historią, albowiem „wędrówka” opatrzona jest interaktywnymi elementami, umożliwiającymi np. wysłuchanie narracji przewodnika. Wirtualny *tour guide* przedstawia znajdujące się na terenie miasta kompleksy oraz zapoznaje turystę z ich funkcjami dla ówczesnych mieszkańców. Elementami urozmaicającymi eksplorację jest wirtualny licznik Geigera Müllera (tzw. dozymetr), w który wyposażony jest wirtualny turysta. Przyrząd wskazujący poziom promieniowania przypomina w konkretnych miejscach mu o tym, że „przebywa” na relatywnie niebezpiecznym terenie. Atutem tej symulowanej przestrzeni są zdjęcia sferyczne prawdziwych obiektów (360 stopni) oraz filmy stereoskopowe (przestrzenne). Technologia ma za zadanie wpłynąć na dodatkowe doświadczenia odbiorców oglądających i poruszających się w symulacji strefy czarnobylskiej. Twórcy przedstawiając swoją technologię wykorzystującą te elementy, podkreślają, że: „*Reality 51 to autorska technologia firmy The Farm 51, w pełni przystosowana do rodzącego się rynku VR. Chernobyl VR Project tworzony jest właśnie na tej technologii i wykorzystuje najnowsze rozwiązania graficzne, m.in. zaawansowane skanowanie 3D lokacji i obiektów, zdjęcia sferyczne, filmy stereoskopowe i rozwiązania augmented reality...*” [19].

Oprócz zaawansowanych technologii graficznych symulujących pobyt w strefie czarnobylskiej, to w projekcie należy doszukiwać się społecznych aspektów. Poglębiając kontekst społeczny tytułowego przedsięwzięcia, należy wspomnieć o zawartych w wirtualnej wycieczce narracjach zmierzających w kierunku przedstawienia osobistych mikrohistorii zwykłych mieszkańców. Twórcy podczas prac nad projektem docierali bowiem do poszkodowanych w wyniku katastrofy

4 – „Sporządzenie” w myśli socjologicznej pochodzi m. in. z koncepcji: Faucaulta czy Urry’ego

autochtonów, wskutek czego powstał cenny materiał prezentujący fakty⁵. W trakcie bezpiecznego zwiedzania w domu, wirtualny turysta otrzymuje bagaż traumatycznych relacji mieszkańców, którzy zdecydowali o powrocie do swoich domostw w okolicznych miejscowościach strefy czarnobylskiej. Zawartość projektu czyni go oprogramowaniem edukacyjnym oraz *quasi* dokumentalnym. Materiał faktograficzny jest prawdziwym świadectwem tragicznego wydarzenia i jego skutków przedstawianych przez świadków wydarzeń z 1986 roku.

Analizując komentarze widniejące na oficjalnej witrynie Internetowej STEAM⁶ można zaobserwować ogólny odbiór projektu oraz doświadczenia jakimi dzielą się ci, którzy przetestowali „Chernobyl VR Project”. Celowo pomijam kwestie oceny aplikacji, która jest związana z osobistymi preferencjami użytkowników, natomiast rzucam światło na kwestie deklarowanych wrażeń po „powrocie” z wirtualnej wycieczki, które ludzie opisują na stronie STEAM.

Poniżej esencjonalny, zarazem niereprezentatywny wycinek komentarzy z doświadczeniami „turystów” po eksploracji czarnobylskiej strefy zamkniętej w „Chernobyl VR Project”:⁷

vrepolska: *Niesamowite doświadczenie. Widzę Czarnobyl po raz pierwszy i to była bardzo głęboka podróż. Jakość bardzo dobra, wiele detali. To miejsce trochę mnie przeraża. Zawsze będę pamiętał, co widziałem;*⁸

jarzombek93: *Przeniosłem się dosłownie do Czarnobyla, jestem pod ogromnym wrażeniem. To co doświadczyłem i poczułem zostanie w mojej głowie do końca życia :) Polecam Gorąco!;*

SutekiB: *To była dla mnie krótka, ale bardzo emocjonująca i pociągająca podróż do miejsca, do którego myślałem, że nigdy nie pojadę. Chernobyl VR Project The Farm 51 pokazał, że wirtualna rzeczywistość jest w stanie zastąpić telewizję jako ostateczne medium rozrywki i informacji. (...) Faktyczne, fizyczne odkrywanie tych scen przyczyniło się ogromnie do poczucia przebywania tam...;*⁹

Bonkol: *Szkoda zdrowia na podróż do Czarnobyla w prawdziwości, odpal lepiej VR! Ogólem fajna aplikacja, można się wiele dowiedzieć o tym tajemniczym miejscu.*¹⁰

Pomimo, iż jest to wyłącznie pewien wycinek, wchodzący w zakres zjawisk związanych z wrażeniami i doświadczeniami uczestników wycieczki, warto jednak skupić się na pewnych tendencjach. Osoby, które zdecydowały się wybrać

5 – Część dochodów przekazana jest na rzecz potrzebujących samosiołów mieszkających w granicach strefy skażonej.

6 – Jedna z najpopularniejszych platform dystrybucji cyfrowej gier i programów multimedialnych.

7 –W związku z tym, iż to próbka niereprezentatywna, zostały wybrane tylko i wyłącznie komentarze, w których użytkownik opowiada o wrażeniach płynących z niekonwencjonalnej wycieczki.

8 –Tłum. z jęz. ang. Piotr Rakowicz

9 –Tłum. z jęz. ang. Piotr Rakowicz

10 –Komentarze pochodzą z: https://store.steampowered.com/app/504010/Chernobyl_VR_Project

na niestandardową wycieczkę zwracają uwagę na jej immersyjność. Komentarze opatrzone są stwierdzeniami świadczącymi o tym, że za sprawą „Chernobyl VR Project” możliwa jest „głęboka podróż”, oznaczająca dosłowne przeniesienie do strefy czarnobylskiej. Można również zauważyć, że owe „znalezienie” się w tym miejscu jest przeżyciem na pozór strasznym lub przerażającym.¹¹ Prócz tego znajdzie się też uszczypliwe stwierdzenie o relatywnej szkodliwości rzeczywistej podróży do Zony, na które sposobem jest kompensowanie tego przy pomocy technologii VR w domu.

Podsumowanie

Proces ewolucji zjawiska podróżowania doprowadził do tego, że niegdyś wymagające i groźne dla zdrowia i życia piesze wędrówki, wraz z rozwojem technologii stały się bardziej mobilne oraz bezpieczne. Doprowadziło to do nieuchronnego przeobrażenia podróży w turystyczne wycieczki, których uczestnicy są prowadzeni od atrakcji – do atrakcji. W jej trakcie poznają otaczającą rzeczywistość poprzez głoszoną interpretację przewodnika. Na tym jednak nie kończy się ewolucja, a wchodzi na inny tor. Dynamikę, która niegdyś wpisana była w mobilność ludzi zastąpiono statycznością, oznaczającą zajmowanie wygodnego miejsca w domu wraz z założonym na głowę projektorem. Urządzenie pozwalające na zanurzenie w wirtualnie stworzonym świecie uczyniło z ludzi „armchairs explorers”. Wirtualne zwiedzanie odległych miejsc uznać należy za kamień milowy z dziedziny posturystyki. Umożliwienie chętnym eksploracji pożądaných obiektów bez wychodzenia z domu, to z jednej strony zaspokojenie ich potrzeb poznawczych, z drugiej swoisty bodziec do rzeczywistego odwiedzenia miejsca, wyświetlonego wcześniej jako projekcja na ekranie urządzenia HMD.

Odnosząc te stwierdzenia do tytułowego przykładu wirtualnego zwiedzania strefy czarnobylskiej należy uznać, że to potrzebne posunięcie. Relatywna dostępność tego miejsca nie oznacza, że każdy może pozwolić sobie na wyjazd i rzeczywiste zwiedzanie.

Po pierwsze wstęp na teren Zony jest możliwy dopiero po ukończeniu osiemnastego roku życia. Osoby chętne mogą zobaczyć wymarzoną destynację wcześniej w „Chernobyl VR Project”, aby później (dosłownie) zderzyć poprzednią wizję z rzeczywistością, przy okazji realnej podróży.

Po drugie nie każdy może sobie pozwolić na wykupienie wycieczki lub analogicznie znaleźć środki na wyprawę. O ile wycieczki nie są niebotycznie drogie, mają okrojony plan, ustępując przez to wyprawom. Choć wyjazdy pasjonatów mają bardziej elastyczny plan, są jednak zwyczajnie droższe. Osobista podróż bez wspomnianych pośredników związana jest dodatkowo z wymogiem pozyskania przepustek i użycia swoich środków transportu. Przedstawione formy podróży są związana z potrzebą przygotowania finansowego.

Po trzecie istnieją przeciwwskazania co do przebywania na (w dalszym ciągu) skażonym terenie osób, których stan zdrowia na to nie pozwala. Likwidacja

¹¹ –Zastanawiającym jest, czy wycieczka VR zmienia nastawienie bojących się tego miejsca, czy potęguje strach lub lęk.

skutków katastrofy nigdy nie doprowadziła do pełnej dekontaminacji, co oznacza, że osoby z chorobami tarczycy lub na nie podatne powinny wystrzegać się niebezpieczeństw związanych z przebywaniem w strefie czarnobylskiej. Dla tych osób wirtualne zwiedzanie jest jedyną szansą na eksplorację pożądaných lokacji.

Bibliografia:

1. Andrysek A., *Virtual Reality Tourism – Tourism or its Illusion?*, [w:] *Quo vadis, massmedia, quo vadis, marketing*, 2015, red. Rybansky R., Galik S., Trnava 2015, s. 25;
 2. Asanowicz A., *Zrozumieć VR. Geneza Rzeczywistości Wirtualnej* [w:] *Architecturae et Artibus* nr. 4, 2011;
 3. Banaszkiwicz M., Owsianowska S., 2015, *Trudne dziedzictwo a turystyka. O dysonansie dziedzictwa kulturowego*, [w:] *Turystyka Kulturowa*, nr. 11;
 4. Baudrillard J., 2005, *Symulakry i Symulacja, Sic!*, Warszawa;
 5. Berbeka J., *Wirtualna i rozszerzona rzeczywistość a zachowania konsumentów*, [w:] *Studia ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach*, 2016, nr 303;
 6. Boorstin D. J., 1964, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, Harper and Row, New York;
 7. Bryson S., 1996, *Virtual Reality in Scientific Visualisation*, *Communications of the ACM*, t. 39, nr. 5, s. 62;
 8. Clifford J., 1997, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge; London: Harvard University Press;
 9. Kowalski P. 2001, *Odyseje nasze byle jakie droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*, Wyd. ATLA 2, Wrocław;
 10. MacCannell D., 2002, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. Klekot E. i Wieczorkiewicz A., Wydawnictwo literackie MUZA, Warszawa ;
 11. Nowacki M., *Autentyczność atrakcji a autentyczność doświadczeń turystycznych*, „*Folia Turistica*”, 2010, t. 23;
 12. Nowacki M., *Jakość i autentyczność w percepcji osób zwiedzających festyn archeologiczny w Biskupinie*, *Turystyka Kulturowa*, nr 2, 2017;
 13. Podemski K., 2004, *Socjologia podróży*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza w Poznaniu;
 14. Rakowicz P., 2018, *Strefa czarnobylska w aspekcie turystyki kulturowej. Zarys form wyjazdów i typów atrakcji* [w:] *Humanitarian Corpus*, issue 20, Vinnytsia,;
 15. Urry J., 2007, *Spojrzenie turysty*, tłum.. Szulżycka A, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN;
 16. Witmer B. G., Singer M. J. 1998, *Measuring Immersion in Virtual Environments*, (ARI Technical Report 1014), U.S. Army Research Institute for the Behavioral and Social Sciences, Alexandria, VA;
 17. Walewska E. M., *Miejsce i rola ciała oraz zmysłów w zdeterminowanej technologicznie i usieciowionej rzeczywistości początku dwudziestego pierwszego wieku. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Ethos* 2015, nr 3;
 18. Walewska E. M., 2016, *Neonawigacja i wirtualna turystyka – nowe, zmediatyzowane sposoby patrzenia, zwiedzania i nawigowania* [w:] *Patrzenie i widzenie w kontekstach kulturoznawczych*.
- #### **Netografia:**
19. <http://chernobylvrproject.com/pl>, dostęp: 30.07.18;
 20. <http://dazv.gov.ua/en/news-and-media/vitalii-petruk-in-order-to-improve-the-quality-of-service-of-visitors-to-the-exclusion-zone-it-is-necessary-to-adhere-in-cooperation-with-companies-to-all-the-legislative-principles-of-competition.html>, dostęp: 30.07.18;
 21. https://store.steampowered.com/app/504010/Chernobyl_VR_Project, dostęp: 30.07.18.

ОСВІТА ДОРΟΣЛИХ ЯК ОСВІТНІЙ ТРЕНД ХХІ СТОЛІТТЯ

Самойленко Оксана Анатоліївна,

канд. пед. наук, докторант

Житомирський державний університет імені Івана Франка

samoilenckoohana@gmail.com

Освіта дорослих – це унікальний засіб забезпечення сталого й збалансованого прогресу особистості та суспільства у ХХІ столітті. Вперше про це заговорили на V Міжнародній конференції з освіти дорослих (1997), Софійській конференції освіти дорослих (Софія, 2002), Міжнародній конференції міст, що навчаються (Пекін, 2013); на зустрічах «Великої вісімки» (Кельнська хартія, Кельн, 1999 р., Освіта в змінюваному світі. Заключний документ зустрічі міністрів освіти «Великої вісімки», Токіо, 2000 р.); Міжнародної ради з освіти дорослих (Монреаль, 2015), Європейської Асоціації освіти дорослих (Брюссель, 2016).

Курс на євроінтеграцію та перспектива приєднання України до Єдиного європейського інформаційного простору (Single Information Space), Європейського освітнього та дослідницького просторів (European Research Area) та Європейського культурного простору (European Cultural Area) ставить перед нашою державою завдання розвитку освітньої сфери в руслі європейських тенденцій. Саме тому освіта дорослих стала стратегічним напрямом розвитку освіти України на період 2015-2025 років, концепції «Нової української школи» (2016) та дуальної освіти (2018).

Теоретичною базою освіти дорослих у ЄС виступає концепція неперервної освіти. «Країни-члени ЄС більше не можуть існувати без ефективної системи освіти дорослих, інтегрованої у стратегію навчання протягом усього життя, що забезпечує учасникам дедалі ширші можливості виходу на ринок праці, поліпшення соціальної інтеграції та підготовку до «активного старіння» у майбутньому» [1, с. 9]. Отож, неперервна освіта розглядається як засада активного навчання, яке не ґрунтується виключно на передачі знань, а, навпаки, фокусується на реальному досвіді учнів, визнаючи цінність знань та умінь, відповідно набутих. Це не «безперервна» школа, а освітня система, яка чергується з періодами роботи, професійного становлення, активних життєвих циклів та періодами особистої не активності. Неперервна освіта – це освітній процес, який триває все життя, у якому важливу роль відіграє інтеграція індивідуальних та соціальних планів.

Характерною особливістю неперервної освіти є те, що вона зачіпає усі аспекти життя людини і пов'язана з процесом, який розвивається протягом життя. Вона представляє собою зв'язну інтегровану освітню систему, мета якої внести безперервність у процес особистісного

розвитку. Вона стає ефективною, якщо є частиною соціальної практики, яка сама по собі має освітній характер. «Неперервна освіта – це сума професійної, соціальної та культурної практики, яка створює основу епізодичним освітнім періодам, формальним та інформальним, і організовує як неперервність, так і безперервність нашого особистого розвитку, нашої соціальної участі та нашого навчання» [1, с. 12].

Якщо неперервна освіта – це систематизоване, цілеспрямоване навчання людини протягом життя, то неперервне навчання можна визначити як спосіб життєдіяльності людини, процес набуття нею необхідних знань, умінь, навиків та якостей у міру виникнення потреби у них, який також відбувається упродовж усього життя. При цьому змінюється і сам статус освіти у соціальному житті. Вона перетворюється на сферу освітніх послуг, на яку поширюється дія ринкових механізмів (попит та пропозиція, конкуренція, маркетинг та ін.).

Сферу освітніх послуг характеризує ряд специфічних рис, що відрізняють її від традиційної системи освіти [2, с. 12]:

- 1) різноманітність змісту, видів, форм, методів навчання;
- 2) велика ступінь «відкритості», тобто свободи вибору учнями рівня, місця, часу, вартості, термінів, змісту, форм, методів навчання і, власне, педагогів;
- 3) орієнтованість на запити клієнтів, або споживачів, коли не вони пристосовуються до наявних освітніх послуг, а, навпаки, створюються такі освітні послуги, які необхідні споживачеві;
- 4) не гарантованість якості надаваних освітніх послуг;
- 5) високий ступінь змагальності (конкуренції) між різними видами послуг;
- 6) введення вартісної оцінки (платності) освітніх послуг.

Сфера освітніх послуг має більший ступінь автономності, самостійності. Вона перетворюється в свого роду підвідомчу організацію, яка обслуговує замовників, у першу чергу в особі окремих індивідів, потім соціальних груп, соціальних інститутів (в тому числі і держави), суспільства в цілому.

Отже, фундаментальним варіюванням ролі освіти у житті людини і суспільства є те, що вона із соціального повновладного державного інституту, все більше перетворюється на сферу послуг, яка діє на замовлення суб'єктів суспільного розвитку (сім'ї, школи, громадських організацій та ін.) У зв'язку з цим, основним завданням освіти стає створення необхідних умов для навчання людини як засобу реалізації її життєвих цілей з урахуванням суспільних умов і задач. Тобто головний споживач, на якого нині орієнтується сфера освітніх послуг, – це у першу чергу доросла людина з її індивідуальними освітніми потребами. Тому, зв'язуючою ланкою у перетворенні сфери освіти на сферу освітніх послуг, яка керується у своїй діяльності концепцією неперервної освіти, стала освіта дорослих.

Освітня діяльність дорослого у всьому світі зараз постає основою стабільності та поступального розвитку суспільства у всіх сферах: соціально-економічній, політичній, соціально-психологічній, духовній, – і головним інструментом вирішення глобальних проблем сучасності. Характерною рисою сьогодення є взаємодія освіти та економіки. При цьому економіка у підсумку оцінює рівень та якість освіти та задає нові компетенції. Через те, ЄС приділяє значну увагу неперервному навчанню, здатному допомогти європейцям покращувати або змінювати кваліфікацію упродовж всього життя, і, відповідно, краще інтегруватися на динамічному ринку праці Європи. На підтвердження цього виступають Меморандум про навчання впродовж усього життя (2000) та програми «План дій розвитку мобільності» (грудень, 2000), «План дій e-навчання» (травень, 2001), «План дій розвитку навчання і мобільності» (січень, 2002), «Освіта і професійна підготовка 2010» (березень, 2002) [3].

З 2007 р. Європейська Комісія об'єднала свої освітні та навчальні ініціативи під одним дахом – в межах Програми освіти упродовж життя, мета якої полягає у забезпеченні особам на всіх етапах їхнього життя можливостей навчання по всій Європі. Програма націлює європейську спільноту на вирішення фундаментальних завдань – створення єдиного європейського простору в сфері професійної освіти, збільшення підтримки розвитку компетентностей і кваліфікацій спеціаліста.

Література

1. Европейское образование взрослых за пределами ЕС / Пер. с англ. Ольги Вербовой – Мн.: Прописки, 2010. – 214 с.
2. Змеёв С.И. Технология обучения взрослых: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 128 с.
3. Професійні стандарти і кваліфікації у країнах з високорозвинутою економікою / Л. П. Пуховська, А. О. Ворначев, С. В. Мельник, Ю. І. Кравець; за наук. ред. Л. П. Пуховської. - К.: «НВП Поліграфсервіс», 2014. – 176 с.

КОНСОЛІДУЮЧА РОЛЬ КОЗАЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Сорочук Людмила Василівна

*к. філолог. наук, науковий співробітник
Центру українознавства КНУ імені Тараса Шевченка
LVS 1166@ukr.net*

Український культурний простір набув неповторної самобутності в період існування козацької держави. Культура козацтва (XVI–XVIII ст.) домінуючи впливала на національну самосвідомість українського народу й впродовж тривалого часу визначала напрями соціокультурного, економічного та політичного життя України.

Вважається, що доба козаччини – це період загальнонаціонального піднесення, пов'язаного з визвольною боротьбою, результатом якої стало відродження державності, бурхливий розвиток та творення нових культурних цінностей. «Об'єднавши людей різних станів і професій, козацтво стало вагомим чинником суспільної інтеграції, перетворившись на потужну й самостійну політичну, державницьку силу Центральної та Східної України», – зазначає Н. Рудакова [2, 54].

У такий складний і переломний історичний період суспільство висунуло зі свого середовища очільників, героїв, борців за свободу та незалежність. Тому не дарма феномен козацтва в уяві українців переважно асоціюється з такими морально-естетичними поняттями, як воля, героїзм, честь, вірність, справедливість, патріотизм і самопожертва заради своєї рідної землі. Отже, цілком закономірним є тісний зв'язок зазначеного феномену з народною культурою. Цікавим є те, що фольклорно-етнографічна традиція вибудувала образ *козака-воїна, козака-захисника, героя, образ вільної людини* з різноманітним символічним наповненням. Визначні історичні події, переможні битви, звияга народних героїв знайшли своє відображення у фольклорних текстах та мистецьких творах, темою яких прислужилася героїка козацької боротьби. На Запорозькій Січі розвинулась самобутня, різножанрова народна культура, козацький фольклор, культура бойового мистецтва. Запорозький козак у етнокультурній традиції позначився високими морально-етичними якостями, почуттям патріотизму, фізичною міццю й витривалістю. Цей національно-героїчний образ закріпився в народній ментальності, сформувавши певний виховний ідеал, сприяючи національній консолідації українців. Люди ставилися з глибокою повагою і любов'ю до козаків, які були символом мужності, людської честі та національної гідності. У народних піснях і думках оспівано запорозьке козацтво як справжній взірць людської гідності. У текстах козацьких дум та історичних піснях, які виконували кобзарі, відбилося героїчне й трагічне життя України. Народні думи мали величезний вплив на піднесення

національної самосвідомості українського народу, формування патріотизму та любові до України [3].

І. Бондаревська, досліджуючи багатогранність естетичного в українській культурі зауважує, що у той час в Європі козацтво вважали суверенною військово-політичною силою, яка впливала на міжнародні відносини і навіть визначала хід політичних і воєнних подій, наприклад, під час тривалої і тяжкої боротьби за участі козацтва проти Кримського ханства й Османської імперії [1,108].

Відомо, що серед козаків були досить поширені історичні пісні та думи, які вони складали самі й майстерно виконували під акомпанемент кобзи. Варто згадати слова Д. Яворницького, який зазначив: «Бувши високими поціновувачами пісень, дум і рідної музики, запорожці любили послухати своїх боянів, сліпців-кобзарів, нерідко самі складали пісні та думи й самі бралися за кобзи...» [4,108].

Думи і народні пісні набули дієвого характеру завдяки кобзарям, які часто не лише виконували, а й творили музику. У зазначених творах дуже виразно звучить патріотична ідея. Таким чином, витворилось своєрідне явище в українській народній культурі – *кобзарство*, як визначне мистецьке досягнення в період козацтва.

Українська культура доби козаччини характерна також тим, що в цей період бурхливо розвивалася церковна архітектура, книгодрукування, іконопис, відкривалися нові освітні осередки. Красу й довершеність архітектурних споруд засвідчують оригінальні собори та церкви козацького періоду. На виділені кошти козацької старшини було збудовано чимало православних храмів, архітектурний стиль яких одержав назву «козацьке бароко». У XV–XVIII ст. поширення, зокрема, набув тип тридільної дерев'яної козацької церкви. Подібних форм, типових для українського козацького бароко, набували й муровані храми (церкви у Ніжині, Видубицький монастир в Києві, Ромнах, Глухові, Козельці, Ізюмі).

Особливою популярністю в козацькому середовищі користувалися бойові танці. Найулюбленишим з них був «Гопак». Його виконували лише чоловіки. Основу танцю становила імпровізація, під час якої танцюристи демонстрували свою звитягу, фізичну вправність та бойову майстерність. Не менш важливим у культурі був козацький стрій. Формування козацького костюму відбувалося на основі українського народного одягу. Але мали місце і східні впливи – насамперед з боку тюрських народів.

Показовим є те, що козацькі думи, легенди та пісні, в яких відбилося героїчне й трагічне життя України і любов до неї, відзначаються неперевершеною художністю. Козацький фольклор, культура козацького періоду загалом відтворюють високі й шляхетні ідеали героїв. В історичному поступі та державотворенні України здобутки й ідеали козацького періоду трансформувалися і по-новому переосмислювалися, здійснивши потужний вплив на піднесення національної самосвідомості української нації та формування внутрішнього духовного світу українців. Враховуючи історичне

та культурне значення і заслуги козацтва у становленні національної державності та з метою відродження традицій і звичаїв українського козацтва, президент України видав указ «Про відродження історико-культурних та господарських традицій Українського козацтва» (1995р.). Нині 14 жовтня в Україні традиційно відзначають державне свято – День Українського козацтва. Образ козака-захисника – один з найпоширеніших в українському народному мистецтві. Варто згадати народну картину «Козак Мамай». Феномен намальованих Мамаїв можна пояснити тим, що ці картини служили не тільки прикрасою оселі, а й уособлювали лицарство, захист та героїзм.

Образ козака Мамає трансформуючись, дійшов до сьогодення в різних мистецьких стилях. Чимало художників творили свої картини, взявши за основу народний образ козака Мамає. В наш час полотна із зображенням козака Мамає є гордістю колекції Національного художнього музею України, а тема козака Мамає в сучасній українській культурі набуває нового символізму та актуальності.

Цікаво зазначити те, що у 2014 р. Укрпошта презентувала у Національному художньому музеї України поштові марки «Козак Мамай» та «Кобза», випущені за програмою «ПостЄвропа». Підтвердженням цієї думки є активне використання символів козацької культури в сучасному житті та побуті українців. Справжній козацький дух громадян України, що виявляє себе, насамперед, у відчутті свободи й патріотизму, можна було спостерігати під час подій Революції Гідності.

Отже, вагомим чинником процесу згуртування нації є культура. Досліджуючи процеси державного будівництва можна констатувати той факт, що українське козацтво виконало функцію провідної, консолідуючої верстви української нації, а період козацької України став добою нових пошуків в національному культурному просторі.

Література

1. Бондаревська І.А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII-XVIII століть. – К. : ПАРАПАН, 2005.
2. Рудакова Н.І. Козацтво – об'єкт історичних і культурологічних досліджень // Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка: Літературознавство, мовознавство, фольклористика. – 2011. – Вип. 22.
3. Українські народні думи та історичні пісні / За ред. М.Т. Рильського. – К.: Вид-во Академії наук Української РСР, 1955. – 658 с.; Українські народні думи та історичні пісні. Упорядники: П.Д. Павлій, М.С. Родіна. М.П. Стельмах. Видавництво Академії наук Української РСР, Київ, 1955. – 700 с.
4. Яворницький Д.І. Історія запорізьких козаків. Т.І. – К.: Наукова думка, 1990.

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ ВИРІШЕННЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВОКАЛЬНОГО НОМЕРУ

Федорченко Олена Іванівна

магістрант 6-го курсу

Київського університету культури

elena-fedorchenko@mail.ru

Науковий керівник:

Мельник Мирослава Миколаївна

доцент, кандидат мистецтвознавства КНУКіМ

Мистецтво естради в Україні сьогодні є важливою складовою у розвитку творчих індустрій. Саме форми мистецтва естради є джерелом формування культурно-естетичного рівня людей. Мистецтвознавець Ю. Дмитрів зазначав: «Не можна не дивуватися тому, що деякі види сьогоднішнього мистецтва, які поширені та улюблені народом, перебувають майже поза сферою уваги мистецтвознавців. Як можна байдуже відноситись до естради, яка має такий великий вплив на формування естетичних смаків народу» [2, с. 135].

Вектори мистецької діяльності митців естради тісно взаємопов'язані з високим професіоналізмом, творчою діяльністю, виконавською майстерністю. У їх творчості відображаються індивідуальні риси виконавця, його світогляд, його громадянська позиція.

Аналізуючи сучасний стан концертної естради, можна констатувати, що досить популярними є сьогодні вокальні концерти-конкурси. Будь-яка сучасна форма концерту-конкурсу – це посилення емоцій, безпосередній вплив на відчуття й подальший моральний настрій учасників та глядачів. Концерти-конкурси мають свою структуру: учасники не лише презентують себе, показуючи свої вміння у вокальних здібностях, а й апробують себе у акторських, пластичних та хореографічних навичках.

Актуальними сьогодні є естрадні концерти-конкурси, номери яких в своїй основі містять елементи театралізації, адже театралізація надає більшій видовищності та презентації ідейного змісту. Театралізований вокальний номер – це маленька вистава зі своєю композиційною структурою. Специфічна властивість такого номеру полягає у створенні художнього образу «відкритим» прийомом на очах у глядачів, прийомом виконавської імпровізації.

Працюючи над постановкою театралізованого вокального номеру, режисер та виконавець повинні втілювати свій задум у формі сценічної ігрової мініатюри за допомогою всіх засобів виразності, які будуть створювати художній та емоційний образи, однак обов'язково враховувати принципи роботи над естрадним номером.

Пісня – це мала естрадна форма, яка має свою тематичну та ідейну

спрямованість, несе певну інформацію. Тому під час виконання пісні відбувається безпосереднє зближення артиста з публікою, що створює особливу систему спілкування двох сторін. В такому номері повинен бути чіткий сюжет, добре продумана композиція, гостра кульмінація, виразна авторська позиція, точно розставлені акценти. «Сама по собі пісня – це синтез музики й поетичного слова. В ній опосередковано висловлюється громадянська позиція автора і лаконічно висловлена думка. Пісня в будь-якій програмі несе великий смисловий та емоційний заряд»[1, с. 102].

У театралізованому вокальному номері не повинно бути заглиблених психологічних характеристик героїв, розгорнутих фабульних ходів. Номер будується за принципом – інтригуючий початок, змістовна та логічно вибудована точна середина й несподіваний фінал. Легкість сприйняття такого номеру досягається за допомогою складних для виконання різноманітних прийомів акторської майстерності виконавця, що зумовлює й специфіку подання літературного матеріалу пісні в художньо-образній формі з активним використанням технічно-творчих компонентів, набуваючи ознак видовищності, рекреаційно-розважального та естетичного характеру.

Також важливу роль при роботі над театралізацією вокального номеру відіграють сценографія, сценічний костюм, грим. Але, насамперед, головне – це створення сценічної атмосфери, яка досягається за допомогою використання світла, фонові музики, шумів. Таким чином за допомогою засобів виразності створюється неповторний, яскравий художній сценічний театралізований образ всього естрадного номеру. Проте, режисеру та артисту-виконавцю при застосуванні прийомів театралізації, необхідно пам'ятати, що ті елементи, ті засоби виразності, які будуть використані не повинні порушувати змісту та характеру номеру. Адже, театралізація використовується лише для підсилення ідейно-художнього змісту, створює умови для більш яскравого враження у глядача.

Розглядаючи всі технічно-творчі можливості для художнього вирішення театралізованого вокального номеру, варто зауважити, що сучасна електроніка наділена новими виразними засобами у музичних жанрах. Зокрема, в електроінструментах значно розширено палітру музичних звуків, з'явилася можливість синтетично імітувати звучання найрізноманітніших інструментів з новими оригінальними тембрами.

Безперечно, образність, художність та виразність надають театралізованому вокальному номеру надзвичайної сили, емоційно впливають на глядача. Тому форма художніх явищ визначається методами організації матеріалу, за якими розкривається ідейний зміст, а глядач буде емоційно підготовлений для сприйняття дійства.

Сьогодні посилюється увага людей до якісних нових вражаючих естрадних вокальних номерів і концертів в цілому. Сфера дозвілля обов'язково повинна враховувати потреби, запити, ціннісні орієнтації сучасної людини, пропонувати нові форми, які сприяли б естетичному вихованню, духовно-культурному розвитку особистості, піднесенню

культури. Але, разом з тим, безперервно зростають масштаби ускладнення сучасної культурно-мистецької роботи, які вимагають професійного підходу до організації та проведення естрадних концертів-конкурсів в умовах новітніх соціокультурних напрямків.

Література:

1. Горбов А.С. Режисура видовищно-театралізованих заходів– Фастів : Поліфаст, 2004. – 264 с.
2. Дмитриев Ю. А. Эстрада и цирк глазами люблённого– М. : Искусство, 1971. – 206 с.

КРЕАТИВНИЙ КЛАС В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ

Філіна Тетяна Вікторівна,
к. істор. наук, доц. НАКККиМ
tfilina01@gmail.com

Прогрес культури і цивілізації здійснюється завдяки радикальним зрушенням, що відбуваються в різних галузях діяльності людини. Важлива роль у цих процесах належить креативності. Креативність у всіх її проявах присутня в житті сучасної людини і суспільства, яке характеризується як інноваційне, в ньому необхідним є все те, що відрізняється новизною: нові форми організації життєдіяльності, техніка і технології, нові види творчості. Необхідність адаптації до умов життя, що постійно оновлюються, відповідність вимогам часу є важливою характеристикою буття людини на початку ХХІ століття [7, с. 96].

В сучасній науковій літературі поняття «креативність» дуже часто використовується у значенні «творчість», втім, ці поняття не є тотожними. Креативність (на відміну від творчості) не процес, а певна характеристика процесу, особливостей його перебігу. З іншого боку, можна розглядати креативність як «відправну точку», «початок відліку» творчого процесу, стан нахнення [5, с. 43]. В широкому сенсі креативність – це здатність породжувати щось нове. Необхідно з'ясувати яке місце займає креативна культура в системі сучасної культури.

Російські науковці А. Костіна та А. Флієр зазначають, що ґрунтуючись на співвідношенні відтворення і творчості, можна виділити такі типи культури: традиційна (етнічна, повсякденна), елітарна (висока, креативна, спеціалізована), масова (споживча). Перша налаштована на таку стратегію існування, як просте відтворення, однак, передбачає і творчий компонент цього процесу, що обумовлює нехай і повільний, але поступальний розвиток системи. Друга, заснована переважно на творчості, принципово

інновативна, гранично динамічна (відповідно до основних параметрів її конкретної історичної форми), передбачає наявність яскраво вираженої індивідуальності у вигляді суб'єкта творчості. Нарешті, третя, яка виступає в якості пасивної адаптаційної системи, налаштована на відтворення (в суттєво ослабленій формі) тих смислів, які народжені в рамках елітарної культури [4, с. 25].

Креативна культура – це культура творча, що постійно розробляє нові способи адаптації до різних обставин буття у вигляді нових технологій, інструментарію, форм соціальної організації та комунікації, прийомів пізнання світу, фіксації і трансляції цього знання, символів, що відображають все це, тощо. Оновлення та розвиток, вдосконалення організації і управління, технічного та інформаційного інструментарію – є соціальна самоціль цієї культури [4, с. 30]. Найважливіше місце у розвитку креативної культури займають особистості, які створюють і споживають цю культуру.

Виробники і споживачі креативної культури – це особистості з вираженими рисами індивідуальності. Це обумовлено творчим характером самої культури, за допомогою якої людина особистісно самовиражається, особистісно самоідентифікується і соціально реалізується як діяч, що індивідуально виділяється [4, с. 31].

Основною рисою таких особистостей є саме креативність, тобто, здатність людини до виробництва нових форм і моделей, які можна з легкістю поширювати і широко використовувати. Р. Флоріда визначає, що економічна потреба у креативності відображається у формуванні нового класу, який іменується «креативним класом». Новий клас має чітку структуру. У його центрі знаходиться *суперкреативне ядро* – науковці, інженери, професори університетів, письменники, митці, працівники розважальних галузей, актори, дизайнери, архітектори, а також ті, хто є «лідерами думок» сучасності, тобто письменники, які пишуть не белетристику, редактори, видатні діячі культури, дослідники аналітичних центрів та інші люди, які впливають на формування суспільних поглядів [6, с. 55].

Креативність властива культурі на будь-якому етапі її розвитку, хоча існують також періоди в розвитку культури, коли виникають найбільш сприятливі умови для появи креативних особистостей, креативних продуктів, креативного середовища і креативних процесів, пов'язаних з відкриттям нових можливостей, нових ідей, тенденцій, стилів життя, форм спілкування між людьми і світовими спільнотами [7, с. 105-106].

Д. Белл, автор концепції постіндустріального суспільства стверджує, що таке суспільство передбачає виникнення інтелектуального класу, представники якого на політичному рівні виступають в якості консультантів, експертів або технократів. Серце постіндустріального суспільства – це клас, який перш за все є професійним класом [1, с. 127].

Подібної думки дотримується і Р. Флоріда, який стверджує, що представники креативного класу займаються вирішенням складних завдань,

для чого потрібна значна незалежність мислення і високий рівень освіти та людського капіталу. Представники креативного класу працюють, передусім, власним розумом. Головними їх рисами є креативність, індивідуальні особливості та особисті заслуги. Для тих, хто творить креативний клас, всі аспекти і всі прояви креативності – технологічні, культурні та економічні – взаємозв'язані і нероздільні [6, с. 54].

Отже, креативний клас – це нові лідери, що пропонують нові ідеї, які змінюють суспільний світогляд. П. Друкер виділяє характерні риси лідерів змін, які, по-суті, є ознаками еліти нового століття: готовність до змін і здатність самостійно генерувати зміни, відмовляючись від старих і звичних форм і методів роботи; усвідомлення необхідності навчатися новому в процесі своєї діяльності; готовність прийняти лідерські повноваження [3, с. 76].

Тобто, сучасна культура для розвитку потребує наявності особистостей, які будуть висувати інноваційні ідеї і впроваджувати їх у життя. У доповіді, опублікованій після проведення Всесвітнього економічного форуму 2016 (TheWorldEconomicForum) було визначено десять компетенцій, які будуть найбільше цінуватися роботодавцями у 2020 році. Міжнародні експерти зазначили, що 35 % найважливіших компетенцій зміняться. Так, в порівнянні з 2015 роком у 2020 креативність буде знаходитись на третьому місці [8].

Саме тому, сьогодні спостерігається тенденція затребуваності креативно мислячих особистостей серед роботодавців. Можна виділити кілька взаємопов'язаних причин, за якими теоретики менеджменту висунули креативність в число найважливіших вимог до випускників вищих навчальних закладів. По-перше, це зростаюча мінливість сучасного світу: безпрецедентні для історії цивілізації темпи зміни соціальних та інформаційно-комунікаційних технологій, наслідком яких є стрімкі зміни у всіх сферах життя суспільства. По-друге, необхідність для сучасної людини орієнтуватися і освоювати гігантські, наростаючі обсяги інформації, для «приборкання» яких використовуються різноманітні і також такі, що швидко змінюють одне одного покоління персональних комп'ютерів та інформаційно-комунікаційних технологій. Всі ці атрибути інформаційного суспільства та інформаційної економіки вимагають від випускників будь-якого вузу високої інтелектуальної мобільності, умінь оперативно орієнтуватися в професійному середовищі, що динамічно трансформується і ухвалювати кваліфіковані рішення, адекватні швидко мінливій ситуації [2].

У 1976 році А. Інкелес на підставі порівняльного дослідження в Аргентині, Чилі, Індії, Ізраїлі, Нігерії і Пакистані, проведеного під егідою Гарвардського університету, побудував аналітичну модель сучасної особистості, якій притаманні такі риси:

1. Відкритість експериментам, інноваціям і змінам.
2. Готовність до плюралізму думок і навіть до схвалення цього плюралізму, здатність визнавати існування різних точок зору без

побоювання зміни власного бачення світу.

3. Орієнтація на теперішнє і майбутнє, а не на минуле. Економія часу, пунктуальність.

4. Впевненість і здатність сучасної людини долати створювані життям перешкоди.

5. Планування майбутніх дій для досягнення передбачуваних цілей як у суспільному, так і в особистому житті.

6. Віра в регульованість і передбачуваність соціального життя (економічні закони, правила торгівлі, урядова політика), що дозволяють розраховувати дії.

7. Почуття справедливості розподілу, тобто впевненість в залежності винагороди не від випадку, а від відповідності, майстерності і вкладу.

8. Висока цінність освіти і навчання.

9. Повага гідності інших, враховуючи тих, у кого нижчий статус або хто володіє меншою владою [3, с. 79-80].

Таким чином, соціокультурні перетворення невід’ємно пов’язані з діяльністю особистостей, які здатні нестандартно мислити і продукувати інноваційні ідеї. Найголовнішими якостями, які мають бути розвинені у креативної особистості – це розуміння необхідності постійного професійного вдосконалення та стимулювання креативних здібностей. Майбутній креативний клас – це найбільш талановиті випускники вищих навчальних закладів, які теоретично обґрунтовують і впроваджують на практиці нові ідеї та технології. В процесі діяльності такі особистості змінюють усталені і загальноприйняті в суспільстві норми та правила. Створюючи і популяризуючи нові ідеї вони спираються на досягнення попередніх поколінь та враховують сучасні надбання світової культури.

ДЖЕРЕЛА

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования / пер. с англ. В. Л. Иноземцева. М. : Академия, 2004. 944 с.

2. Гендина Н. И. Информационная культура, творчество и креативность выпускника высшей школы в контексте проблем развития человеческого капитала информационного общества (ч. 1) // Информационное общество. 2008. Вып. 5–6. С. 78–83.

3. Каменский Е. Г. Инновационный потенциал личности : теоретические основания и подходы к изучению // Международный журнал исследований культуры. 2014. № 4(17). С. 72–81.

4. Костина А. В., Флиер А. Я. Три типа культуры – три функциональные стратегии жизнедеятельности // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2009. № 2 (18). С. 23–36.

5. Столетов А. И. Сущность креативности и её типы // Международный журнал исследований культуры. 2014. № 4(17). С. 43–52.

6. Флоріда Річард Номосcreatives. Як новий клас завойовує світ / пер. зангл. Максим Яковлев. К. : Наш Формат, 2018. 432 с.

7. Шамаева Р. М. Креативность в контексте культуры // Международный журнал исследований культуры. 2014. № 4 (17). С. 95–106.

8. The 10 skills you need to thrive in the Fourth Industrial Revolution : <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/the-10-skills-you-need-to-thrive-in-the-fourth-industrial-revolution/> (дата звернення : 3.09.18)

ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МИКОЛАЇВЩИНИ

*Шамишура Олександра Олександрівна,
студентка магістратури
кафедри сценічного мистецтва
Луганської академії культури і мистецтв (м. Київ)
Red-hairedbloom@i.ua
Науковий керівник –
професор, кандидат мистецтвознавства
Голубцова Любов Федорівна*

Світове театральне мистецтво представлено великим різноманіттям шкіл, вчень, імен і здобутків видатних акторів, драматургів, режисерів, педагогів. Час від часу на просторах історії з'являлися справжні генії, які своїм неосяжним талантом докорінно змінювали ситуацію на театральних теренах, культурні феномени, що визначали долю окремих театральних колективів, інколи навіть – театральних традицій цілого народу. Саме таким є феномен українського театру корифеїв кінця XIX ст., коли найуспішніші, найталановитіші актори і драматурги України зібралися в один творчий колектив, об'єднані спільними ідеями та інтересами. І хоч їх співдружність проіснувала не надто довго, вона дала величезний і вкрай значущий для подальшого розвитку національної української культури поштовх, завдяки якому і сьогодні ми маємо те, що називається професійним українським театром. Високий художній рівень творчих досягнень представників театру корифеїв, їх неоціненний творчий доробок було визнано не тільки українською – всією світовою спільнотою, про що свідчить постанова ЮНЕСКО 1982 року про святкування 100-річного ювілею згаданої трупи у міжнародному масштабі.

Актуальність дослідження теми впливу традицій театру корифеїв України на сучасне театральне мистецтво на прикладі професійних творчих колективів та окремих акторів Миколаївщини – у можливості доказу того, що вітчизняні театральні митці різних поколінь сьогодні є продовжувачами національних театральних традицій, закладених всесвітньо визнаними корифеями українського театру. Не зважаючи на бурхливі соціально-політичні, економічні, культурні події, які змінювали Україну і українців протягом сторіч, ці традиції були старанно збережені і досі приносять славу та успіх майстрам сценічного мистецтва. Школа українського театру завжди була і є тією професійною базою, якою володіють усі актори-українці, незалежно від того, до якого театру якої країни привів їх власний творчий шлях. Як приклад, Миколаївський академічний художній російський драматичний театр, так чи інакше представляючи російську культуру в Україні та задовольняючи культурні потреби російськомовного глядача, є

невід’ємною частиною національної української театральної культури, яка сформувалася ще наприкінці XIX ст. всупереч сумнозвісному Емському указу Олександра II. Якщо ж проаналізувати роботу Миколаївського академічного українського театру драми та музичної комедії – цей творчий колектив, як і всі музично-драматичні театри України, є прямим нащадком театру корифеїв, продовжувачем їх традицій.

Тема корифеїв українського театру на наш погляд загострюють проблеми розвитку театральної галузі сучасної України, яка сьогодні переживає час культурних реформ, що неоднозначно впливають на покращення творчої та організаційної ситуації у театрах, зокрема – на периферії, де проблема професійних кадрів залишається гострою, а питання розпаду міжнаціональної ворожнечі ставить під сумнів існування в майбутньому російських театрів держави, які працюють на стику двох культур, представляючи собою своєрідний гібрид, коли актори української школи, успадкованої від театру корифеїв, грають у виставах російською та українською мовами за п’єсами авторів всього світу.

В. Ревуцький підкреслював, що український театр щосили намагався бути на одному рівні зі світовим театром, хоча цензура царського уряду робила все, щоб перешкодити цьому. Український театр пізно потрапив в цей вихор життя світового театру саме завдяки російському цензурному накладенню. Але навіть такий стан речей не став перепорою росту і розвитку. Уже в перші 10 років свого існування молодий український театр надолужив згаяні процеси театрального життя, пройшов усі шаблі від актора до режисера - організатора вистави. [1, с.96]

Слід наголосити на тому, що своєю широю, палкою творчістю театр українських корифеїв не тільки голосно заявив про те, що в Україні є власне театральне мистецтво, яке сповідує свої традиції та напрямки у рамках загальносвітових тенденцій, свої талановиті, досвідчені актори – справа в більшому: розкриваючи суспільству проблеми свого багатостраждального народу, змінювали думку про «малоросів» у росіян, змушували їх відчувати сором, співчувати українцям.

Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський, — блискуча плеяда майстрів української сцени. Вони ні в чому не поступаються перед знаменитостями — Щепкіним, Мочаловим, Соловйовим, Неделіним. Той, хто бачив гру українських акторів, зберіг світлу пам’ять на все життя.»[2, с.147]

З приводу слави акторів театру корифеїв, влучно, хоча і жорстоко зазначив у 1918 році царський полковник Муравйов: «Треба було свого часу повісити Марка Кропивницького, Івана Тобілевича, Миколу Садовського, Марію Заньковецьку і Панаса Саксаганського. От тоді про Україну ніхто нічого не чув би». [3, с.67]

Корифеї українського театру стали взірцем для професійної театральної молоді, акторів-аматорів. На них рівнялися, з них брали приклад, за розвитком їх творчості пильно спостерігали. Своєю активною

роботою, вдалими виставами, нескінченними творчими пошуками актори-майстри надихали інших творити так само старанно, відверто, чесно. Творчим напрямком, який окреслили актори театру корифеїв, пішли актори всієї України. Акторську та режисерську школу, засади якої викладали своїм учням та на сторінках статей Марко Кропивницький, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька пропитували вже навчені митці, розповсюджуючи знання державою.

Привабливою стороною вистав театру корифеїв було широке використання народної пісні, танцю, обряду. Важливою обставиною була обов'язкова участь оркестру. Найчастіше це були інструментальні ансамблі, до складу яких входили духові і струнні групи: флейта, кларнет, труба, валторна, тромбон і струнний квінтет. Оркестр трупи М. Л. Кропивницького складався з двадцяти п'яти кваліфікованих музикантів на чолі з незмінним М. Васильєвим-Святошенком, у трупі були також сорок хористів з добірними голосами [4, с.72].

Історія українського театру корифеїв тісно пов'язана з Південноукраїнським краєм і мала безпосередній вплив на становлення музично-театрального мистецтва регіону, в тому числі – Миколаївщини. Високохудожня творчість плеяди видатних акторів сприяла формуванню шанобливого ставлення до українського народу та його культури. Для російськомовного міста мистецтво театру стало джерелом інформаційного матеріалу для пізнання історії, музичних традицій та української літератури.

Корифеї українського театру посідають чільне місце в українській культурі. Кожен з корифеїв – особистість, яка зіграла величезну роль у становленні професійного українського театру, переходу від аматорського мистецтва до фахового. Діяльність найвидатніших майстрів з числа так званих корифеїв – митців, які проявили свої здібності у різних видах мистецтва – музичному, вокальному, хореографічному, художньому, драматургічному, режисерському, акторському, – їх різнобічний талант та творчий доробок неможливо недооцінити: вони впевнено заклали фундамент того, що сьогодні називається національним українським театральним мистецтвом, унікальним своєю поліфункціональністю. На традиціях, які вони започаткували, на їх творчому досвіді та вченнях, адже багато хто з них займався педагогічною діяльністю, сьогодні ґрунтується навчання у мистецьких навчальних закладах України.

Література:

[1] Ревуцький В. П'ять великих акторів української сцени:[М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська]. - Париж: Перша Українська Друкарня, 1955. – 96 с. – Бібліогр.: 26 назв.

[2] Станіславський К.С. Собрание сочинений в 8 томах/ т.7.; Изд-во: М.: Искусство, 1954 г. – 147 с.

[3] Кухар-Онишко Н. Корифеї українського театру на Миколаївщині. – Миколаїв: Видавництво Ірини Гудим, 2016. – 64 с.: іл.

[4] Новиков А. О. Театр світової слави. До 120-річчя від часу заснування М. Л. Кропивницьким трупи українських корифеїв / А. О. Новиков // Культурна спадщина Слобожанщини. - Х., 2004. - Ч. 2. – 72 с.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО У СВІТЛІ НАБУТТЯ «КВАНТУ» ТВОРЧОСТІ

*Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури;*

*Бугайова Вікторія Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури*

На сьогоднішній день професійна освіта постає однією з головних тем для обговорення, бо рівень здобутої освіти нині є принципово визначальним для особистості, а, за автором теорії «постіндустріального суспільства» Д. Беллом, є вирішальною передумовою соціального становища майбутнього фахівця [2].

В останній час рішуче переорієнтувалися вектори розвитку професійної освіти та відбулися певні переоцінки її суті, на чому акцентують увагу дослідницькі погляди В. Кременя, В. Зайчука, М. Головатого, В. Андрущенко, Н. Ничкало, В. Журавського та ін., визначаючи: у сучасних умовах професійна освіта розглядається не просто як засіб відтворення «професійної сили», а як джерело активного відродження суспільного виробництва [1; 3].

Під окресленим кутом зору має формуватися уявлення про специфічні особливості професійної освіти в контексті фахової підготовки за спеціальністю «Сценічне мистецтво», що розглядається у статті з авторських позицій.

Пріоритет самовизначення як ідентифікації в професійному просторі сучасності, інтерпретації фахової соціалізації, зумовлює виховання особистості професіонала сфери сценічного мистецтва, здатного до творчого самовираження, ефективної самореалізації. Набуття професійних знань в області сценічного мистецтва сприяє інтегральному освітньому ефекту, формуючи багатий культурний «грунт» як надзвичайно благодатне поле для того, щоб майбутній фахівець постав творчо зростаючої особистістю, що передбачає виявлення і вдосконалення всіх сутнісних сил студента, який створює самого себе і стверджує принциповий вектор творчої ініціативи й професійної рефлексії.

Метою фахової підготовки за спеціальністю «Сценічне мистецтво», згідно Концепції розвитку професійної освіти і навчання в Україні (2010–2020 рр.), є: формування кваліфікованих, конкурентоспроможних кадрів з високим рівнем професійних знань, умінь, навичок і мобільності, що відповідає вимогам науково-технічного прогресу і запитам ринку праці;

виховання соціально активних особистостей з науковим світосприйняттям та творчим мисленням [3]. Тож поліфункціональність мистецтва постає нетривіальною освітньою цінністю в сенсі актуалізації особливого ставлення до дійсності, здатності творчо освоювати світ, коли мистецтво розуміється як активна культуротворча сила на шляху пізнання і перетворення дійсності. Охоплення професійної проблематики в контексті проектних орієнтирів навчання майбутнього професіонала сфери сценічного мистецтва повинно виходити з прерогативи орієнтирів на самоактуалізацію, самовизначення і самореалізацію, іншими словами, на формування здібностей автопроекування життєвих перспектив особистості, коли мистецький пошук, що виявляє стійкі і мінливі обриси логіки творчості, передбачає «систему співвіднесень» з метою виявлення внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей та суперечностей творчого процесу, змістове розуміння якісної своєрідності творчих інтенцій як інструментарія пошуку нових сенсів.

Педагогічні зусилля повинні апелювати до впровадження в тканину освітньої діяльності інноваційних технологій підготовки професіоналів сфери сценічного мистецтва, спроможних шукати рішення фахових проблем у нових історичних умовах, здатних створювати знання та приймати рішення в ситуації недостатньої інформації та відсутності знань, що спонукає до розробки перспективних моделей підготовки конкурентоспроможних фахівців, затвердження нової освітньої парадигми, орієнтованої на сучасні цілі освіти. Водночас освітні завдання повинні передбачати переосмислення змісту професійної освіти і педагогічних технологій, формуючи сучасні принципи, механізми та інструменти її реалізації, що нарешті й вибудовує концептуальну освітню модель, зумовлену трансформацією сутності професійного навчання.

Отже, педагогічні технології професійної підготовки за спеціальністю «Сценічне мистецтво» повинні випереджати виклики сучасності у своїй стратегічній ініціативі сприяння вихованню конкурентоспроможного фахівця, спроможного відповідати запитам сьогодення. З авторської точки зору, в експозиції технологій навчання у світлі вдосконалення методологічного інструментарію, пошуку інноваційних механізмів надання знань, що зумовлюють цілісність професійної свідомості в області сценічного мистецтва, слід виокремити *апріорне превалювання теоретичного багажу з креативного творення з метою екстраполяції на проблемну сферу майбутньої професійної діяльності, осмислення творчої ідентифікації в площині креативного образу дії.*

Знаходження у стані перманентного емоційно-інтелектуального динамізму як формування справді творчої особистості включає в себе не тільки принципи організації зовнішньої діяльності, але й стимуляцію перетворень внутрішнього світу, створення умов для розкриття і реалізації прихованих потенцій студента, що саме й інспірує креативну активність творчого пошуку, руйнуючого усталені кордони лінійної свідомості й розуміння природи інтеграційних зв'язків складових творення. Власне це

може бути здійснено шляхом введення нових інтегральних культурологічно-мистецтвознавчих навчальних програм, коли дисциплінарні поля експлікують понятійно-категоріальний апарат та методологічні стратегії кореляційних і *взаємоперехресувальних* впливів дисциплінарних дискурсів.

Можна констатувати: варіативність зони осмислення сценічного мистецтва як нетривіального феномену в сенсі встановлення «живих» зв'язків з естетичною дійсністю часу, що нестримно ускладнюється, в непорушних і ємних формах свого художнього висловлювання, виявляє об'ємний, з різнорідними шарами, різними смисловими компонентами, інтердисциплінарний «вимір» і, як наслідок, розширення освітніх технологій, переосмислення організації дисциплінарних змістів як вихід за межі частнопредметних точок зору, передбачаючи включення в методологічну «поліфонію», інтегративність навчального матеріалу за принципом органічного поєднання методологічних позицій, по суті, як діапазону ефективних пошуків щодо інновацій педагогічних технологій.

Підводячи ризик в аналізі змісту освіти в сенсі *якісного результату* фахової підготовки студентів за спеціальністю «Сценічне мистецтво», треба зауважити, що в руслі освітньої інноватики, здатної здійснити докорінну реорганізацію змісту навчання, яке повинно володіти гнучкістю і легко адаптуватися до вимог і запитів ринку, освітній процес доцільно розглядати зі змістовно-технологічних позицій *формування фахівців, наділених креативним мисленням й почуттям свободи, коли креативно-інноваційне мислення постає «ментальною одиницею» виміру творчості, «квантом творчості»* (О. Антонова) *й невід'ємною спроможністю відповідати реальності новітніх культурно-мистецьких креативних індустрій.*

Відповідно, освітні технології навчання студентів за спеціальністю «Сценічне мистецтво» повинні апелювати *до рівня підготовки креативно мислячих лідерів арт-проектів*, що може бути реалізовано у фокусі назрілої необхідності формалізації прогресивних методик викладання, інноваційності підходів до сутності фахової освіти, здійснюючи безпрецедентний вплив на формування дидактичного інструментарію включенням в його силове поле й закріпленням принципів новачій щодо єдності знання, процесу і результату інтегративного пізнання.

Література:

1. Андрущенко В. П. Мистецька освіта в системі формування педагога ХХІ століття / В.П. Андрущенко // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. – Вип. 1 (6). – К. : НПУ, 2004.
2. Антонова О. Є. Сутність поняття креативності: проблеми та пошуки / О. Є. Антонова // Теоретичні і прикладні аспекти розвитку креативної освіти у вищій школі : монографія / за ред. О. А. Дубасенюк. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012.
3. Концепція розвитку професійної освіти і навчання в Україні (2010–2020 рр.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://tnkk.at.ua/proekt2010_2020.doc

ŚWIAT W OBRAZIE

Szczerbik-Chudy Pamela
Magister Kulturoznawstwa
Uniwersytet Opolski
pamelaszczerbikchudy@gmail.com

Dziś nie ma już miejsc, gdzie można by uciec i się ukryć, ponieważ ikoniczność otacza nas z każdej strony.

Zygmunt Bauman¹

Operacjonalizacja podstawowych pojęć

Nowym, nieodkrytym i inspirującym obszarem badawczym pozostają nowe nowe media ², a w szczególności internetowe hybrydy gatunków, powstałe w procesie konwergencji form i treści w komunikacji internetowej. Niewątpliwie ważną rolę odegrał Internet, który dał nam nieograniczoną możliwość bytowania w świecie *virtual reality*³, a jako nowe medium usprawnił i zmienił proces dynamicznie rozwijającej się komunikacji wizualnej.

Komunikacja wizualna to termin, który ściśle wiąże się z nowymi mediami i ich sposobem przekazywania informacji za pośrednictwem obrazu. Jej powstanie przypada na okres między ostatnią dekadą XX wieku a pierwszą XXI wieku. Rafał Polak, autor publikacji pt. *Oblicza komunikowania wizualnego* uważa, że zjawisko komunikacji wizualnej jest nie tylko prężnie rozwijającym się procesem w mediach, ale stanowi jedną z najważniejszych dziś form komunikowania. Jak pisze:

coraz częściej otrzymujemy i przekazujemy informacje w postaci rysunku, ilustracji, fotografii, infografiki, filmu (...) specjaliści różnych dziedzin (antropolodzy, kulturoznawcy, ale też socjologowie czy pedagodzy) twierdzą, że społeczności współczesne odchodzą od komunikacji opartej na słowie

1 Z. Bauman, *Utopie bez toposu* [w:] *Kultura w czasach globalizacji*, pod. red. M. Jacyno, A. Jawłowska, M. Kempny, Warszawa 2014, s. 17-31.

2 P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010, s. 11.

3 Za twórcę pojęcia Virtual Reality (VR) uważa się Jarona Laniera, którą ujął w następujących słowach: "Rzeczywistość wirtualna jest sposobem użycia technologii komputerowej w tworzeniu efektu interaktywnego, trójwymiarowego świata, w którym obiekty dają wrażenie przestrzennej, fizycznej obecności. Por. https://pl.wikipedia.org/wiki/Rzeczywisto%C5%9B%C4%87_wirtualna, zapis: 17.01.2018.

do komunikowania się poprzez obraz⁴

W ogólnym rozumieniu, komunikacja to świadomy proces wymiany informacji między jej uczestnikami⁵. Zgodnie ze *Słownikiem języka polskiego* oznacza „porozumiewanie się, przekazywanie myśli, udzielanie wiadomości”⁶. Komunikowanie ujęte z szerszej perspektywy może oznaczać „każdą formę wymiany informacji za pomocą znaków między istotami żyjącymi (...) a także między ludźmi i maszynami oraz (...) porozumiewanie się ludzi za pomocą środków językowych lub niejęzykowych”⁷. Człowiek jest więc zdolny do efektywnego porozumiewania się i używa do tego wszelkich, dostępnym środków; począwszy od języka, znaków, symboli na współczesnej ikoniczności obecnej w mediach kończąc⁸. Drugi człon omawianego zestawienia to przymiotnik „wizualny”, czyli wzrokowy. Komunikacja wizualna to zatem nic innego jak komunikowanie się za pomocą percepcji wzroku.

Świat w obrazie

Dominującą formą komunikacji we współczesnej kulturze jest ikoniczność. Należałoby więc pokrótce omówić to zagadnienie. Termin ikoniczność osadzony w pojęciu znaku, ściśle wiąże się z amerykańskim naukowcem, Charles'em Sanders'em Peircem, twórcą kierunku filozoficznego, zwanego pragmatyzmem. Uważał on, że znak to nic innego jak rzetelne odwzorowanie rzeczywistości, a doskonałym tego przykładem są fotografie. Samo użycie znaku powinno być intencjonalne, bowiem jest to niezwykle istotny czynnik w procesie komunikacji. Obraz będący znakiem pełni jasno określone funkcje (tj. informacyjną, impresyjną, estetyczną czy ekspresyjną) a jego zasadniczą kwestią jest z kolei przekazywana informacja, która ma określoną wartość dla odbiorców. Przejawem zwrotu obrazowego (ikonicznego) jest również to, że komunikowanie wizualne urasta do rangi samodzielnego systemu semiotycznego, a obraz pełni rolę analogiczną do języka, który w ujęciu proponowanym przez zwrot lingwistyczny był pojmowany jako nierozstrzygnięty problem humanistyki i fundament wszelkich sposobów komunikowania⁹.

Zdaniem Mieczysława Porębskiego, obraz to przede wszystkim przedmiot naszego oglądania, a zwłaszcza naszej percepcji estetycznej, zaś fotografia stanowi część tej ikonosfery¹⁰, w której rodzą się wciąż to nowe obrazy. W

4 R. Polak, *Oblicza komunikowania wizualnego*, Kraków-Rzeszów-Zamość 2011, s. 7.

5 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Komunikacja>, zapis: 25.05.2018.

6 *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. 1, Warszawa 1978, s. 981.

7 Baylon, X. Mignot, *Komunikacja*, przeł. M. Sowa, Kraków 2008, s. 18.

8 Por. M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004, s. 41.

9 K. Chmielecki, *Tekst w sieci obrazów. Internet jako medium zapośredniczonej komunikacji wizualnej* [w:] *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*, pod red. M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2009, s. 300.

10 M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 71.

ogólnym rozumieniu ikonosfera¹¹ jako środowisko obrazu jest bogata i różnorodna, co wynika z jej związku z funkcjonowaniem mediów. Przemiany, jakie dokonują się za pomocą komputera i internetu stale ją rozszerzają, czyniąc z obrazu podstawowy środek komunikacji. Co warto podkreślić, umożliwiając one indywidualizowanie ikonosfery przez uczynienie każdego odbiorcy – twórcą nowych obrazów. Umieszczone w przestrzeni wirtualnej często nie odsyłają do żadnej rzeczywistości przedmiotowej – istnieją wyłącznie na ekranie a przed oczami przewijają się jedynie „procesja symulaków”¹². Każdy człowiek ma własną ikonosferę, tak niepowtarzalną jak jego wybory estetyczne i gusta. Warto więc wspomnieć o pewnym zjawisku, które niejako ją tworzy niejako i które w plastyczny sposób, za pomocą obrazu, ułatwiło realizację osobistych wizji twórcy, czyniąc z medium swoisty nośnik wyobraźni.

Współistnienie tekstu i obrazu w mediach trwa od bardzo dawna w różnych konfiguracjach. W artykule amerykańskiego medioznawcy, Lva Manovich’a czytamy: „zalew kultury obrazami zmusza język do sprawowania nowej funkcji w świecie kultury po pierwsze, dlatego, że w konfrontacji z (...) łatwiejszym i atrakcyjniejszym przekazem obrazowym, słowa tracą na popularności, po drugie, z uwagi na fakt, że digitalizacja w coraz większym stopniu zaburza autonomię języka czyniąc go elementem struktury hipermedialnej”¹³. Pozwala to postawić tezę, iż media cyfrowe nieświadomie wizualizują język obligując go do przyjęcia takich cech jak interaktywność, multisensoryczność czy wirtualność.

Rozwój technologii cyfrowych skutkowało powstaniem alternatywnych światów. Skonstruowane przez media (w oparciu o fotografię, poddane procesowi digitalizacji) zaczęły stanowić sugestywną przestrzeń będącą rzeczywistością równoległą do naszego bytu, przedstawianą w postaci obrazów i charakteryzującą się wysoką skutecznością przekazu, Doskonałym miejscem okazał się być świat internetu.

We współczesnej kulturze jedną z najważniejszych cech obrazów jest masowość, która wydaje się zatracać utarte przez wieki i zakotwiczone w ludzkiej świadomości, kryteria piękna, atrakcyjności i estetyczności. Internet i przekazywany za jego pomocą świat, mimo że wydaje się być atrakcyjny i przystępny w swym odbiorze, w efekcie jest splotem, zafałszowanym i poznawczo ubogim obrazem rzeczywistości.

Amerykańska eseistka uważa, że społeczeństwo „staje się nowoczesne

11 Ogół obrazów charakterystycznych dla jakiegoś miejsca, okresu lub jakiejś kultury. Por. *Słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 2, Warszawa 2006, s. 74, hasło: ikonosfera.

12 W swoim esaju pt. „Procesja symulaków” Jean Baudrillard dokonuje dekonspiracji rzeczywistości. Socjolog stawia tezę, że obraz nie posiada już żadnego związku ze światem realnym, nie ma „pokrycia” w rzeczywistości, staje się idealnym symulakrem, interpretacją, tworzącą nową prawdę. Por. J. Baudrillard, *Procesja symulaków* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, pod red. M. Hopfinfer, Warszawa 2005, s. 631

13 L. Manovich, *Data Beautiful*, http://www.manovich.net/Data_beautiful.html, zapis: 19.03.2017.

wtedy, gdy jednym z głównych działań jest produkcja kultury opartej na obrazie”¹⁴. Powyższe stwierdzenia pozwalają wysnuć tezę, iż widzenie obrazów, a także ich odczytywanie jest charakterystyczne dla kultury masowej. Masowa publiczność „karmiona” jest niezliczonymi ilościami obrazów dostarczanych codziennie przez media i codziennie jest „głodna” nowych wrażeń¹⁵. Głód ten przejawia się poprzez umieszczanie w internecie swoich prywatnych, a często intymnych zdjęć. Dlaczego tak się dzieje? Pewnie dlatego, że obrazy w społeczeństwach spektaklu¹⁶ są wykorzystywane jako środki do wzmacniania konformizmu wobec konsumpcyjnego stylu życia. Jednocześnie są produkowane na masową skalę atrakcyjne osobowości, modele zachowania, które odbiorcy wykorzystują do sklecenia swojej indywidualności.

Podsumowanie

Komunikaty o treściach wizualnych zmieniły nie tylko sposób komunikacji w ogóle, ale znacząco wpłynęły na całokształt postrzegania mediów.

Hybrydyczność gatunkowa i wieloaspektowość obrazu stały się odzwierciedleniem przeżyć jednostki i ukształtowanej na podstawie gustów i upodobań, specyficznie wykreowaną wizją siebie. Towarzysząca temu ekspresja oraz możliwość sprawdzenia swojej starannie wypracowanej kreacji osobowości w wizualnych przekazach nowoczesnych mass mediów spowodowała, że obserwujemy zalew takich wzorcowych obrazów. Pytanie tylko, czy w dłuższej perspektywie sytuacja ta nie spowoduje inflacji istnień pozornych i desperackiego poszukiwania sposobów na upewnienie się co do swojej niepowtarzalności i oryginalności.

Bibliografia

- Baudrillard J., *Procesja symulaków* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, pod red. M. Hopfinfer, Warszawa 2005
- Bauman Z. *Utopie bez toposu* [w:] *Kultura w czasach globalizacji*, pod. red. M. Jacyno, A. Jawłowska, M. Kempny, Warszawa 2014.
- Baylon C., Mignot X., *Komunikacja*, przeł. M. Sowa, Kraków 2008.
- Chmielecki K., *Tekst w sieci obrazów. Internet jako medium zapośredniczonej komunikacji wizualnej* [w:] *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*, pod red.

14 S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2010, s. 153.

15 Por. S. Magala, *Szkola widzenia czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Wrocław, 2000, s. 181.

16 Guy Debord, autor krytycznej rozprawy pt. *Spoleczeństwo spektaklu* opublikowanej w 1988 roku uważał, iż wszelka działalność ludzka traktowana jest jako towar. To, co charakteryzuje społeczeństwo spektaklu, to relatywizacja prawdy na wszelkich poziomach życia społecznego i jej permanentna wymiennosc z kłamstwem, zanik pamięci i destrukcja historii, odosobnienie człowieka, alienacja, pasywnosc, niekiedy- znana konsumpcja. Te cechy społeczeństwa spektaklu sprawiają, iż życie realne zastępuje się pozorem życia w świecie obrazów, co prowadzi do symbolicznej śmierci społeczeństwa. Por. Anka Ptaszowska, *Posłowie od tłumacza* [w:] G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, Gdańsk 1998, s. 113-114.

M. Filiciak, G. Ptaszek, Warszawa 2009.

Kawka M., *Komunikowanie wizualne a nauka o mediach – współczesność i perspektywy*, „Media i Społeczeństwo”, 2015, nr 5.

P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.

Magala S., *Szkola widzenia czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*, Wrocław, 2000.

McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.

Polak R., *Oblicza komunikowania wizualnego*, Kraków-Rzeszów-Zamość 2011.

Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

Ptaszkowska A., *Postowie od tłumacza* [w:] G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, Gdańsk 1998.

Słownik języka polskiego, red. S. Dubisz, t. 2, Warszawa 2006, hasło: ikonosfera.

Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 2010.

Źródła internetowe

http://www.manovich.net/Data_beautiful.html, zapis: 19.03.2017.

https://pl.wikipedia.org/wiki/Rzeczywisto%C5%9B%C4%87_wirtualna, zapis: **17.01.2018**.

ХУДОЖНИЙ ТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ПОДОЛАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ КРИЗИ СУЧАСНОСТІ

Якубовська Марія Степанівна

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри
ІБКС Української академії друкарства (Львів)*

Дослідження пов'язане із пошуком інноваційних педагогічних засобів системного формування світогляду сучасної молоді. Використання художнього тексту сучасності, схованки людського духу, є основою формування парадигми функціонування гуманітарної безпеки суспільства, важливим чинником якої є культурологічна складова, що формується як філософсько-психологічний код слова. Якісний художній текст є основою для формування психологічної безпеки суспільства.

Методологія дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного, синергетичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати системне творення культурологічної моделі художнього тексту як цілісну функціональну єдність сутності слова та світу у багатовимірності синергетичних компонентів. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про синергетичну взаємодію між формуванням світогляду людини та гармонійним розвитком соціального буття, що є складовою гуманітарної безпеки суспільства, закладаючи простір духовної свободи особистості. Компаративний аналіз розвитку літератури як мистецтва слова надає можливість глибше усвідомити культурологічну складову сучасного буття як основу системної

реалізації та самореалізації людської індивідуальності.

Ключові слова: культурологічна компетентність, культурологічний світогляд, дискурс, синергія слова, філософсько-психологічний код слова, мистецтво спілкування, культурологічне середовище, архетип твору.

Сучасне буття потребує якісно оновлення системи підготовки фахівців. Власне у культурологічній парадигмі знаходимо джерела формування інтелектуальної еліти суспільства. Так як культура, зокрема література як королева мистецьких візій, сприяють формуванню психофізіологічних особливостей особистості: гармонійну розвинену взаємодію правої та лівої півкуль головного мозку. Американський нейрохірург, який досліджував багато років функціонування мозку Леонардо да Вінчі, Шлейн у монографії «Мозок Леонардо. Осягаючи геній да Вінчі» ґрунтовно довів, що джерела геніальності Леонардо да Вінчі, який досягнув великих результатів не лише у мистецтві, а і у науці та техніці, розшифровується активною взаємодією лівої та правої півкуль головного мозку.

Зрозуміло, що вихованець сучасної освіти повинен вирішувати надскладні завдання сучасності, тому активізація творчої півкулі головного мозку не лише сприятиме формуванню ціннісної мотивації у професійній діяльності, а і стане сходинкою до творення нової епохи у системі інноваційних пошуків у технічних сферах діяльності. Як відомо, права півкуля «відповідає» за образне мислення, а ліва – формує логіко-понятійне осягненні дійсності.

Власне такою взаємодією образного та понятійного, художнього та технологічного треба пояснити особливу талановитість, а, точніше, геніальність Івана Яковича Франка. А те, що геніальна поетеса Леся Українка ще з підліткового віку виявляла інтерес до філософії, навіть у віці 19 років написала підручник для молодших сестер з історії східних народів, у якому значну частину викладу складала філософські погляди того часового періоду, засвідчує надзвичайну розвинутість логічної складової її мислення.

Зрозуміло, що навіть найталановитіші вроджені здібності можуть активно трансформуватися в талант, який дає вагомі творчі результати тільки за умови постійної праці над його вдосконаленням та шліфуванням. Для гуманітарія здатність до афористичного висловлювання, коли мислеформа, яка передає сутнісне, набуває довершеного мовно-образного оформлення лежить у площині осягнення точних наук. А для вихованця технічної сфери гуманітарні знання стають неоціненним набутком нових відкриттів і тієї внутрішньої гармонії, без якої будь-яка праця втрачає смисл. Ми живемо в епоху, коли діяльність людини стає визначальною для життєдіяльності цілої людської цивілізації.

Кінцеву мету у системі даної моделі пізнання – досягнення якісного результату. Для цього беруться до уваги відповідні персональні особливості вихованця, розвиток його мисленнєвої діяльності, пам'яті, створюються

потрібні відповідні умови для реалізації даної моделі.

У час активних суспільних змін, якісного оновлення життя відбувається зміщення орієнтації навчального процесу зі «знаннєвої» до парадигми «розвивальної», яка перебуває у постійному саморозвитку.

Знання, які не здатні шукати механізмів для якісного перетворення навколишнього буття, залишаються просто знаннями, які не впливають на вдосконалення існування людини у світі, тобто не маючи відповідного застосування, вони законсервовуються у своєму архетипі і носять чисто емпіричний характер, котрий не може протистояти викликам сучасної епохи.

Інноваційна педагогічна парадигма сучасності покликана творити парадигму знань, які розвиваються і розвивають світ, вдосконалюючи його. Для творення такої інноваційної педагогічної системи важливим є вироблення інноваційного педагогічного інструментарію для дослідження науково-педагогічних явищ.

Інноваційна методика наукових досліджень у педагогічній школі акад. О. Сухомлинської досліджує і розвиває наступні методи: біографічний – «як нелінійний, багатомірний процес якісних змін через творчі біографії педагогів», феноменологічний – «який розкриває значення суб'єктивного досвіду як основного вимірника сутності людської особистості», герменевтичний – мистецтво розуміння, пояснення, коментування текстів, «пояснення життєвості й науковості біографії й творчості як одного цілого», парадигмальний – «який дозволяє розглянути логіку розвитку ідей певного педагога з позиції самої науки», синергетичний – «дає змогу пояснити наукові ідеї не лише педагогічними факетами, а й нелінійними зв'язками між теоріями».

Дана педагогічна система у вивченні літературознавчих явищ є надзвичайно важливою, адже поданий інструментарій дозволяє розширити межі літературознавчих досліджень та показати їхню багатогранну суть, а також створити систему багатовекторної подачі навчального матеріалу, який буде носити не емпіричний характер, а проблемно-евристичний. Завдяки даній методиці система викладання літератури перетворюється у багатогранне дійство, котре стає важливим засобом не лише формування певного архетипу знань, а найголовніше – активізує мислительну діяльність, гармонійно розвиває обидві півкулі головного мозку, і як наслідок – відбувається процес формування технічної інтелігенції якісно вищої формації.

Оскільки нова духовна формація вимагає якісно змінити світогляд людини – від фрагментарності знань до інноваційного усвідомлення живих систем. Редукційне мислення і окремі епізодичні знання, нехай і філігранно вишукані, стають гальмом у світовому цивілізаційному розвитку. Активна взаємодія дослідника із об'єктом дослідження можлива при зміні базової складової самого процесу пізнання. Дієвим механізмом зміни цих орієнтирів є літератури як активна складова духовної культурологічної

сфери сучасності.

Використана література

1. Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. – Дрогобич: Відродження, 1997.– 214 с.
2. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. – К.: Академвидав, 2003.– 390 с.
3. Кремень В. Філософія національної ідеї: людина, освіта, соціум. – К., 2007.– 576 с.
4. Русова С. Мемуари. Щоденник. – К.: Поліграфкнига, 2004.– 2004.– 544 с.
5. Педагогічна майстерність. За редакцією І.А.Зязюна. К.: Вища школа, 2004.– 410 с.
6. Сухомлинський В. Сто порад учителям. К., 1988.– 302 с.
7. Українська педагогіка у персоналіях. За редакцією О.В.Сухомлинської. У двох книгах. – К.: Либідь, 2005. – Т.1., 618 с. – Т. 2., 549 с.
8. Український педагогічний словник. За редакцією С.Гончаренка. – К., 1997.– 373 с.

CZY TOŻSAMOŚĆ KULTUROWA MOŻE BYĆ ZMIERZONA? BADANIA NAD MENTALNOŚCIĄ Z PERSPEKTYWY CYFROWEJ HUMANISTYKI I OBLICZENIOWYCH NAUK SPOŁECZNYCH.

Werner Wiktor

*doktor habilitowany nauk humanistycznych (historia)
profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
werner@amu.edu.pl*

Adrian Trzoss

*doktorant na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
adrian.trzoss@amu.edu.pl*

Od początku XXI wieku obserwujemy gwałtowny wzrost znaczenia interdyscyplinarnych dziedzin wiedzy wykorzystujących nowoczesne metody analizy danych, ikierujących swoje zainteresowanie w stronę tradycyjnych problemów humanistyki i nauk społecznych.

Wymienić tu należy „Obliczeniowe Nauki Społeczne” (Computational Social Science) oraz cyfrową humanistykę (Digital Humanities), które oprócz interdyscyplinarności charakteryzują się również silnym zorientowaniem na nowoczesne metody eksploracji danych takie jak grupowanie (clustering), odkrywanie reguł asocjacyjnych, odkrywanie osobliwości [1, 4-7].

Interdyscyplinarny charakter obliczeniowych nauk społecznych i cyfrowej humanistyki jest dość oczywisty. Termin „eksploracja danych” wymaga omówienia. Określenie to (z ang. „data mining”) oznacza najnowsze metody pracy z tekstami oraz danymi ilościowymi gdzie z pomocą autonomicznych narzędzi (programów samouczących, sieci neuronowych) odnajduje się w danych wzory, reguły asocjacyjne a także zjawiska osobliwe.

Warunkiem niezbędnym dla zastosowania wspomnianych metod jest korzystanie z danych o charakterze cyfrowym, co może oznaczać konieczność ich digitalizacji lub pierwotnie cyfrowy charakter (born digital).

Różnica między danymi zdigitalizowanymi i pierwotnie cyfrowymi (born-digital) sama w sobie jest znacząca. Dane przeniesione z rzeczywistości analogowej do cyfrowej mają swoją wersję oryginalną, analogowy wzorzec, który stanowi punkt odniesienia i porównania. Dane powstałe w świecie cyfrowym (born digital) takiego wzorca nie mają i zachodzą wobec nich zjawiska niewystępujące w rzeczywistości analogowej takie jak: możliwość równoczesnego zaistnienia wielu wersji danych, fakt niezajmowania żadnej konkretnej fizycznej przestrzeni, rozmyta kategoria autorstwa itp.

Przyjrzyjmy się chociażby strukturze posta czy tweeta. Główna część struktury wpisu w medium społecznościowym to — oczywiście — autorski przekaz osoby zamieszczającej pierwotną informację (np. komentarz polityczny). Niemniej jednak ideą sieci społecznościowej (zwanej Web 2.0) jest wzajemna

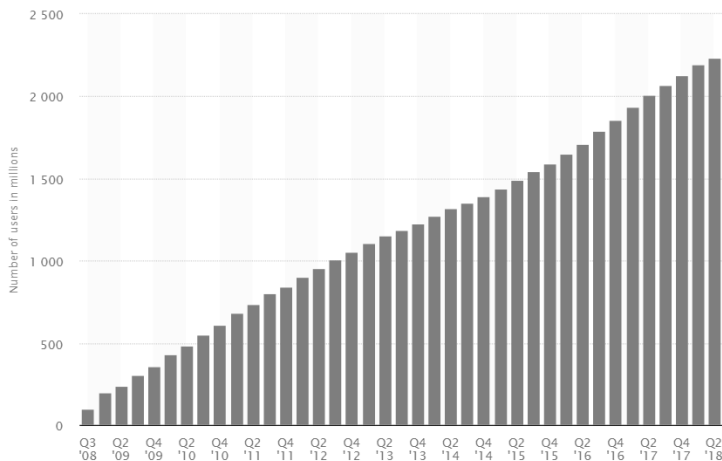
relacja pomiędzy nadawcą a odbiorcą publikowanych treści. Co więcej, mamy do czynienia nie tylko z jednorazowym nawiązaniem interakcji (komunikat pierwotny – komentarz), ale powszechnym zjawiskiem jest pogłębienie tejże interakcji (komentarz zwrotny nadawcy, dalsze komentarze odbiorcy etc.). O ile na poziomie technicznym podczas pozyskiwania danych jest to traktowane jako jeden byt (obiekt), o tyle na poziomie merytorycznym dyskusja w komentarzach może znacznie odejść od swojego pierwotnego tematu, a nawet stać się przyczynkiem do powstania nowej odnogi źródła (dyskusja pomiędzy odbiorcami nt. interakcji nadawcy i odbiorców w komentarzach). Zatem mamy wielopoziomą strukturę z licznymi odgałęzieniami, która funkcjonuje wręcz ponadczasowo (o ile autor treści nie zamknie do nich dostępu) oraz jest powielana poprzez udostępnienia (gdzie z kolei dokonuje się otwarcie nowej dyskusji, co generuje pytanie: czy uznać to za część pierwotnego źródła, czy należy tę dyskusję potraktować jako nowe źródło?). Z punktu widzenia badacza dokonującego analizy powyższego zjawiska istotnym jest fakt, iż każdy z użytkowników może (aczkolwiek nie musi, jest to kwestia zależna od poziomu zaawansowania personalizacji danego medium oraz kraju użytkownika odbiorcy) otrzymać inny obraz wpisu (od takiego aspektu jak tłumaczenie poprzez kwestie związane z ograniczeniem prywatności wyświetlanych komentarzy). Zatem aspekty techniczne związane z interfejsem mogą mieć wpływ na postrzeganie informacji a co za tym idzie — kształtowanie się mentalności odbiorcy [2].

Eksploracja danych cyfrowych może się odbywać na wiele sposobów i dostarczać bardzo interesujących wyników. Jednak z perspektywy humanistycznej refleksji nad kulturą i społeczeństwem zasadniczą kwestią pozostaje pytanie: czy tego rodzaju badania mogą rzucić światło na leżące w obszarze humanistyki problemy badawcze dotyczące fenomenów mentalnych, a szczególnie zagadnienia tożsamości kulturowej?

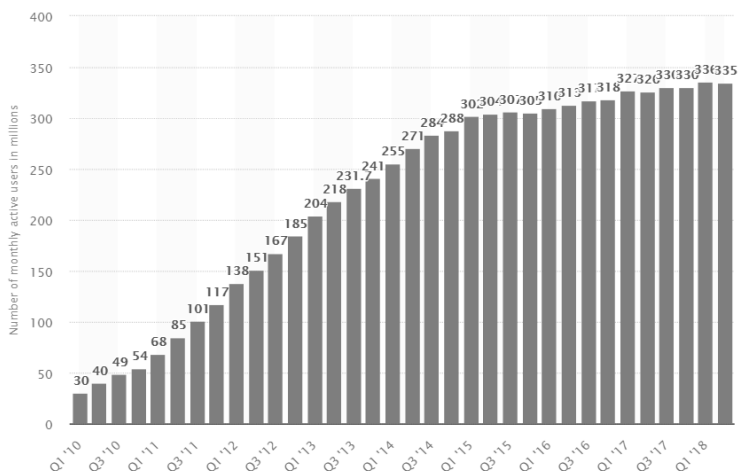
Pytanie to, zadawane w sytuacji z jaką mamy do czynienia w XXI wieku, nie może abstrahować od faktu, że znaczna część kulturowej aktywności społecznej realizuje się w cyberprzestrzeni ze szczególnym uwzględnieniem społecznościowych sieci web 2.0 – zatem pytanie to nie powinno brzmieć „Czy badania Cyfrowej Humanistyki mogą dotrzeć do tożsamości kulturowej?”, lecz „Jak badania Cyfrowej Humanistyki mogą dotrzeć do tożsamości kulturowej?”

Zmiana naszej perspektywy wynika z tego, że skoro coraz więcej swoich kulturowych i tożsamościowych potrzeb ludzie realizują w cyberprzestrzeni, to do stojącej za tymi działaniami tożsamości można dotrzeć w nie mniejszym stopniu niż do tożsamości stojącej za ludzkimi działaniami w świecie druku czy komunikacji bezpośredniej.

Ilustracja 1. Przyrost aktywnych użytkowników portalu Facebook w latach 2008 - 2018 wg danych portalu Statista [3].



Ilustracja 2. Przyrost aktywnych użytkowników portalu Twitter w latach 2010 – 2018 wg portalu Statista [4].



Powyższe dane obrazują jak dynamicznie w ostatnich latach następuje przyrost aktywnych użytkowników czołowych portali społecznościowych. Za użytkownikami do mediów społecznościowych podążają także elementy

codziennego, dotychczas analogowego życia, jak politycy, firmy i organizacje, a także edukacja i medycyna. Tworzy to sieć powiązań pomiędzy użytkownikami a różnymi usługodawcami, które stają się ostatnio przedmiotem licznych analiz naukowych oraz biznesowych.

Obszarem dostarczającym ciekawe źródła do badań nad tożsamością społeczną są rozległe dane statystyczne informujące o aktywności poszukiwania informacji przy wykorzystaniu wyszukiwarek internetowych a w szczególności najpopularniejszej z nich wyszukiwarki Google.

Dane statystyczne pochodzące z tej wyszukiwarki są w tym momencie (2018) znacznie łatwiej dostępne niż dane z portali społecznościowych i również bardziej wiarygodne choć nie dostarczają tak dokładnych informacji o użytkownikach sieci. Istotną zaletą tych danych, dostarczanych nam przez usługę Google Trends jest to, że możemy ich wiarygodność weryfikować zestawiając z realnymi wydarzeniami. Takie porównania miały wielokrotnie miejsce gdy na podstawie danych o trendach w wyszukiwaniu przewidywano wzrost (bądź spadek) zainteresowania produktami konsumpcyjnymi [5, 2-9] a także wzrost zachorowań na określone choroby, o których przejawach wyszukiwano w sieci informację [6, 1556 – 1564].

Oczywiście nie oznacza to, że dysponując danymi z wyszukiwarki Google dysponujemy bezpośrednim wglądem w życiowe realia, które sprawiły, że poszukiwane są informacje na ten a nie inny temat. Nadal istnieje i ma znaczenie metaforyczny przeskok między przyczyną a skutkiem działań. Badając skutek (wzrosty i spadki zainteresowania określonym hasłem wprowadzanym do okienka wyszukiwarki) formułujemy wnioski na temat przyczyn, co było i pozostaje wnioskowaniem zawodnym niezależnie od tego, jak precyzyjnie można zbadać fluktuację w zainteresowaniu. O tym, że nie należy wysuwać pochopnych wniosków przekonano się w 2013 roku gdy nie udało się przewidzieć wzrostu zachorowań na grypę pomimo wcześniejszych sukcesów na tym polu uzyskiwanych przy zastosowaniu tych samych narzędzi [7, 1203-1205].

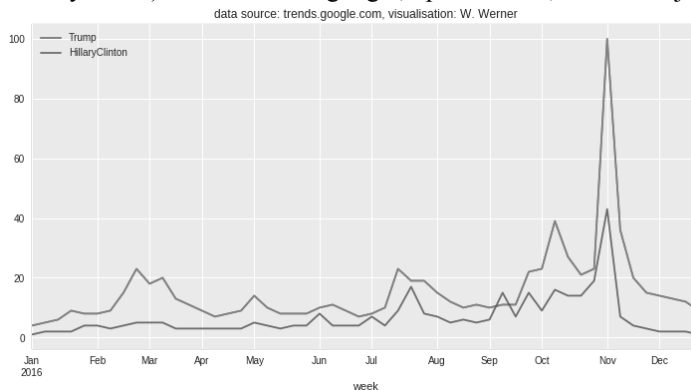
Tego rodzaju błędy interpretacyjne (przeszacowanie znaczenia danych, pomylenie korelacji z przyczynowością) zdarzają się również w odniesieniu do źródeł „analogowych” i nie są powodem dla odrzucenia tego rodzaju danych.

Obiecującym obszarem poszukiwać w trendach internetowych jest korelacja między zainteresowaniem danym politykiem (czy opcją polityczną) a uzyskiwanym wynikiem wyborczym – daje to bowiem możliwość szybkiego porównania oczekiwań z realiami. Ponadto preferencje wyborcze skorelowane z zainteresowaniem przełożonym na internetową „wyszukiwalność” mogą stanowić ciekawe źródło do badań nad ideową, polityczną i kulturową tożsamością społeczną.

Przykładem takich badań mogą być wybory prezydenckie w Stanach Zjednoczonych w 2016 roku, kiedy dwóch głównych kandydatów Hillary Clinton (Demokraci) i Donald Trump (Republikanie) reprezentowali nie tylko stronnictwa, lecz również konglomerat wartości kulturowych i wyborów cywilizacyjnych. Szczególnego „posmaku” tym badaniom dodaje fakt, że wynik

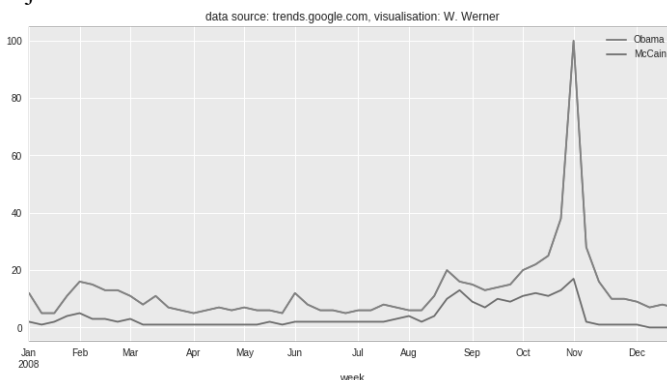
wyborów został błędnie przewidziany przez agencje ratingowe szacujące go na podstawie danych „analogowych” (kwestionariuszy, ankiet).

Ilustracja 3. Indeksy wyszukiwań Donalda Trumpa i Hillary Clinton w roku 2016 (roku wyborów). Dane z trends.google, opracowanie, wizualizacja W.W.:



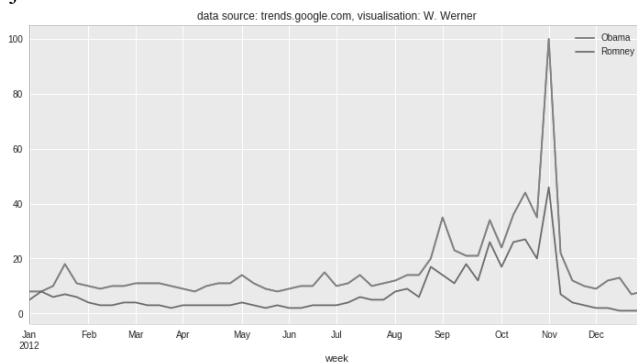
Można oczywiście powiedzieć, że Donald Trump jest bardziej „kontrowersyjnym” i „medialnym” politykiem, a korelacja między wyszukiwalnością a wynikiem wyborczym jest zbieżna. Zastanawiające jednak jest powtarzanie się jej w odniesieniu do mniej kontrastowych konfrontacji politycznych takich jak: Obama vs McCain (2008) czy Obama vs. Romney (2012):

Ilustracja 4. Względne wyniki zainteresowania hasłem Barack Obama oraz John McCain na rok 2008 (rok wyborczy). Dane z trends.google.com, wizualizacja W.W.:



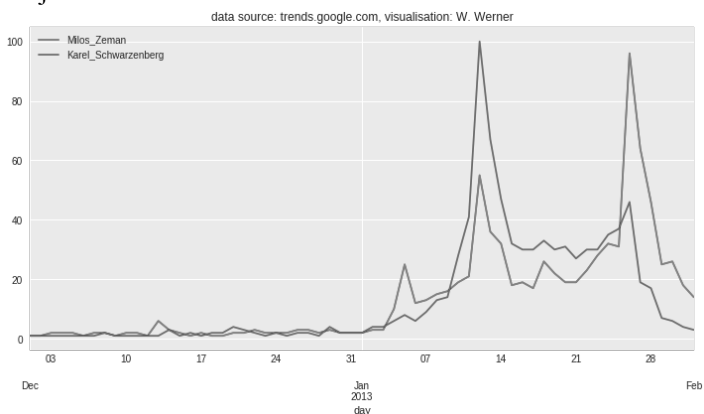
Ilustracja 5. Względne wyniki zainteresowania hasłem Barack Obama

oraz Mitt Romney na rok 2012 (rok wyborczy). Dane z trends.google.com, wizualizacja W.W.:



Oczywiście korelacja nie może być utożsamiona z przyczynowością. W roku 2013 wyszukiwalność polityków ubiegających się o urząd Prezydenta Republiki Czeskiej (w trakcie pierwszych powszechnych wyborów prezydenckich w tym kraju) była bardzo podobna (ilustracja 6), lecz jednak z niewielkim zachwianiem na stronę polityka, który ostatecznie wybory wygrał.

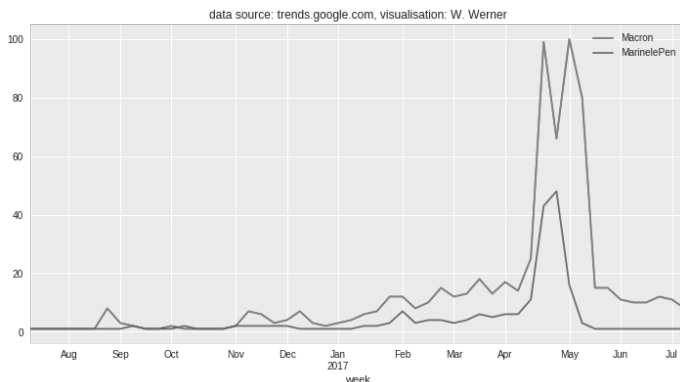
Ilustracja 6. Względne wyniki zainteresowania hasłem Milos Zeman oraz Karel Schwarzenberg na rok 2013 (rok wyborczy). Dane z trends.google.com, wizualizacja W.W.:



Również możemy tutaj zauważyć, że indeks wyszukiwalności zaczyna wzrastać w odniesieniu do zwycięskiego polityka tuż pod koniec kampanii, czyli w momencie szczególnie wrażliwym dla ostatecznego wyniku. Rzecz o tyle ciekawa szczególnie gdy zwrócimy uwagę na średnie wyniki wyszukiwania obu kandydatów, które utrzymywały się na podobnym poziomie.

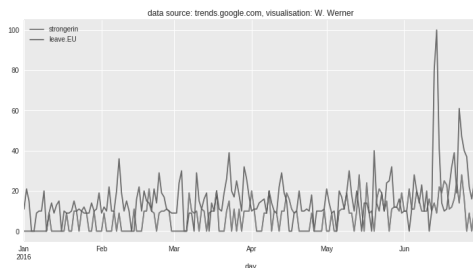
Także w odniesieniu do wyborów prezydenckich we Francji w roku 2017 nie można powiedzieć, że zwycięski kandydat był bardziej barwną postacią niż jego konkurentka a jednak to jego sukces „przewidziały” indeksy wyszukiwalności (ilustracja 7).

Ilustracja 7. Względne wyniki zainteresowania hasłem Macron oraz Marine le Pen na rok 2017 (rok wyborczy). Dane z trends.google.com, wizualizacja W.W.:



Dowodem na zilustrowanie tej tezy jest układanie się trendów wyszukiwalności dla opcji wyjścia bądź pozostania w Unii Europejskiej rozpatrywanej w Wielkiej Brytanii podczas kampanii przedreferendalnej i referendum w roku 2016 – jest to kolejny przykład, w którym agencje ratingowe posługujące się danymi z ankiet nie przewidziały prawidłowego wyniku głosowania oczywistego w świetle trendów wyszukiwalności.

Ilustracja 8. Względne wyniki zainteresowania hasłem strongerin oraz leave.EU na rok 2016 (rok referendalny). Dane z trends.google.com, wizualizacja W.W.:



Jak możemy zobaczyć na ilustracji nr 8 slogan o „wyjściu” (leave.

EU) stopniowo zyskuje zainteresowanie większe niż slogan nawołujący do pozostania (strongerin) pozytywnie korelując z realną decyzją wyborczą, lecz nie w sposób proporcjonalny. Średnie zainteresowanie sloganem za wyjściem było ponad dwukrotnie większe niż sloganem za pozostaniem, podczas gdy proporcja głosów ułożyła się 51,89% przeciw 48,11%.

Badania te korelują z retoryką wyborczą uprawianą przez czołowych polityków lobbujących w trakcie referendum [8]. Podczas ostatnich tygodni kampanii zarówno na profilach facebookowych Davida Camerona oraz Nigela Farage'a znaczny odsetek (ponad 70%) treści dotyczył tematyki Brexitu, zaś najczęściej używane związki słów były kalką hasel oficjalnych kampanii referendalnych. Co więcej istnieje silna korelacja pomiędzy wynikami badań opinii publicznej dotyczącej istotności konkretnych spraw związanych z referendum a częstotliwością używanych sformułowań przez polityków. Wyborcy jakby odpowiadali nie swoimi własnymi przemyśleniami, a powtarzali najczęściej zasłyszane przez nich slogany: silne związki słów leave eu z imigracją czy bezpieczeństwem granic a po przeciwnej stronie strongerin oraz bezpieczniejsza i lepsza Brytania w Unii). Zatem mamy do czynienia z wielopłaszczyznową korelacją pomiędzy zainteresowaniem danymi politykami oraz tym jakie treści oni przekazują, a pogłębieniem zainteresowania retoryką wyborczą oraz odpowiedziami w sondażach opinii publicznej i ostatecznym wynikiem referendum (niemniej jednak warto zauważyć, iż ostateczny wynik nieznacznie przesunął się na stronę leave.EU. Kwestie nieutrzymanych proporcji należy wiązać także ze znacznym odsetkiem osób nadal nie angażujących się w media społecznościowe i świat cyfrowy w ogóle).

Tabela 1. Najczęściej występujące związki słów na profilu facebookowym Davida Camerona w ciągu 10 ostatnich tygodni przed referendum.

,stronger'	,safer'	17	17
,better'	,safer'	16	16
,stronger'	,Europe'	16	16
,Remain'	,vote'	14	13
,stronger'	,Britain'	13	13
„we're”	,stronger'	12	12
,better'	,Europe'	12	12
,EU'	,referendum'	9	9
,EU'	,leaving'	9	8
,working'	,people'	8	2
,remain'	,vote'	8	8

,European'	,Union'	8	8
,leave'	,EU'	8	7
,Europe'	,leaving'	7	7
,EU'	,remain'	7	5

Tabela 2. Najczęściej występujące związki słów na profilu facebookowym Nigela Farage'a w ciągu 10 ostatnich tygodni przed referendum.

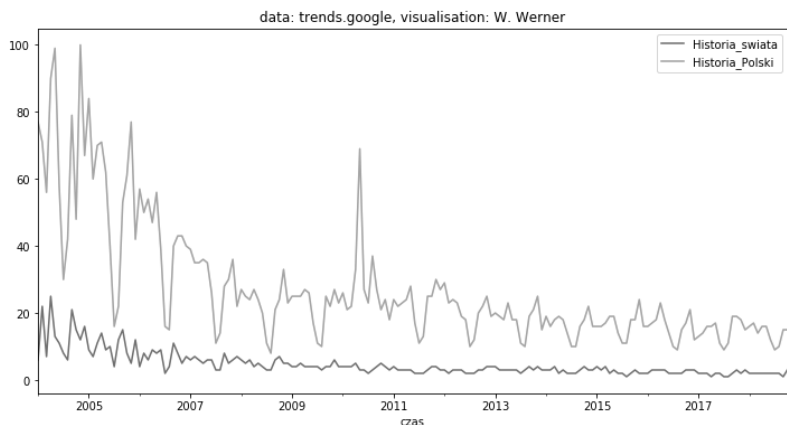
,EU'	,Leave'	36	36
,23rd'	,June'	35	35
,back'	,country'	23	23
,European'	,Union'	17	17
,country'	,get'	15	15
,control'	,borders'	13	13
,vote'	,Leave'	12	11
,Leave'	,Vote'	11	11
,back'	,control'	10	10
,back'	,take'	9	9
,must'	,Leave'	9	9
,want'	,country'	9	9

Obiecujące wydają się również badania nad portalami społecznościowymi (Facebook, Twitter), choć skupione one są nie tyle na wyjaśnianiu ludzkich działań poprzez zbudowanie opisu motywującej do tych działań tożsamości, lecz przewidywaniu działań w sferze konsumpcji i polityki[9, 543-556].

Badania te są w stanie uzupełnić wnioski pochodzące z interpretacji bardziej ogólnych danych dotyczących trendów w wyszukiwaniu.

Ukażmy to zagadnienie na następującym przykładzie eurocentryczności jako silnego komponentu świadomości historycznej. Zjawisko to jest szeroko omawiane w literaturze przedmiotu i oznaczać ma zdecydowaną dominantę zainteresowań historią własną (narodową) nad historią powszechną[10, 155-163]. Zagadnienie to można prześledzić dla trendów w internetowych wyszukiwaniach, co w odniesieniu dla zainteresowań Polaków historią Polski i historią powszechną daje następujący wynik.

Ilustracja 9. Względne wyniki zainteresowania hasłem historia świata oraz historia polski. Dane z trends.google.com, wizualizacja W.W.:



Powyższe dane ukazujące zdecydowaną dominację w zainteresowaniu historią narodową nad historią powszechną możemy odnieść do danych z portalu YouTube mówiących jakie konkretne wydarzenia historyczne cieszą się największym zainteresowaniem.

Medium mającym wpływ na budowanie świadomości historycznej i kreowania tożsamości narodowej jest seria filmów popularyzujących historię autorstwa kanału z portalu Youtube – Historia bez cenzury. Jego autorzy postawili sobie za cel, w sposób przystępny dla przeciętnego widza, przybliżyć różne ciekawostki historyczne związane z postaciami (głównie bohaterami narodowymi jak dowódcy wojskowi, królowie Polski czy przedstawiciele inteligencji – 58 spośród 135 filmów na całym kanale), wydarzeniami (głównie związane z tematyką polityczną i militarną odnoszącą się w przeważającej większości do historii Polski) czy ogólnymi procesami historycznymi (np. społeczno-kulturowe aspekty seksualności w dziejach czy historyczny kontekst tematów wybijających się w popkulturze jak piraci czy mafia). Twórcy Historii bez cenzury bazując na materiałach akademickich dokonują selekcji informacji (na poziomie faktografii, którą notabene sprowadzają do absolutnego minimum) pod kątem wybranego tematu (z reguły wobec klucza, który ma zapewnić wysoką oglądalność – autorzy wybierają kontrowersyjne aspekty biografii przedstawianych przez siebie bohaterów czy wydarzeń, jak sami uważają, ich widzów interesuje „seks, kasa i morderstwa”[11]) i za pomocą potocznego języka oraz bogatej warstwy audiowizualnej (memy, animacje, przeróbki dźwiękowe, napisy odwołujące się do popkultury lub wydarzeń bieżących).

<i>Tabela 3. Najpopularniejsze filmy z kanału Historia bez cenzury na dzień 24.02.2017</i>	
Tytuł filmu	Liczba wyświetleń filmu
Polacy - zajebisty naród! Historia Bez Cenzury	1393879
Polacy - zajebisty naród #2. II Wojna Światowa.	1193992
Ruski koszmar - Stefan Batory. Historia Bez Cenzury	1055695
Ciota na tronie - Stanisław August Poniatowski. Historia bez cenzury.	947966
Seks w średniowieczu. Historia Bez Cenzury	896409
Nie ma bata na Polaka. Historia Bez Cenzury	813938
Bigamista Wielki - Kazimierz Wielki. Historia Bez Cenzury	773059
JP100% - Józef Patriota. Historia bez cenzury.	768121
Władca z jajami - Bolesław Chrobry. Historia bez cenzury.	767899
Niedorobieni agenci - Szpiedzy PRL-u. Historia Bez Cenzury	714711

<i>Tabela 4. Najpopularniejsze filmy z kanału Historia bez cenzury na dzień 29.12.2017</i>	
Tytuł filmu	Liczba wyświetleń filmu
Seks w średniowieczu. Historia Bez Cenzury	1649951
Polacy - zajebisty naród! Historia Bez Cenzury	1644386
Polacy - zajebisty naród #2. II Wojna Światowa.	1570129
Ruski koszmar - Stefan Batory. Historia Bez Cenzury	1309950
Ciota na tronie - Stanisław August Poniatowski. Historia bez cenzury.	1282484
Niemieckie eksperymenty na ludziach. Historia Bez Cenzury	1095540
Bigamista Wielki - Kazimierz Wielki. Historia Bez Cenzury	1083159
Polowanie na Hitlera. Historia Bez Cenzury	1057198
Nie ma bata na Polaka. Historia Bez Cenzury	1047538
Władca z jajami - Bolesław Chrobry. Historia bez cenzury.	1044031

Tabela 5. Najpopularniejsze filmy z kanału Historia bez cenzury na dzień 09.10.2018

Tytuł filmu	Liczba wyświetleń filmu
Seks w średniowieczu. Historia Bez Cenzury	2100740
Polacy - zajebisty naród #2. II Wojna Światowa.	1864333
Polacy - zajebisty naród! Historia Bez Cenzury	1806599
Niemieckie eksperymenty na ludziach. Historia Bez Cenzury	1779316
Ciota na tronie - Stanisław August Poniatowski. Historia bez cenzury.	1567940
Ruski koszmar - Stefan Batory. Historia Bez Cenzury	1482339
Polowanie na Hitlera. Historia Bez Cenzury	1404098
Demon seksu - Rasputin. Historia Bez Cenzury	1403729
Bigamista Wielki - Kazimierz Wielki. Historia Bez Cenzury	1268740
Nie ma bata na Polaka. Historia Bez Cenzury	1211883

Dokonując ogólnego podziału filmów (pod względem tematyki i treści) rysuje nam się obraz ogólnego zainteresowania różnymi tematami z historii Polski. Spośród 80 filmów dotyczących historii Polski, które uzyskały łącznie 61 milionów wyświetleń można wyróżnić następujące kategorie: ogólna historia Polski – 27 filmów przy 743 tys. wyświetleń na film; królowie Polski – 16 filmów i 898 tys. średnich wyświetleń; bohaterowie polityczni i wojskowi – 12 filmów i 709 tys. średnich wyświetleń; bohaterowie związani z działalnością kulturalną – 11 filmów i 641 tys. średnich wyświetleń; wydarzenia militarno-polityczne – 14 filmów i 820 tys. średnich wyświetleń. Obserwujemy zatem równomierne rozłożenie zainteresowania widzów z delikatnym wskazaniem na postacie mające znaczący wpływ na dzieje narodu (władcy) oraz najważniejszych wydarzeń, które ukształtowały jego losy polityczne (bitwy, powstania itd.). Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż zainteresowanie widzów jest bardzo zróżnicowane w obrębie samych kategorii tematycznych. Sporym zainteresowaniem cieszą się filmy zarówno dotyczące wydarzeń II wojny światowej, jak i postaci i wydarzeń kontrowersyjnych (Stanisław August Poniatowski). Analogicznie wygląda analiza podziału chronologicznego tematyki filmów: Historia średniowiecza – 16 filmów ze średnią 788 tysięcy; historia nowożytna – 20 filmów ze średnią 803 tysięcy; historia XIX wieku – 6 filmów ze średnią 742 tysięcy; XX wiek – 28 filmów ze średnią 736 tysięcy. Przy czym należy zauważyć, iż gdyby wyodrębnić osobną kategorię związaną tylko z wydarzeniami z II wojny światowej oraz tematami z nią powiązaną (Żołnierze Wyklęci, Obozy koncentracyjne) to można by było pokusić się o stwierdzenie, iż najmłodsze pokolenie (które stanowi główną grupę odbiorców kanału) jest wychowywane na pamięci o wydarzeniach wojennych. Sam popyt na te zagadnienia ma swój związek z jego kreacją, a

mianowicie zapotrzebowaniem na podaż filmów rocznicowych (Powstanie Warszawskie, Rocznica wybuchu wojny itd.) który to ma swoje korzenie we współpracy z zewnętrznymi partnerami Historii bez cenzury (jak muzea czy urzędy).

W ciągu 5 lat działalności Historii bez cenzury można jednakże zaobserwować stopniowe wyhamowanie trendu stricte etnocentrycznego na rzecz zainteresowania „sekssem, przemocą i kasą”. Tu dobrze to obrazuje znaczący przyrost wyświetleń na opublikowanym we wrześniu 2016 roku filmie poświęconemu seksowi w średniowieczu. Podczas dwóch lat film uzyskał ponad 2 miliony wyświetleń stając się najpopularniejszym filmem na kanale. W porównaniu do innych popularnych filmów w ciągu nieco ponad pół roku (między późną zimą a grudniem 2017) podwoił swoją liczbę wyświetleń, gdzie w przypadku pozostałych filmów wzrost ten wynosił ok 15-20%. Mimo znacznego upływu czasu od daty publikacji film ten nadal zwiększa swoją liczbę wyświetleń. W ciągu niecałego roku o kolejne pół miliona, gdzie w przypadku pozostałych filmów ilości te wahają się między 200 a 300 tysięcy wyświetleń. Wygląda na to, iż zabiegi autorów mające na celu pozyskanie szerokiej grupy widzów odniosły sukces. Czy jednak taki był ostateczny cel? Można zasugerować, iż treść została w ostatnim czasie zastąpiona przez formę przekazu zachęcając twórców do publikacji kolejnych odcinków o naturze rozrywkowej z nastawieniem na „pikanterię” i kontrowersyjność, odsuwając na dalszy plan kwestie edukacyjne i popularyzatorskie.

Relacja między aktywnością w poszukiwaniu i konsumowaniu informacji w internecie jest jednym z najbardziej obiecującym obszarem badawczym dla refleksji o świadomości kulturowej wieku XXI wieku. Poszukiwanie informacji w sieci WWW i na portalach społecznościowych jest nie tylko powszechną aktywnością, lecz również aktywnością, która w odbiorze społecznym uchodzi za neutralną pod względem wartości – stąd jej jeszcze większy potencjalny wpływ na kształtowanie światopoglądu a także związanej z światopoglądem tożsamości kulturowej.

Abstract:

The article describes research on ideological identity and historical awareness based on the methods of computational social science and data science. The object of the analysis is data from search engines and social media.

Streszczenie:

W artykule zostały poruszone kwestie badań nad tożsamością ideologiczną oraz świadomością historyczną w oparciu o metody obliczeniowych nauk społecznych oraz analizy danych. Głównym obiektem badań są dane pochodzące z wyszukiwarki internetowej oraz mediów społecznościowych.

Bibliografia:

Cioffi-Revilla Claudio, *Introduction to Computational Social Science. Principles and Applications*, Springer-Verlag London 2014.

Trzoss A., Werner W., *Problemy i wyzwania związane z badaniem i archiwizacją aktywności instytucji publicznych w mediach społecznościowych* [w:] *Toruńskie Konfrontacje Archiwalne*.

Pogranicza Archiwistyki, tom VI, pod red. Rosa A., Toruń 2019.

Dane dotyczące Facebooka z portalu Statista: <https://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/> [Data dostępu: 10.10.2018].

Dane dotyczące Facebooka z portalu Statista: <https://www.statista.com/statistics/282087/number-of-monthly-active-twitter-users/> [Data dostępu: 10.10.2018].

Hyunyoung Choi, Hal Varian, Yan Carrière-Swallow, Felipe Labbé: *Predicting the Present with Google Trends*, *The Economic Record*, Vol. 88, Special Issue, June, 2012, 2–9.

Herman Anthony Carneiro, Eleftherios Mylonakis, *Google Trends: A Web-Based Tool for Real-Time Surveillance of Disease Outbreaks*, *CID* 2009:49 (15 November) SURFING THE WEB, 1556-1564.

Lazer David, Kennedy Ryan, King Gary, Vespignani Alessandro, *The Parable of Google Flu: Traps in Big Data Analysis*, *Science* Vol 343 14 March 2014, p. 1203-1205.

przypis przegląd

Kosinski, Michal & Matz, Sandra & Gosling, Samuel & Popov, Vesselin & Stillwell, David. *Facebook as a Research Tool for the Social Sciences*. *The American psychologist*. 70(2015), p. 543-556.

Wrzosek Wojciech; *Historiography as a vehicle for the nationalist idea*; w: W. J. Burszta, T. Kamusel-Ia, S. Wojciechowski (red.), *Nationalisms across the globe. An overview of nationalisms in the state - endowed and stateless nations*, vol. I Europe, Bydgoszcz: Publishing House Epigram, 2005, s. 155-163.

Wystąpienie Wojciecha Drewniaka z kanału Historia bez cenzury podczas Tedx w Lublinie <https://www.youtube.com/watch?v=H-UWU-Uv3Qw> [data dostępu: 10.10.2018].

ЧАСТИНА 2

КУЛЬТУРНИЙ КОНФІГУРАЦІОНІЗМ І ЙОГО РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ

*Борисова-Желєзнова Катерина Олександрівна,
аспірант кафедри етики, естетики
та культурології КНУ імені Т. Г. Шевченка
kvemailvk@gmail.com*

В цій невеличкій роботі ми спробуємо коротко окреслити суть ідеї культурного конфігураціонізму, яка полягає в тому, що кожна культура має унікальний характер, сформований в процесі індивідуального історичного розвитку культури, а це, як наслідок, породжує певну структуру, в якій тим чи іншим чином поєднуються культурні риси та формується власне конфігурація культури.

Американський лінгвіст та етнолог Едвард Сепір, який вважається автором терміну конфігураціонізм в межах антропологічної науки, визначив особистість як «сукупність тих аспектів поведінки, які надають сенс індивіду в суспільстві та відрізняють його від інших акторів у спілкуванні, кожен з яких втілює незліченні культурні патерни в унікальній конфігурації» [1, с. 38].

Ми б хотіли особливо спинитись саме на розгортанні ідеї культурного конфігураціонізму в науковій теорії, чим займалася одна з найбільш визначних американських антропологів ХХ ст., яка зробила значний внесок в дослідження етнопсихологічного напрямку, – Рут Бенедикт. В своїй статті «Configurations of Culture in North America» («Конфігурації культури в Північній Америці» 1932) вона дослідила можливі шляхи формування конфігурацій культури та виявила їх безперечний вплив на формування людських особистостей в рамках певної культури. Пані Рут займалася пошуком основоположного пояснювального принципу, який дав би можливість зрозуміти і різне походження елементів, з яких була побудована культура, і саму цілісність, притаманну кожній культурі. Дослідниця наголошує на тому що окремі культурні риси, наявні в одній соціальній групі, можуть бути в довільному порядку перемішані в іншій соціальній групі і утворювати абсолютно різні, а інколи навіть протилежні комбінації. «Як ми можемо побачити, кінцевий факт людської природи полягає в тому, що людина будує свою культуру на відмінних між собою елементах, комбінуючи та рекомбінуючи їх» [2, с 109]. В ході такої комбінації та рекомбінації культурних елементів, кожна з культур формує свої унікальні цінності, табу і звичаї утворюючи таким чином певну культурну конфігурацію.

Відбір низки визначальних культурних рис призводить до виникнення в окремій культурі певної культурної доміанти, яку дослідниця визначила, як етос культури. «Кожна велика культура займає певний напрямок,

не зайнятий іншими, вона розробила такі вірування та інститути, які щонайглибше відображають цю фундаментальну спрямованість, і повна розробка цього унікального високо індивідуалізованого ставлення до життя є тим, що має значення саме в цій культурній епосі» [3, с. 3].

Досліджуючи культуру племені індіців Пуебло, Р. Бенедикт виділила в якості доміантної поведінки наступні риси: стриманість, відмову від крайнощів, намагання уникнути насилля та бажання до кооперації. Таке спостереження дозволило дослідниці, спираючись на ідеї Фрідріха Ніцше визначити цей тип культури як аполонійський. Діонісійський тип культури, як зазначає Р. Бенедикт, є протилежним аполонійському: представники даного типу культури є схильними до крайнощів, насилля, намагаються досягти авторитету будь-яким шляхом. Цікаво що племена, які фактично є сусідами, зробили настільки різний вибір щодо етичного спрямування культурних рис і настанов. На думку Р. Бенедикт, етос культури формується не стільки за рахунок географічного положення, екологічної та економічної ситуацій, скільки завдяки певному типу мислення того чи іншого народу або племені, певному розгортанню їхніх ідей та емоційних характеристик.

Кожна культура не лише наділена особливими та унікальними конфігураціями поведінкових рис, вона також наділена власними унікальними емоційними конфігураціями. Таким чином, враховуючи емоційну складову, культура сама формує людську особистість у відповідності з її відчуттями та мотиваціями, – тобто сама розвиває в носіях культури найбільш характерний для них, а отже і для культури тип темпераменту.

Ось що написала з цього приводу в своїй роботі «Хризантема і меч» сама Р. Бенедикт: «Люди, які взяли для життя якусь систему цінностей, не можуть протягом довгого часу жити, відгородившись від неї, і мислити і вести себе відповідно протилежного ряду цінностей, не опинившись при цьому в стані бездіяльності і хаосу. Вони намагаються домогтися більшої відповідності з прийнятими в їх культурі нормами. Вони обзаводяться якимись загальними раціональними підставами і загальними мотиваціями» [4, с. 3].

Список використаної літератури

1. Sapir E. Selected Writings in Language, Culture and Personality – N.Y., Berkeley and Los Angeles: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1963; P.560
2. Benedict R. Patterns of Culture. – N.Y., Boston: Houghton Mifflin, 1934; P.109.
3. Benedict R. Configurations of Culture in North America // American Anthropologist, 1932. – № 34 (1).
4. Benedict R. The chrysanthemum and the word : patterns of Japanese culture. – Boston: Houghton Mifflin Co., 1946.

3D MAPPING ЯК СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Доколова Альона Сергіївна

аспірант,

Київський національний університет культури і мистецтв,

dokolashka@gmail.com

Технічний прогрес ХХ ст. наклав свій відбиток на свідомість і різні аспекти життя людства, не оминувши культуру й мистецтво. Досягнення, що впроваджуються в ці сфери, розширюють можливості традиційних напрямів творчості і сприяють появі нових видів мистецтва та жанрів, інтегруючих можливості інформаційних технологій.

Інтегрована художня культура завдяки широкому спектру засобів виразності (аудіовізуальні, телекомунікаційні, мультимедійні технології) здатна здійснювати суттєвий вплив на формування масової культури, її смаків та орієнтацій.

Одним із сучасних напрямів аудіовізуального мистецтва є 3D Mapping (3D-маппінг, відеомеппінг), що становить проєкцію на фізичний об'єкт навколишнього середовища з урахуванням його геометрії і розташування в просторі.

Дослідницька база з вивчення візуального мистецтва в Україні сьогодні перебуває в зародковому стані, поодинокими є і наукові роботи з означеної проблеми. Серед праць, присвячених дослідженню 3D Mapping, варто відмітити дисертаційну працю О. Кліщ «Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору»[1], проте в даній праці відеомеппінг розглядається як засіб міського освітлення, а не напрям аудіовізуального мистецтва. Разом з тим, в Україні щороку проводяться конкурси та фестивалі присвячені цьому видовищному виду мистецтва, створюються десятки світлових інсталяцій, що свідчить про актуальність обраної тематики.

Еволюція мультимедійного аудіовізуального мистецтва пройшла складний процес становлення взаємодії технічних засобів і творчих задумів автора.

В основі виділення етапів становлення екранного мистецтва і культури лежать технічні артефакти, що обумовлюють процес формування і поширення артефактів культурних - творів екранних мистецтв.

Біля витоків екранного мистецтва стояло німе кіно, яке сприяло лише візуалізації задумів авторів.

Період же аудіовізуального синтезу пов'язаний з винаходом звукозапису і мультиплікації та їх уведенням у кінематограф, що й послужило поштовхом для становлення екранної культури і власне кіномистецтва. Цей період також характеризується взаємодією кінематографа з різними формами театральних видовищ і вистав.

З розвитком технічних засобів екранної культури і поряд з використанням традиційних музичних інструментів відбувалося впровадження більш складних механізмів створення аудіальних творів.

Монтаж, комп'ютерні спецефекти, зйомка окремих епізодів за допомогою відеотехніки, упровадження аналоговоцифрового перетворення – усе це знаменує початок електронної революції як специфічного етапу розвитку аудіовізуальної-екранної культури. Для цього етапу характерне виникнення естетики телебачення, що базується на відеоефектах.

Можливості нових засобів комунікації, пов'язані з появою комп'ютера, ініціювали процеси глобалізації культури, що сприяло об'єднанню різних технічних форм аудіовізуальної комунікації і мистецтва.

Інтернет і глобальні мережі змінили характер спілкування між людьми: змінилися ідеологічні пріоритети, стиль і темп життя. Інтерактивність стає найважливішим складником актуальної художньої діяльності. Елементи інтерактивності виникають на телебаченні, у відео та комп'ютерних іграх, у виробничих процесах підготовки аудіовізуальних творів, з'являються технології віртуальної реальності. Отже, на початку ХХІ ст. настав період конвергенції всіх форм аудіовізуального в екранному мистецтві.

Звертаючись до сучасного етапу розвитку аудіовізуального мистецтва, потрібно відзначити, що стало можливим здійснювати складні просторово-графічні світлові проєкції, поєднуючи їх з музикою, здійснюючи їх взаємодію, образну єдність, рівноправний синтез музики і яскравої картинки. У масових мультимедійних шоу сьогодні знаходять широке застосування лазерні ефекти, здатні проєктувати різні зображення на сцені, стінах, воді та інших поверхнях.

Ще одним вектором розвитку можна назвати мультимедійну сценографію, тобто використання технологій мультимедіа та засобів комп'ютерної графіки.

«Голографічна проєкція, chromakey – технологія «прорізання» за кольором (застосовується зараз в основному в кінематографі і на телебаченні), впровадження мобільних технологій з метою створення атмосфери інтерактивності участі в дійстві кожного глядача - ось елементи сценографії завтрашнього дня» [2].

Голографічна проєкція лягла в основу технології 3D Mapping (відеомепінг або проєкційне шоу), що представляє собою *«інтеграцію відеомистецтва і 3D-технологій, яка полягає в створенні 3D-проєкції на фізичний об'єкт навколишнього середовища з урахуванням його геометрії та розташування в просторі, при художньої модифікації якої за допомогою аудіовізуальних засобів у глядача виникає аудіовізуальна ілюзія»[3].*

Використання новітніх аудіовізуальних технологій у поєднанні з яскравою художньою ідеєю дає змогу авторам утримувати зацікавленість глядача, сприяє посиленню естетичного і психоемоційного ефекту, грає культурологічну роль у розвитку жанру масового мультимедійного шоу.

Для проведення якісної оцінки мультимедійних творів треба

зупинитися на аспектах, що впливають на загальне враження аудиторії. Основоположним у створенні і демонстрації таких творів мистецтва є технічний супровід, до складу якого входять: професійне звукове та світлове обладнання, проєктори високого рівня яскравості, медіасервери і різні контролери. Технічне оснащення залежить насамперед від місця проведення (площі проєкції) та кількості глядачів. Відповідно, на чим більші масштаби розрахована інсталяція, тим більша кількість апаратури і її потужність потрібні. При цьому розділяють об'єктивний, просторовий, середовищний, фасадний і ландшафтний меппінг.

Не залишається без уваги і контент, тобто змістовний складник твору; у цьому плані можливі кілька варіантів: сюжетно-режисерська постановка, підкріплена сукупністю аудіовізуальних художньо-виразних засобів, або просто набір красивих емоційно-видовищних сцен. Над цим компонентом працюють режисери-постановники і 3D-дизайнер відповідно до вимог замовника.

Вибір художньо-виразних засобів пов'язаний із напрямом, у якому застосовується технологія 3DMapping. Нерідко вони доповнюються інтерактивними формами взаємодії з людиною: можливістю контакту відеопроєкції та учасника шоу, впливом глядача на те, як відбувається дія та ін.

Можливості 3DMapping дають змогу створювати не тільки глобальні шоу або виступи артистів на світових аренах, але й влаштовувати камерні заходи та рекламні акції.

Аналізуючи деякі світові події на предмет використання новітніх технологій екранного мистецтва 3DMapping, можна виділити найбільш популярні сфери їх застосування:

- масові мультимедійні та музичні шоу - на час проведення урочистих заходів проєкції здатні перетворити навколишнє середовище в заданій тематиці за допомогою кольору, сценаріїв сприйняття, а також відтворити голографічні проєкції виконавців;

- дизайнерські рішення - великі можливості для інтер'єрних проєктів за рахунок використання кольору, візерунків, текстури, меблів та ін.;

- театральні постановки - візуалізація різних декорацій, атмосфери сюжету за допомогою різних рішень дизайну, гри світла;

- хореографічні етюди - можливість використовувати технологію в мультимедійних інтерактивних хореографічних виставах, де інтерактивність досягається за рахунок реагування проєктованого зображення на звук і рух на сцені;

- реклама - дана технологія має тенденцію в майбутньому приєднатися до різновидів зовнішньої реклами, стати елементом інформаційного простору міста [3].

Отже, екранне мистецтво нового покоління здобуло визнання на міжнародних та світових аренах. Сучасній аудиторії глядачів імпонує барвистість і видовищність заходів, під час яких емоційний вплив від

побаченої аудіовізуальної ілюзії надовго залишається в пам'яті.

Список використаної літератури

1. Кліщ О. А. Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору : дис. канд. арх. наук : 18.00.01 / Кліщ Оксана Андріївна – Львів, 2015. – 226 с.
2. Михайлов, Л. Н. Технические средства оформления современного эстрадного зрелища как эстетический феномен / Л. М. Михайлов. - Москва: РАТИ, 2007. - 40 с.
3. Мальцева, Е. В. Развитие аудиовизуальной культуры студенческой молодежи в условиях клубного объединения: дис. ... канд. пед. наук / Е. В. Мальцева. - Челябинск, 2013. - 194 с.

STRAIGHTEDGE АБО ШЛЯХ ДО ЗБЕРЕЖЕННЯ ПОКОЛІННЯ

Єпик Лариса Іванівна

*к.і.н, доцент кафедри історії України СумДПУ імені А.С.Макаренка
kalima2009@rambler.ru*

Крохмаль Анжеліка Олегівна

*магістрантка ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені
А.С.Макаренка
AnzhelikaKrokhmal@ukr.net*

У сьогоднішній стрейтдейдж – єдина молодіжна субкультура, яка сповідує і пропагує тверезий образ життя, повну відмову від будь-яких наркотичних засобів, включаючи поширені алкоголь і нікотин. Серед цінностей стрейтдейджерів - стриманість в сексі, відмова від безладних статевих зв'язків, скептичне ставлення до порноіндустрії. На їх думку, будь-яка невинна жива істота має безумовне і незаперечне право на життя [1].

Частина стрейтдейджерів є вегетаріанцями, таким чином висловлюючи протест вбивству тварин. Більшість послідовників «прямого шляху» проти будь-яких расових забобонів, фашизму і націоналізму [1]. Стрейт-едж був реакцією на постійний тиск з боку однолітків, які спонукали робити те, чого кому-то не хотілося. Ця ідея зберегла для панк-концертів багато місця, які в іншому випадку закрилися б через насильство і вандалізм, викликаних наркотиками. Дійсно, головною причиною, по якій закриваються панк-клуби і сквот, часто є наркотики і алкоголь [2].

Сьогоднішній напрямок стрейтдейдж полягає у відділенні себе від панку і створенні деяких дуже важливих відмінностей. Деякі стрейтдейджери навіть не хочуть бути частиною панку, повністю відділившись від цієї субкультури. Відмову частини молоді від «традиційних» цінностей панків і висловила у своїй музиці Minor Threat. Гасло «Секс, наркотики, рок-н-рол»

послідовники нового руху замінили новим: «Музиці - так! Наркотикам, палінню і безладному сексу - ні!» «Straightedge» перекладають як «шлях навростець» [3].

Зазвичай, стрейтеджери мало відрізняються від однолітків. Один одного вони впізнають по знаку хреста на долоні. Так у 70-х роках позначали неповнолітніх охоронці американських нічних клубів, щоб бармени бачили, кому не слід продавати спиртне [5]. На знак протесту, та визначаючи свій інтерес виключно до музики, такі хрести підлітки малювали на виголеній потилиці. Саме так підлітки хотіли показати, що вони прийшли поспілкуватися і послухати музику, а не напиватися. З долонь хрест перекочував у символіку і зображується між буквами англійської абрєвіатури. Виглядає це так: «sXe» [3].

Наразі не існує єдиної думки про сутність Straightedge. Їх визначають і як частину молодіжної культури, як субкультуру, чи, навіть, філософію. Самі ж прихильники руху вважають, що це – стан душі, те, як ти себе відчуваєш. Це набуття контролю над собою і своїм життям [1]. Це вміння не піддаватися думці більшості і неплисти за течією. Це самоповага і повага до інших людей. Це особистісний розвиток, власна філософія, самостійний вибір способу життя. Стрейтеджери вважають, що не можна правильно прожити частину життя. Вони роблять свідомий вибір і сформулювали своє головне гасло: «True till death» - «Вірний до смерті». Тобто життя повинне бути правильним від початку до кінця [2].

Тобто, можна говорити, що sXe є зразком позитивного бунту. Цей виступ проти усталеної системи, корисливого використання природи і тварин, проти культу грошей, жаги матеріального збагачення, продажності. Якщо більшість людей перейдуть до sXe способу життя, можливо тоді, могутня влада держави і корпорацій, які отримують величезні прибутки з продажу «легальних» наркотиків, таких як алкоголь і тютюн, серйозно похитнеться. sXe - це не мода і не екзотичний спосіб самовираження, sXe – це особистий вибір, що не залежить від кого б то не було. sXe – це, навіть, не вибір, це спосіб [4].

На даний момент в Києві, як і по всій Україні, рух straightedge активно підтримується новим поколінням молоді. Київських стрейтеджерів стає все більше, в основному вони вегетаріанці, які активно займаються спортом і розвитком себе. Вони не обов'язково панки, слухають хардкор і татуюють хрести на руках, але вони пам'ятають, як це зароджувалося, і розвивають ідею straightedge все далі і ширше[1].

Адекватні стрейтеджери роблять це м'яко, живучи так, як хочеться їм, вони нікого не гноблять і не наполягають на зміні сприйняття свого або чужого життя. На їхню думку, straightedge зовсім не є тотальною ідеологією. Їх філософія проста - це прагнення до свідомої волі, духовне очищення і вірність один раз обраному шляху, а також – позитивне ставлення до життя і незалежність від усього того поганого, що нав'язується системами.

1. Наумедзянова Э. Straightedge – протест против общества потребления [Электронный ресурс] // Эльмира Наумедзянова // gloss.ua: сайт. – Режим доступа: <https://gloss.ua/story/places/article/60076>. – Назваз экрану.
2. Мироззрение NSStraightEdge (NSsXe) [Электронный ресурс] // via-midgard.com: сайт. – Режим доступа: <https://via-midgard.com/news/mirovozzrenie-ns-straight-edge-ns-sxe.htm>. – Назваз экрану.
3. Основные направления StraightEdge [Электронный ресурс] // zarodinu.org.ua: сайт. – Режим доступа: <http://zarodinu.org.ua/page/418>. – Назваз экрану.
4. Стрейт-эджд (straightedge): Крест во имя жизни [Электронный ресурс] // studikam.ru: сайт. – Режим доступа: <http://studikam.ru/streit-edzh-straight-edge-krest-vo-imya-zhizni>. – Назваз экрану.
5. StraightEdge – Как оно на самом деле есть [Электронный ресурс] // sxe.at.ua: сайт. – Режим доступа: http://sxe.at.ua/publ/straight_edge_kak_ono_na_samom_dele_est/1-1-0-2. – Назваз экрану.

O NAZWISKACH W GMINIE KRUSZYNA. NAZWISKA PRYMARNE

Żemejda-Zybura Marzena

*Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w
Częstochowie*

*Wydział Filologiczny – Historyczny
m.zemejda@poczta.fm*

1. Wstęp – charakterystyka gminy Kruszyna

Głównym celem niniejszego opracowania jest zaprezentowanie wyników analizy i opisu współcześnie używanych nazwisk prymarnych mieszkańców gminy Kruszyna.

Gmina Kruszyna usytuowana jest w północnej części województwa śląskiego i północnej części powiatu częstochowskiego, w odległości 25 km na północny wschód od Częstochowy i 18 km na południowy zachód od Radomska, na terenie pokrytym niskimi, tzw. Mykanowskimi pagórkami, który znajduje się w regionie Niecki Włoszczowskiej, między rzeką Kocinką a Wartą. Długość tego obszaru nie przekracza 15 km a szerokość 8 km. Wysokość względna, średnio, wynosi 23 m, zaś nachylenie przeciętne poniżej 1°30'. Najwyższe wysokości bezwzględne dochodzą do 260 m (koło Mykanowa) i 259,7 m (koło Borowna) (Rosin, 1961, s. 19). Najniższy punkt znajduje się w dolinie rzeki Warty we wsi Kijów, a najwyższy w południowej części w rejonie Bogusławic. Przez obszar gminy przebiega granica geologiczna Jury Krakowsko – Częstochowskiej i Niecki Niedziańskiej. Lasy zajmują ok. 37 % powierzchni gminy. W środkowej części gminy dzielą ją na dwie części: dolinę rzeki Warty i część wysoczyznową. Dolina Warty ma charakter płaskorówninny, wysoczyzna zaś rzeźbę niskofalistą, fragmentarycznie falistą, o deniwelacjach 7-20 m. W lasach dominuje sosna, stanowiąc 80% drzewostanu, występuje też olcha, brzoza i dąb. Oprócz znaczenia gospodarczego kompleksy leśne posiadają niewątpliwie walory krajoznawcze i

rekreacyjno – wypoczynkowe.

Ludność gminy liczy ok. 4900 mieszkańców, zamieszkujących w 12 wsiach: Baby, Bogusławice, Jacków, Kijów, Kruszyna, Lgota Mała, Łęg, Pieńki Szczepockie, Teklinów, Widzów, Widzówek, Wikłów. Gęstość zaludnienia wynosi 53 os./km. Przez teren gminy, w kierunku północno – południowym przebiegają ważne szlaki komunikacyjne:

- droga krajowa nr 1 Warszawa - Katowice (przyszła autostrada A1),
- droga krajowa nr 91 Piotrków – Częstochowa,
- linia kolejowa Warszawa – Katowice, z przystankami kolejowymi w

Widzowie-Teklinowie i Jackowie.

Gmina Kruszyna ma charakter typowo rolniczy. Funkcjonuje Stadnina Koni w Widzowie, kontynuująca hodowlę koni pełnej krwi angielskiej oraz bydła mlecznego. Jest kilka wysokotowarowych gospodarstw rolnych o powierzchni przekraczającej 100 ha oraz kilkaset drobnych gospodarstw rolnych. Pierwszą wzmianką o Kruszynie w źródłach pisanych jest zapis z 1337 roku (Mileska, 1983, s.320)

2. Nazwy osobowe a onomastyka

W onomastyce polskiej stosuje się kilka podziałów nazw własnych, które pokrywają się w znacznej mierze z podziałami międzynarodowymi. Zasadniczym podziałem jest rozróżnienie na nazwy ludzi (nazwy osobowe) i nazwy miejsc (nazwy geograficzne). (Jakus – Borkowa E., 1987, s. 15).

Nazwy geograficzne – nazywane też toponimami (grec. *topos* ‘miejsce’) lub **geonimami** (grec. *geo* ‘ziemia’) **stanowią nazwy wszelkich obiektów przestrzennych, terenowych zarówno zamieszkałych, jak i niezamieszkałych przez człowieka. Można je podzielić na:**

- a) nazwy krajów, kontynentów, regionów – choronimy (grec. *choros* ‘kraj’),
- b) nazwy miejscowe, określające miasta, osady, wsie, przysiółki i wszelkie obiekty zamieszkane – ojkonimy (grec. *oikos* ‘mieszkanie),
- c) nazwy terenowe, określające lądowe obiekty niezamieszkałe, jak: lasy, łąki, pola, pastwiska, nieużytki, drogi, szosy itp.,
- d) nazwy wodne – nazywające toki płynące (rzeki, kanały, strumienie, potoki) i wody stojące (jeziora, stawy, zbiorniki, mokradła) – hydronimy (grec. *hydor* ‘woda’),
- e) nazwy górskie – określające pasma górskie, góry, szczyty, przełęcze, pogórza – oronimy (grec. *oros* ‘góra’)
- f) nazwy miejskie – nazwy obiektów w obrębie zabudowy miejskiej, jak place, parki, mosty, ulice, budowle użyteczności publicznej itp. – urbanonimy (łac. *urbanus* – miejski’). (Borek H., 1986, s. 17).

Nazwy ulic bywają nazywane plateonimami (od łac. *platea* – ‘ulica’) a wszelkich dróg i przejazdów, szczególnie poza miastem biegnących – hodonimami (od grec. *he hodos* – ‘droga).

Nazwy osobowe – stanowią nazwy społeczności ludzkich, jak i pojedynczych osób, zwane są antroponimami (grec. *anthropos* ‘człowiek):

1. nazwy narodów, narodowości, plemion, lokalnych skupisk ludzkich – etnonimy (grec. *ethnos* ‘lud’),
2. nazwy mieszkańców kraju, regionu, krainy, okolicy, miasta, wsi (w języku polskim nie wszystkie uważane są za wyrazy pospolite i pisane małą literą), np. *Opolanin* – mieszkaniec miasta Opola.
3. imiona – nazwy osobiste, nadawane noworodkom, niedziedziczone,
4. nazwiska – obecnie urzędowe nazwania o charakterze dziedzicznym, czyli nazwy wspólne całej rodzinie, rodowi, urzędowo utrwalone, prawnie chronione,
5. przezwiska – nieoficjalne nazwy nadawane komuś, kto już ma swoje imię i nazwisko, nazwy dodatkowe, często o charakterze ironicznym,
6. przydomki – wyróżniające nazwy jednej z gałęzi linii rodu o charakterze dziedzicznym; niekiedy przydomek jest synonimem indywidualnego przezwiska. (Borek H., 1986, s. 17).

Oprócz wyżej wymienionego podziału stosuje się ponadto rozróżnienie nazw własnych na: chrematonimie – zbiór marek wyrobów przemysłowych (samochód Daewoo), zoonimie – zbiór nazw zwierząt (As, Krasula, Mruczek), kosmonimie – zbiór nazw planet i gwiazd (Mars, Saturn, Księżyc). (Jakus – Borkowa E., 1987, s. 16). Nazywając coraz liczniejsze, zróżnicowane twory funkcjonujące współcześnie w przestrzeni cybernetyczno – medialnej medionimami, można by ponadto wyodrębnić medioonomastykę, jako subdyscyplinę zajmującą się charakterystyką, klasyfikacją i oceną normatywną ich zbioru. (Mrózek R., 2002, s. 15–16).

Przytoczony powyżej podział onomastyki, został dokonany, według R. Mrózka, zgodnie z kryterium przedmiotowym, czyli według zainteresowań badawczych onomastyki. R. Mrózek wyodrębnił podział uzupełniający, według kryterium metodologicznego, czyli preferowania w badaniach określonej metodologii. I tak według tego kryterium wyróżnia on: onomastykę literacką - objaśniającą rodzaje i funkcje nazewnictwa występującego w dziele literackim (w komunikacji literackiej) oraz ich związki z określonymi nurtami stylistycznymi, szerzej: *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993; onomastykę socjolingwistyczną (socjoonomastykę) – uwzględniającą w analizach metody socjolingwistyki i dyscyplin społecznych z nią związanych; onomastykę kulturową – przystosowującą założenia lingwistyki kulturowej, eksponującej związki i współzależności między językiem a kulturą, do specyfiki sfery własnej języka i jej komponentów kategoryalnych; onomastykę historyczną – koncentrującą się na związkach właściwości nazw z dziejowym rozwojem języka i odpowiednich metodach; onomastykę porównawczą – zainteresowaną konfrontatywnym opisem systemów onimicznych (lub ich elementów) pokrewnych bądź niepokrewnych języków. (Mrózek R., 2002, s. 23–16).

3. O zebranych materiale.

Materiał badawczy został zbierany w latach 2004-2007. Podstawowym źródłem analizowanych w niniejszej pracy antroponimów stanowi *Spis wyborców*

gminy Kruszyna, sporządzony w związku z wyborami do rad gmin, powiatów i sejmików województw oraz wójta, burmistrza i prezydenta w dniu 26 listopada 2006r. Zgromadzony materiał obejmuje nazwiska tylko dorosłych mieszkańców gminy Kruszyna, którzy na dzień 26 listopada 2006r. byli pełnoletni. Z uwagi na ten fakt, materiał nie jest kompletny bo nie uwzględnia nazwisk dzieci.

Przeprowadzenie klasyfikacji strukturalno – semantycznej zebranego materiału ma za zadanie w przypadku nazwisk prymarnych (niederywowanych) podzielenie ich na grupy ze względu na znaczenie apelatywów lub imion, od których pochodzą oraz pośrednio określenie ich formy językowej. W przypadku nazwisk równym poszczególnym wyrazom pospolitym, wszelkie podziały nie mogą pełnić ról istotniejszych niż orientacyjne. Dzisiejsze nazwiska, jak pisze Kazimierz Rymut (Rymut, 1991, s. 22) nie mają znaczenia słownikowego, wobec czego każda klasyfikacja jest dla danego zbioru antroponimów niewystarczająca i niedoskonała, zwłaszcza, że przedstawiony zbiór antroponimów nie ma charakteru historycznego i nie dotyczy etymologii pojedynczych nazw osobowych. Aby dokładnie poznać etymologię nazwiska danej rodziny trzeba byłoby prześledzić losy rodziny, czy motywacją nazwisk byłaby miejscowość pochodzenia, imię czy przezwisko przodka.

Nazwiskom polskim poświęcono wiele uwagi i literatura na ten temat jest bogata. Brak precyzyjnego określenia terminu nazwisko spowodował rozbieżności na temat czasu, w którym powstało polskie nazwisko. Termin ten we współczesnych słownikach języka polskiego występuje jako druga, występująca po imieniu, nazwa własna, służąca do identyfikacji człowieka. Jest ono dziedziczne po ojcu przez dzieci i obejmuje zwykle żonę, więc jest wspólne całej rodzinie. Zasadniczym celem jest „wyodrębnienie nie jednostki, ale rodziny” (Cieślikowa A., 1995, s. 64). Tak rozumiane nazwisko, jak stwierdzają językoznawcy i historycy prawa (Taszycki W., 1924, s. 9; Grzybowski S., 1957, ss. 485-514), pojawia się na gruncie polskim dość późno, u szlachty na przełomie XV i XVI w., zaś u ludu wiejskiego dopiero w XVIII w. Właściwie o ustaleniu się nazwiska w całym tego słowa znaczeniu możemy mówić dopiero w XIX wieku, gdy to zostało uregulowane przepisami prawa (Bubak J., 1986, ss. 22-23). W ciągu wielu wieków trwała rywalizacja między „nazwiskiem” a „przezwiskiem”. W XV wieku w języku polskim pojawia się wyraz przezwisko i to w znaczeniu „nazwa dodatkowa dodana do właściwego imienia”, a więc na określenie drugiego, po imieniu, członu nazwy osobowej. W XIX wieku postawiony został znak równości między przezwiskiem i nazwiskiem. Od XVII wieku wyraz ten ma równocześnie znaczenie nazwy osobowej o zabarwieniu ujemnym - przezwisko, nazwa obelżywa, wyzwisko. Od początku XIX wieku nabiera znaczenia dzisiejszego przezwiska. Wyraz nazwisko poświadczony jest od XVI wieku. Na określenie drugiego członu nazwy osobowej użyty został w XVII wieku (Trepka W.N., 1963), w słownikach języka polskiego jeszcze później u Lindego. Pierwszy raz ma znaczenie nazwy rodzinnej (nazwa familii) w XIX wieku i początkach XX wieku i łączy się z wprowadzeniem w tym czasie ściślejszych przepisów związanych z powszechnym obowiązkiem posiadania

nazwiska i jego stabilizacją pod względem prawnym. (Bubak J., 1986, s.22).

To, że w okresie XII do połowy XIX wieku nie istniał termin nazwisko o dzisiejszym znaczeniu nie dowodzi, że nie istniało pojęcie nazwisko o dzisiejszym znaczeniu nie dowodzi, że nie istniało pojęcie nazwiska jako nazwy własnej występującej obok imienia wspólnej całej rodzinie (rodowi). Obecność pojęcia nazwisko w języku polskim poświadczona jest już w XV wieku. Wyrażał je jednak inny wyraz, mianowicie wyraz imię, który do dzisiaj występuje w polszczyźnie w tym znaczeniu, ale tylko w zwrotach językowych, np. dobre imię. (Kaleta Z., 1998, s. 19).

Z danych uzyskanych w trakcie analizy materiału nazewniczego z rejonu gminy Kruszyna wynika, że wśród nazw prymarnych na omawianym terenie większość stanowią nazwiska oparte na bazach apelatywnych.

Nazwiska prymarne to nazwy będące wyrazami prostymi i pozbawionymi sufiksów nazwiskotwórczych. Podstawą tego typu antroponimów są apelatywy. W gminie Kruszyna nazwiska prymarne stanowią 21% całości zebranego materiału, zaś zdecydowanie mniej liczne są formacje odimienne (2%). Jeśli chodzi o nazwiska w postaci brzmiającej, jak apelatywa ale będące zgrubieniami np. Kukuła, Cieciora zaliczam je nie do prymarnych a derywowanych, w zależności od rodzaju, za pomocą konwersji, derywacji wstecznych lub postwerbalnych.

Poniżej prezentowane jest zestawienie klasyfikacji wyekscerpowanych nazwisk niederywowanych odapelatywnych. W ramach hasła, po dokonaniu wyjaśnienia etymologicznego, w nawiasach zostaje podane odesłanie do odpowiedniego Słownika i wskazanie numeru strony, gdzie w danym słowniku znajduje się wyjaśnienie hasła.

SŁOWNIK NAZWISK:

- ODAPELATYWNE PRYMARNE:

Od apelatywów, będących przedmiotami, wytworami ludzkiej ręki pochodzą następujące nazwiska:

Baryła – od ap. *baryla* ‘rodzaj dużej beczki; dawniej: jednostka pojemności i płynów, w XVI w. w Polsce równa ok. 70 litrów’ (SJP I 127),

Duda – od ap. *duda, dudy*, ‘starodawny ludowy instrument muzyczny dęty, składający się z mieszka skórzanego, zawierającego zapas powietrza i z dwóch piszczałek, z których jedna, tzw. przebierka, służy do wygrywania melodii, druga (niekiedy wraz z trzecią) daje stały, przeciągły dźwięk akompaniujący melodii’ (SJP I 466, SWJP I 336, SE 102)

Garus – od ap. *garus*, ‘sok owocowy, zupa owocowa, marmolada’ (por. SE 136),

Gloc – wariant, od ap. *kloc* ‘duży kawał drewna, kłoda’ (NPol 151), ‘pień zrąbanego drzewa ociosany z gałęzi i zwykle z kory; odcinek tego pnia; kłoda’ (SJP I 934),

Gwosdz – od stp.ap. *gwozd, gozd* ‘las’ a także od *gwóźdz* ‘gwóźdź, kołek’ (NPol 129),

Kaleta – od ap. *kaleta* 'woreczek skórzany na pieniądze i drobiazgi, noszony dawniej przy pasie, sakwa' (SJP I 858), *kaleta, kalita* 'sakiewka' (NPol 144), 'mieszki, tobołki' (SE 214); por. AK 468, SOP 283,

Kalota – wariant, patrz: kaleta,

Kloc – od ap. *kloc* 'duży kawał drewna, kłoda' (NPol 151), 'pień zrąbanego drzewa ociosany z gałęzi i zwykle z kory; odcinek tego pnia; kłoda' (SJP I 934),

Kluska - od ap. *kluska* 'potrawa z ciasta różnie przyrządzanego zwykle zagniatanego z mąki i jaj, także z ugotowanych, roztartych ziemniaków, sera formowanych w różny sposób, podawana do zup lub jako drugie danie; fraz. człowiek nieenergiczny' (SJP I 937, SWJP II 227), por. AO 96,

Lampa – od ap. *lampa* '(SEJP 256),

Lupa – od ap. *lupa* 'przyrząd optyczny składający się z jednej lub kilku soczewek, zwykle w oprawie, używany do obserwacji niewielkich przedmiotów z bliskiej odległości, dający obraz prosty, pozorny, powiększony; szkło powiększające' (SJPII 60, SWJP II 373),

Miara – od ap. *miara, mierzyć* 'określać ilość, wielkość czegoś, kogoś przez porównanie z odpowiednią jednostką miary, dokonywać pomiarów' (SJP II 160, SWJP II 440), por. NPol 187,

Minda – od ap. *minda* 'moneta, pieniądź' (NPol 191),

Morga – od ap. *morga* 'miara powierzchni; kalka z jęz. łac. *Dies* – tyle ziemi, ile zorze się jednego ranka; por. śrwniem. *morgen* – ranek' (Karszniewicz Mazur 1995; za NAp 163), 'miara powierzchni gruntu, w różnych państwach różnej wielkości, w Polsce ok. 5600 m² dziś nie używana przy pomiarach urzędowych, zastąpiona hektarem' (SJP II 213, SWJP II 475); (por. AO 115),

Pytel – od ap. *pytel* 'worek muślinowy, przez który przesiewa się mąkę po przejściu jej przez maszyny przedziałowe, dawniej: każdy typ odsiewacza' (SJP II 1087, SWJP IV 153), 'mieszek, worek, też młyn' (NPol 225), por. AO 127,

Świątek – od im. *Świątek, Świątek* = hipok. od imienia Świętosław 'słow. im. m. złożone z dwóch członów: święty oraz sławny i oznaczający tego, który cieszy się „świętą sławą” albo mocną (święty znaczy też jary) ugruntowaną sławą u innych' (KI 236 – 237), por. NMB 387, lub n.oa *świątek* 1. Figura, obraz, wizerunek świętego wykonane przez ludowego artystę, 2. Święto, dzień uroczysty' (SJP III 462, SWJP V 17),

Szopa – od ap. *szopa* 'prowizoryczny budynek drewniany (czasem bez ścian szczytowych), przeznaczony do przechowywania sprzętu gospodarskiego, siana, słomy oraz wykorzystywany jako chwilowe pomieszczenie dla zwierząt domowych' (SJP III 420) lub od ap. *szop*, 'futro szopowe, po niem. *Schupp*, z *Schuppenfelle*, nazwa niem. od właściwości tego zwierzęcia – *schuppen*' (SE 551, 552),

Szpigiel - od ap. niem. *Spiegel* – *lustro* 'przezwisko to odnosiło się do rzemieślników wyrabiających lustra (por. SEMN 246),

Tyczka – od ap. *tyczka* 'długi, cienki drewniany kij, używany zwykle do podpierania roślin' (NAp 329, SJP III 560),

Walek – od ap. *walek* 'przedmiot walcowatego kształtu, o różnym

przeznaczeniu, służący najczęściej do nawijania lub rozplaszczania, wygładzania czegoś' (SJP III 654),

Wers – od ap. *wers* 'lit. odcinek metryczny w mowie wiązanej, wyodrębniona graficznie linijka wiersza, stanowiąca podstawową jednostkę jego rytmicznej budowy; wiersz' (SJP III 679, SWJP V 176),

Wiatrak – od ap. *wiatrak* 'drewniany młyn dawnego typu, mający czteroramienne skrzydła napędzane siłą wiatru, poruszające urządzenia do przemiału ziarna' (SJP III 691),

Zgrzebna (f) - od ap. *zgrzebny* 'o płótnie: utkany z grubej przędzy lnianej lub konopnej, zrobiony, uszyty z takiego płótna, parciany' (SJP III 1013).

Od apelatywu będącego zawodem, stanowiskiem, stopniem pokrewieństwa:

Bartnik – od ap. *bartnik* 'pszczołarz, chodzący koło barci leśnych (SW I, 100), 'pszczołarz, który dawniej zajmował się hodowlą pszczół w barciach' (SJP I 126, SWJP I 68); por. SNG 22, NPol 81, NMB 53),

Bednarz – od ap. *bednarz* 'wyrabiający beczki' (NPol 82, SNG 23, SJP I 135), por. NMB 56-57, AO 63, AK 420),

Dobosz (jeśli od dobosz) – od ap. *dobosz* 'członek orkiestry wojskowej grający na bębnie' (SJP I 404, SWJP I 287),

Duda – 'od ap. *duda, dudy*, por. SE 102, SW XVI 'ten, co gra na dudach, gajda, kobzarz, kobeźnik; lichej grajek' (NPol 110), por. AO 74, NMB 107, AK 444),

Flis – od ap.przest.n.z. *flisak* – człowiek trudniący się spławem drzewa i przewożeniem turystów rzeką w specjalnych łódkach' (SJP I 597, SWJP II 19), por. AK 450, SE 123, NMB 119,

Gbór – od ap. *gbur* 'na Pomorzu rolnik' (NMB 129),

Hajduk, Hejduk – od ap. *hajduk* 'piechota węgierska i podobnie ubrana służba u panów' (SE 167); 1. W wojsku polskim XVI-XVII w. żołnierz piechoty zorganizowanej przez Stefana Batorego na wzór węgierski, 2. W dawnej Polsce służący na dworze magnackim ubrany po węg., 3. Taniec w żywym tempie, o rytmie parzystym poch. węg. zbliżony do tańca zbójnickiego, rozpowszechniony w Polsce w XVI w. (SJP I 720, SWJP II 88), sługa dworski, rozbójnik, łotr' (SŁ I 392); por. NPol 130, AK 463, NMB 150, SE 167),

Jezuita – od ap. *jezuita* 'członek męskiego stowarzyszenia zakonnego założonego w 1534r. przez Ignacego Loyolę w celu walki z reformacją i obrony papieżstwa' (SJP I 842),

Knaś – od ap. słow. *kňaz* 'ksiądz' (AO 96),

Koch – od niem. *koch* kucharz (por. SEMN 136),

Laskawiec – od stpol. ap. *laskawiec* nowsze *laskawca* 'dobrodziej' (SEJP 298-300),

Marszałek – od ap. *marszałek* 'w średn. zarządca dworu królewskiego, dziś najwyższy stopień wojskowy' (NPol 184),

Ogrodnik – od ap. *ogrodnik* 'człowiek zajmujący się ogrodnictwem,

trudniący się uprawą ogrodu' (SJP II 495, SWJP III 208), por. NPol 198, AK 511),

Owczarek – od ap. *owczarek* 'pomocnik owczarza' (SEJP 389),

Plóciennik – od ap. *plóciennik* 'tkacz wyrabiający płótno' (SW IV 266, NPol 216, AO 124),

Powroźnik – od ap. *powroźnik* 'rzemieślnik wyrabiający sznury, liny, powrozy (SW IV 863), por. NMB 316, NPol 220),

Rybak – od ap. *rybak* 'człowiek trudniący się zawodowo lub amatorsko łowieniem ryb' (SJP III 149, SWJP IV 251); por. NMB 337,

Stróż – od ap. *stróż* 'ten, kto strzeże pilnuje czegoś lub kogoś; dozorca, strażnik, wartownik' (SJP III 351, SWJP IV 385),

Śpiewak – od ap. *śpiewak* 'rzeczownik ten znany jest już od XV w. – notuje go SSstp. w znaczeniach: 1. 'ten, co śpiewa, cantor' 2. 'ten, co gra na jakimś instrumencie muzycznym, muzykant'. W SL przy objaśnieniu *śpiewaka* pojawiają się takie wyrazy, jak *kantor*, *rybalt*, *organista*, też *poeta*, *jest tu też śpiewka* 'pieśń, piosnka'. Z kolei SW wyraz *śpiewak* jest objaśniony jako 1. 'Ten, co śpiewa', i jako 2. 'piewca, poeta, wieszcz, pieśniarz, bard', za: AO 139,

Sznajder – od niem. *Schneider* 'ten, co coś odkrawa, odcina, krawiec' (por. SEMN 228),

Szteklar – n.poch.niem. *Steckelin*, *Steckel*, 'laseczka, kijek, trzonek do bata' a także n.o. *steckler* 'ten, co wyrabia szpilki'. W tym przypadku za podstawę trzeba przyjąć *stickel* 'kłujący, szpiczasty' (SEMN 250),

Tkacz – od ap. *tkacz* 'rzemieślnik zajmujący się wyrobem tkanin, robotnik w tkalni' (SJP III 503, SWJP V 49),

Wujec – od ap. *wujek* 'brat matki lub ojca; mąż siostry matki lub ojca; dalszy krewny' (SJP III 778).

Od apelatywu będącego nazwą członka świata zwierzęcego:

Bernard – od n.o. *Bernard* 'por.stwniem. *Berinhart*, *Bernart*, *Bernard*, *bero* – niedźwiedz, w postaci rozszerzonej *beren*, *berin* oraz *hart* – twardy, szorstki (SEMC 22, KI 36, SNG 27); (por. NPol 84),

Czajka – od ap. *czajka* 'gatunek ptaka' (NPol 102),

Drózd – od ap. gw. *drózdź* 'drozd' 'ptak śpiewający' (AO 74),

Dudek – jeśli od dudek 'ptak wróblowaty', w stpl. 'głupiec, moneta' (SŁ I 177); por. AK 444,

Gawron – od ap. *gawron* 'pospolity ptak z rodziny krukowatych o ostrym, silnym dziobie, upierzeniu czarnym z połyskiem fioletowym, wszystkożerny, gnieździ się gromadnie na drzewach' (SJP I 636, SWJP I 38), por. NAp 72, AO 80,

Jarząbek – od ap. *jarząbek* 'ptak łowny z rzędu kurowatych' (SW II 137),

Jastrząb – od ap. *jastrząb* (NAp 94),

Klekot – od ap. *klekot* 1. O głosie wydawanym przez bociana, powstającym przy kłapaniu dziobem, 2. Odgłos powstający przy uderzaniu o siebie twardych przedmiotów, 3. O starym, zniszczonym przedmiocie' (SJP I 929, SWJP II 222-223) 'bocian' (SE 233), por. NPol 150,

Kokoszka – od ap. *kokoszka* ‘kura, kwoka’ (SJP I 950, SWJP II 235), ‘samica koguta’ (SW II 393) bądź od czas. ‘*kokać*’ ‘wydawać głos podobny do krutego gdakania’ (NPol 154), por. AK 476, NMB 187, Nap 114,

Kokot – od ap. *kokot* ‘kogut’ NAP 114,

Kot – od ap. *kot* (por. NPol 159, SEJP 241-243),

Kozielec – od ap. *koziel, kozioł*, ‘samiec kozy’ (NPol 160, SOP 340 – 341),

Królik – od ap. *królik* ‘gryzoń z rodziny zajączy’ (SJP I 1055, SWJP II 306), por. AO 100, NPol 162,

Kruk – od ap. *kruk* ‘gatunek ptaka’ (NPol 163),

Kuna – od ap. *kuna* ‘1. Zwierzę drapieżne z rodziny łasicowatych o smukłej budowie, krótkich kończynach i brązowej sierści, 2. Hist. dawne narzędzie kary w postaci żelaznej obręczy przytwierdzonej do słupa, którą ścisano szyję lub rękę skazanego; rodzaj przegiera’ (SJP I 1085, SWJP II 326); n.oa. lub od podst. *kun* -, ta od im. Kunrad=Konrad (por. NPol 167, SEMC 72); - wtedy n.oi,

Mrówka – od ap. *mrówka* ‘owad o 3 parach nóg i dużym odwłoku; zwykle czarny lub brunatny, żyjący w dużych, dobrze zorganizowanych koloniach; w zależności od pełnionych funkcji wyróżnia się uskrzydłone samice i samce oraz nieuskrzydłone robotnice i żołnierzy’ (SWJP II 483), (por. NMB 265),

Mucha – od ap. *mucha* ‘dwuskrzydły owad z rodziny o tej samej nazwie, bardzo pospolity, niebezpieczny z powodu przenoszenia drobnoustrojów chorobotwórczych’ (SJP II 226, SWJP II 484), por. SE 347, AO 115, NPol 194, NAP 173,

Sikora – od ap. *sikora* ‘ptak z rodziny o tej samej nazwie’ (SJP III 216, SWJP IV 302); por. NPol 240, AO 131, NMB 349,

Wilk – od ap. *wilk* ‘zwierzę drapieżne’ (SE 621); (por. AO 145, NMB 416, AK 566); n.oa.

Wrona – od ap. *wrona* ‘ptak z rodziny krukowatych’ (SJP III 760, SWJP V 229),

Wróbel – od ap. *wróbel* ‘mały ptak z rodziny wikłaczy; w Polsce pospolite: szarobrzawy wróbel domowy i wróbel mazurek z czarnymi plamami na białym policzku i białymi pręgami na skrzydłach, gnieżdżące się w pobliżu domostw, w osiedlach i miastach’ (SJP III 760, SWJP V 229), (por. NPol 297, NMB 425),

Zięba – od ap. *zięba* ‘ptak o barwnym upierzeniu i melodyjnym głosie, zamieszkujący lasy i zarośla Zachodniej Europy, Azji i płn. Afryki’ (SWJP V 408, SJP III 1019).

Od apelatYWu będącego cechą zewnętrzną:

Biały – od ap. *biały* ‘mający barwę właściwą śniegowi, mleku’ (SJP I 155 – 156, SWJP I 89, SE 24, SEJP 39-42; wskazujący na pochodzenie od zewnętrznej cechy osoby je noszącej; por. ap. *biały* 1. Zwierzę z białą sierścią, 2. Chłopiec z białymi włosami’ (SW I 140), por. ap. *biel*, kasz ap. *biela* ‘blondyn’ (por. NPol 10)

Kalemba – od ap. *kalęba* – stara, chuda krowa; otyła kobieta (NPol 144),

Kędra – od ap. *kędry* ‘włosy panny młodej po obcięciu’, *kędrac* ‘człowiek z kręconymi włosami’ (NPol 148), por. AO 94,

Nogaj – od ap. *noga* ‘kończyna dolna ludzi, kończyna zwierząt, przen. posp. człowiek ślamazarny, nieudolny, niezręczny’ (SJP II 386 – 387, SWJP III 125), stpol. *nogaj* ‘człowiek o długich nogach’ (SEJP 368), por. NMB 273,

Ociepa – od ap. *ociępa* ‘człowiek ciężki, krępy’ (NPol 198), przen. ‘gruba kobieta’ (SGŚ 142),

Siwy – od ap. *siwy* ‘mający siwe włosy’ (SJP III 221),

Suchan – od ap. *suchan, suchandrys* ‘człowiek wychudły’ (SW VI 683); por. NMB 368,

Śniady – od ap. *śniady* ‘mający ciemną cerę; mający barwę jasnobrązową (najczęściej o cerze); smagły, ciemnawy’ (SJP III 452).

Od apelatywu będącego cechą wewnętrzną:

Cichy – od przym. *cichy*; (por. SOP 99-100), 1. mało słyszalny, niegłośny, niehałaśliwy, 2. Pogrążony w ciszy, zaciszny, spokojny’ (SJP I 294, SWJP I 198); (por. NAp 35, AO 71, AK 434),

Gbór- od ap. *gbur* ‘dziś i już od XVI w. przezwiskiem powszechnie trąci, niczym *grubian, prostak*, przeniesione od zamożnych i dumnych gospodarzy’ (SE 138),

Głąb- od ap. *głąb* ‘pień niektórych jarzyn; człowiek tępy’ (SW I 840), ‘kaczan’ (SE I 299),

Gonera – od ap. czas. *gonić, pędzić, bieć* (por. NPol 124), od ap. *gonera* ‘kobieta starsza goniąca za chłopami’ (SW I 873),

Kręt – od ap. *kręt* ‘szalbierz’ (NPol 162, SE 267); ‘przen. mącenie, gmatwanie, wykrętanie’ (SJP I 1048),

Nawrot – od ap. czas. *nawrócić się, nawrot* ‘człowiek nawrócony’ (NPol 195), ‘nawrócenie’ (SW III 210),

Podsiadły – od ap. *podsiadły* ‘opanowany, zabrany, zdobyty; (SW IV 737),

Zuch – od ap. *zuch* ‘osoba cechująca się odwagą, dzielnością, zaradnością, energicznością’ (SWJP V 435, SJP III 1064), ‘człowiek odważny, sprytny’ (NPol 304).

Od apelatywu będącego nazwą rośliny lub jej części:

Bloma – od (niem.) ap. *Blüme* ‘kwiat’; suf.-a, n.oa.,

Głąb- od ap. *głąb* ‘pień niektórych jarzyn; człowiek tępy’ (SW I 840), ‘kaczan’ (SE I 299),

Jagoda – od ap. *jagoda* ‘owoc’ (NPol 135),

Kostrzewa – od ap. *kostrzewa* ‘roślina z rodziny traw, charakteryzująca się wiechowatym kwiatostanem; niektóre są cennymi trawami pastewnymi’ (SJP I 1024, SWJP II 285)

Krzak – od ap. *krzak* ‘krzew’ (SJP I 1066, SWJP II 313),

Łyko – od ap. *łyko* ‘miękką, lekko wilgotną mięsistą warstwę drzew i krzewów, znajdująca się pod korą przewodząca w roślinie wodę i inne substancje organiczne’ (SWJP II 388, SJP II 82),

Patyk – od ap. *patyk* ‘suchy pręt, gałązka, kijek, cienkie drewnisko’ (SJP II 622, SWJP III 296),

Wierzba- od ap. *wierzba*, stp. *wirzba*, gw. *Wierba* ‘gatunek drzewa’ (NPol

290),

Żołądz – od ap. *żolądz* ‘owoc dębu’ (NPol 308).

Od apelatywów będącego określeniem topograficznym, nazwiskiem odmięscowym niederywacyjnym:

Bugaj – od ap. *bugaj* ‘kępa młodych pędów drzew lub krzewów’ (SDOR I 712), ‘zakręt rzeki, gw. Także byk, duży chłopak (NPol 91), ‘łąki nadrzeczne, zarośla w miejscach po wyschniętej rzece’ (AO 67); por. AK 427,

Góra – od ap. *góra* por. NMP 140; od podstawy – *gor* występującej w takich formach, jak *góra*, *gorać* ‘palić’, *gorzki* (NPol 124, 125),

Grząba – od ap. *gręba*, *grzęba*, *grępa* ‘wzniesienie, górka, miedza’ (NPol 127),

Kępa – od ap. *kępa* 1. Skupisko drzew, krzewów, kwiatów, 2. Mała wyniosłość w podmokłym, bagnistym terenie lub wysepka na jeziorze lub rzece porośnięta krzewami i drzewami (SJP I 910, SWJP II 209), ‘wyniosłość, pagórek’ (SE 225), ‘pęk drzew, malin, kwiatów lub grupa drzew jednego wieku i gatunku’ (SW II 317), ‘kupa, pęk, wyspa, grupa drzew’ (NPol 148),

Kujawa – od ap. *kujawa* ‘miejsce w polu jałowe, nieurodzajne; golizna, wydma wśród lasów, piaszczyste gołoborze’ (SGP II 513),

Morga – od ap. *morga* ‘miara powierzchni; kalka z jęz. łac. *dies* - tyle ziemi ile zaorze się w ciągu jednego ranka; por. śrwniem. *morgen* – *ranek*, ‘miara powierzchni gruntu, w różnych państwach różnej wielkości, w Polsce ok. 5600 m², dziś nie używana przy pomiarach urzędowych, zastąpiona hektarem’ (SJP II 213, SWJP II 475); AO 115,

Turek – od n.e. *Turek*, ‘Turcy – ogólna nazwa szczepów turko – tatarskich – brzmiała *Türk* w pochodzących z VII/VIII wieku inskrypcjach, odkrytych nad Orcheonem w Mongolii. Wyras ten oznaczał prawdopodobnie siłę, moc. Praojczyzna plemion tureckich znajduje się w dorzeczu górnej Selengi. W VI-VIII w. istniał chanat, którego nazwę znamy z chińskich zapisów, pojawiających się od r. 547 jako T’u-kiie. Kontaktujący się z tymi ludami Arabowie i Bizantyjczycy przejęli nazwę – w wersji greckiej *Turkoi* – na oznaczenie wszystkich stepowych plemion Eurazji. Na teren dzisiejszej Turcji zaczęły napływać w XII w. (por. SEMOE 4).

Od apelatywów będących zjawiskami przyrody, porami roku, dniami tygodnia, miesiąca

Deszcz – od ap. *deszcz* ‘opad atmosferyczny w postaci kropel wody o średnicy powyżej 0,5 mm’ (SWJP I 274, SJP I 387),

Maj – od ap. *maj* (NPol 155), ‘człowiek stały’ (SXVI)

Mróż – od n.o. *Mrozek* = hipok. od im. *Ambroź* ‘imię w źródłach polskich do końca XV w. zdrabniane było m.in. od postaci *Brożek*, *Mrożek*, *Brusz* (KI 18, 19, SEMC 3) bądź od ap. *mróż* ‘temp. powietrza na otwartej przestrzeni poniżej’, okres charakteryzujący się taką temp. ‘(SJP II 224, SWJP II 483), por. AO 115, NMB 264, SE 346),

Pluta – od ap. *pluta* ‘deszcz, słońce’ (Nap 220), *pluć*, *pluta* ‘ten, co pluje’

(NPol 215),

Pogoda – od ap. *pogoda* ‘całokształt zjawisk atmosferycznych występujących w pewnym okresie nad jakimś obszarem’ (SJP II 763, SWJP III 389); (por. AK 523).

Od apelatywów związanych z ludźmi, z działaniem i zachowaniem ludzi:

Cała – od ap. (przym.) *cala* ‘obejmująca wszystkie składniki, nietknięta, zupełna’ (SEJP 66), (por. NPol 94),

Konieczny – od ap. *konieczny* (SOP 328), gw. *konieczny* ‘końcowy’ (AO 98),

Kluza - od ap. *kluza* ‘łac. *clusa* - zamykać’ (SE 235),

Krok – od ap. *krok, kroczyć* ‘ruch wykonywany przy chodzeniu, polegający na uniesieniu i postawieniu nogi’ (SJP I 1050, SWJP II 303,), por. NPol 162,

Maj – od ap. *maj* (NAP155), ‘człowiek stały’ (SXVI),

Pokora – od ap. *pokora* ‘uniżoność, skrucha’ (SW IV 505), ‘uległość’ (NPol 217),

Porada – od ap. *porada* ‘udzielić komuś rady’ (NPol 219,; (por. NMB 314),

Postawa – od ap. *postawa*; ‘1.zewnętrzny wygląd czyjejś postaci, 2. Układ ciała świadomie mu nadany, 3. Stosunek człowieka do życia lub do pewnej wyróżnionej sfery zjawisk, stanowisko, poglądy’ (SJP II 842, SWJP III 439); por. NPol 219, AK 524),

Pośpiech – od ap. *pośpiech* ‘szybkie działanie, dawniej też pomyślność’ (NPol 220),

Putyra – od ap. *potyra* ‘poniewierka’ (SW IV 804),

Sławetny – od ap. *sławetny* ‘sławny, z odcieniem ironicznym; głośny, taki, o którym się dużo mówi, okrzyczany, osławiony’ (SJP III 254, SWJP IV 321),

Skóra – od ap. *skóra* ‘zewnętrzna osłona ciała ludzkiego lub zwierzęcego’ (NPol 243, SWJP IV 313, SJP III 238-239),

Tutaj – od ap. *tutaj* ‘to samo co *tu*’ (SJP III 556),

Ujma – od ap. *ujma* ‘to, co kogoś obraża, uchybia czyjejś godności, postępek przynoszący komuś szkodę moralną, ubliżający mu’ (SJP III 588, SWJP V 110),

Warchoł – od ap. *warchoł* 1. ‘kłótnia, spór’ 2. ‘wichrzyciel’ (SW VII 459),

Żyła – od ap. *żyła* ‘naczynie krwionośne prowadzące krew z narządów ciała do serca, pot. wyzyskiwać kogoś, przemęczać kogoś pracą dla własnej korzyści’ (SJP III 1099, SWJP V 457), por. NPol 308,

NAZWISKA ODIMIENNE PRYMARNE:

Gabryel – od n.o. *Gabriel* ‘hebr. *Babriel* – ‘mąż boży – im. używane w wielu krajach’ (KI 85),

Hadrian – od n.o. *Adrian* ‘łac. *Hadrianus, -a, -um*, lub *Adrianus, -a, -um*, należący do miasta Adrii w Picenum w środkowo – wschodniej Italii; im. męskie głośne od czasów cesarza rzymskiego Publiusza Eliusza Hadriana (117 – 138

n.e.)' KI 10, por. NMB 149.

Omówienie zgromadzonego materiału

W zebranych materiale - 123 nazwisk prymarnych, tylko 2 są odimienne, reszta (121) stanowi nazwiska prymarne odapelatywne. Oczywiście częstotliwość występowania tych nazwisk jest różna; nie jest to przedmiotem niniejszego artykułu.

Dokonując systematyki nazwisk prymarnych w gminie Kruszyna stwierdzić należy, iż:

- od apelatywów, będących przedmiotami, wytworami ludzkiej ręki pochodzą 23 nazwiska,

- od apelatywu będącego zawodem, stanowiskiem, stopniem pokrewieństwa - 23,

- od apelatywu będącego nazwą członka świata zwierzęcego - 22,

- od apelatywu będącego cechą zewnętrzną - 8,

- od apelatywu będącego cechą wewnętrzną - 8,

- od apelatywu będącego nazwą rośliny lub jej części - 8,

- od apelatywu będącego określeniem topograficznym, nazwiskiem odmiejscowym niederywacyjnym - 7

- od apelatywów będących zjawiskami przyrody, porami roku, dniami tygodnia, miesiąca - 5,

- od apelatywów związanych z ludźmi, z działaniem i zachowaniem ludzi - 16,

Nazwiska odimienne prymarne stanowią 2 przykłady.

1. Skróty określeń i terminów gramatycznych

ap.	appellativum
cz.	część
czas.	czasownik
fraz.	frazeologicznie
gw.	gwarowy
hebr.	hebrajski
hipok.	hipokoristica
im.	imię
jęz.	język
łac.	łaciński
n.	nazwa
nast.	następne
nauk.	naukowy
nazw.	Nazwisko
niem.	niemiecki
n.ś.r.	nazwa świata roślinnego
n.ś.z.	nazwa świata zwierzęcego

o.	osobowe; n.o. – nazwa osobowa
oa.	odapelatywne; n.oa – nazwisko odapelatywne
oe.	odetniczne; n.oe – nazwisko odetniczne
oi.	odimienne; n.oi. – nazwisko odimienne
ok.	około
om.	odmiejscowe; n.om. – nazwisko odmiejscowe
oprac.	opracowanie
poch.	pochodzące
por.	porównaj
przen.	przenośnie
przest.	przestarzałe
przym.	przymiotnik
red.	redaktor
s.	strona
ss.	strony
słow.	słowiańskie
stp.	staropolskie
śrwniem.	środkowoniemieckie
t.	tom
w.	wiek
z.	zawód; n.z. – nazwa zawodu

Wyjaśnienie skrótów bibliograficznych:

AK – Rudnicka – Fira E., (2004), *Antroponimia Krakowa od XVI do XVIII wieku. Proces kształtowania się nazwiska*, Katowice,

AO – Gołębiowska T, (1971), *Antroponimia Orawy*, Kraków,

KI – Kupis B., Wernichowska B., Kamyczek J., (1975), *Księga imion*, Warszawa,

NAp – oprac. Cieślukowa A. przy współdziałaniu Szymowej J. i Rymuta K., (2000), *Słownik etymologiczny – motywacyjny staropolskich nazw osobowych, cz.1, Odapelatywne nazwy osobowe*, Kraków,

NMB – Czaplicka – Niedbalska, (1996), *Nazwiska mieszkańców Bydgoszczy od II poł. XV w. do I poł. XVIII w.*, Bydgoszcz,

NPol – Rymut K., (1991), *Nazwiska Polaków*, Wrocław – Warszawa,

SDor – *Słownik języka polskiego*, t.I-XI, (1958-1969) Doroszewski W. (red.), Warszawa,

SE – Brückner, (1957), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa,

SEMC – Malec M., (1995), *Słownik etymologiczny – motywacyjny staropolskich nazw osobowych, cz.2, Nazwy osobowe pochodzenia chrześcijańskiego*, Kraków,

SEMOE – Supranowicz E., (1997), *Słownik etymologiczny – motywacyjny staropolskich nazw osobowych, cz.4, Nazwy osobowe pochodzące od etników*, Kraków,

- SEMOM** – Kaleta Z. przy współudziale Supranowicz E., Szymowa J., (1997), *Słownik etymologiczno – motywacyjny staropolskich nazw osobowych, cz.3, Odmiejscowe nazwy osobowe*, Kraków,
- SEJP** – Długosz – Kurczabowa K., (2005), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa,
- SEMN** – Klimek Z., (1997), *Słownik etymologiczno – motywacyjny staropolskich nazw osobowych, cz.5, Nazwy osobowe pochodzenia niemieckiego*, Kraków,
- SGP** – *Słownik gwar polskich*, (1900 – 1911), T.I – VI, Warszawa,
- SJP** – Szymczak M. (red.), (1978 - t.I A-K), (1979 - t.II L-P), (1981 - t.III R-Ż), *Słownik języka polskiego*, Warszawa,
- SL** – Linde S.B., (2 wyd. 1854-1860), (3 wyd. 1971 – fotooffsetowe), *Słownik języka polskiego*, Warszawa,
- SŁ** – Sławski F., (wydawany od 1952r.), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków,
- SNG** – Górniewicz H., (1992), *Słownik nazwisk mieszkańców Powiatu Gdańskiego (dialektu malborskiego)*, Gdańsk,
- SOP** – Miodek J., (2005), *Słownik ojczyzny polszczyzny*, Warszawa,
- SStp** – Urbańczyk S., (1953-2002), (red.), *Słownik staropolski*, t.1-11 IJP PAN, Kraków,
- SW** - Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiecki W., *Słownik języka polskiego*, (t. I-VIII 1900-1927), Warszawa,
- SWJP** - Dunaj B. (red. nauk.), *Słownik współczesnego języka polskiego*, (t.I. A-E, t.II F-M, T.III N-P, t. IV P-S, Kraków,
- SXVI** – Mayenowa M.R., (1966 i nast.), *Słownik polszczyzny XVI wieku*, Wrocław

Pozostała bibliografia:

1. Bibliografia onomastyki polskiej: od r. 1959 do r. 1970 włącznie, oprac. W. Taszycki przy współudziale M. Karasia i A. Turasiewiczza, Warszawa – Kraków 1972; od r. 1971 do r. 1980 włącznie, oprac. K. Rymut, Wrocław 1983; od r. 1981 do r. 1990 włącznie, oprac. R. Przybytek, K. Rymut, Kraków 1992; od r. 1991 do r. 2000 włącznie, oprac. R. Przybytek, K. Rymut, Kraków 2001.
2. Borek H. (1986), *Wśród śląskich nazw*, Opole.
3. Borkowska U., (1985), *Królowie polscy na Jasnej Górze od czasów Jana Kazimierza do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, [w:] *Studia Claramontana*, t. 6., Jasna Góra, s. 73 – 74.
4. Bubak J., (1993), *Księga naszych imion*, Wrocław – Warszawa – Kraków.
5. Bubak J., (1970), *Nazwiska ludności dawnego starostwa nowotarskiego*. Cz. 1, Wrocław-Gdańsk.
6. Bubak J., (1971), *Nazwiska ludności dawnego starostwa nowotarskiego*. Cz. 2, Wrocław-Gdańsk.
7. Bubak J., (1986), *Proces kształtowania się polskiego nazwiska mieszczkańskiego i chłopskiego*, Kraków, s. 22-23.

8. Bystróż J.S., (1993), *Nazwiska polskie*, Warszawa.
9. Cieślíkowa A., (1994), O motywacji w onomastyce, „Polonica” XVI, s. 193 – 199.
10. Cieślíkowa A., (1995), Różnice między kategoriami antroponimicznymi dostrzegalne w tekstach historycznych, [w:] *Slovenska Onomasticka Konferencija a 6.Seminar „onomastica a Škola”*, 25-26 octóbra 1995, Zbornik referatov, Prešov, s. 64.
11. Cząstka – Szymon B., Ludwig J., Synowiec H., (1999), *Mały słownik gwary Górnego Śląska*, Katowice.
12. Dejna K., (1993), *Dialekty polskie*, Wrocław.
13. Dylewska A., (1982), Kaplica Denhoffów p.w. św. Pawła I Pustelnika na Jasnej Górze (1644 – 1676), [w:] *Studia Claramontana*, t.3, Jasna Góra, s. 344.
14. Górniewicz H., *Wstęp do onomastyki*, Gdańsk 1988,
15. Górny W., (1957), Zagadnienie polskiej gramatyki onomastycznej, „*Język Polski*”, XXXVIII, s. 174 – 178.
16. Grodziński E., (1986), O istocie imion własnych, [w:] *Nazwy własne a wyrazy pospolite w języku i tekście. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Onomastycznej w Opolu – Szczedrzyku 12 – 12.X.1984*, red. H. Borek i S. Kochman, Opole.
17. Grodziński E., (1973), *Zarys ogólnej teorii imion własnych*, Warszawa 1973.
18. Grzybowski S., (1957), *Nazwisko i jego stałość w dawnym prawie polskim*, *Onomastica t. III*, z. 2, ss. 485-514.
19. *Informator o Kruszyńcu*, (1991), Towarzystwo Przyjaciół Kruszyńcu, Częstochowa.
20. Jakus-Borkowa E., (1987), *Nazewnictwo polskie*, Opole.
21. Kaleta Z., (1998), *Nazwisko w kulturze polskiej*, Warszawa.
22. Karaś M., (1975), *Onomastyka polska po II wojnie światowej. (Główne kierunki i wyniki badań)*, „*Poradnik Językowy*”, r. 2, 1975, s. 57 i n.
23. Karaś M., (1997), *Onomastyka polska. (Zagadnienia ogólne i teoretyczne)*, „*Poradnik Językowy*”, s. 199.
24. Karszniewicz – Mazur A., (1995), *Zapożyczenia leksykalne a źródła niemieckie we współczesnej polszczyźnie*, Wrocław.
25. *Katalog kościołów i duchowieństwa diecezji częstochowskiej*, (1958), Częstochowa.
26. Kawka A., (2003) *Tam, gdzie grzeszyli królowie*, [w:] *Wróżka*, 5, s. 10.
27. Kleszczowa K., (1977), *Struktura syntaktyczno – semantyczna rzeczowników utworzonych od wyrażen przyimkowych*, „*Poradnik Językowy*”, z.4, s. 141 – 142.
28. Kondratiuk M., (1995), *O metodologii badań onomastycznych na pograniczu polsko – wschodniosłowiańskim i słowiańsko – bałtyckim*, [w:] *Badania dialektów i onomastyki na pograniczu polsko – wschodnio – słowiańskim*, red. M. Kondratiuk, Białystok, s. 196.
29. Koneczna H., (1965), *Charakterystyka fonetyczna języka polskiego*,

Warszawa.

30. Kowalik-Kaleta Z., (1998), *Nazwisko w kulturze polskiej*, Warszawa, s. 19.

31. Kreja B., (2001), *Współczesne polskie nazwiska „muzyczne”*, [w:] *Onomastica XLVI*, ss. 187-220.

32. Kucała M., (1967), *Co już jest, a co jeszcze nie jest nazwą własną?*, „*Onomastica*”, R. II, z. 1 – 2, s. 153 i n.

33. Mrózek R., (2002), *Dorobek i perspektywy onomastyki polskiej*, *Onomastica XLVII*, s.15,16, 23 – 26.

34. Mrózek R., (2004), *Nazwy własne jako przedmiot badawczy onomastyki*, [w:] *Nazwy własne w języku, kulturze i komunikacji społecznej*, red. R. Mrózek, Katowice, s.12.

35. *Najnowsze przemiany nazewnicze*, (1998), red. E. Jakus – Borkowa, K. Nowik, Warszawa.

36. *Nazwy mówią*, (2004), red. M. Pająkowska – Kensik, M. Czachorowska, Bydgoszcz.

37. *Onomastyka literacka*, (1993), red. M. Biolik, Olsztyn.

38. Palacky’ F., (1834) *Rozbor etymologičky’ mistnich jmen česko – slovansky’ch*, „*Časapis Českeho Museum*”, r. 8, 404 – 419.

39. *Polskie nazwy własne*. *Encyklopedia*, (1998), pod red. E. Rzetelskiej – Feleszko, Warszawa – Kraków.

40. *Przewodnik po Częstochowie i okolicy*, (1909) Warszawa.

41. Rosin R., (1961), *Ziemia wieluńska w XII – XVI w. Studia z dziejów osadnictwa*, Łódź, s. 49.

42. Rymut K., (1993) *Onomastyka literacka a inne dziedziny badań nazewniczych*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn.

43. Rospond S., (1956) *Onomastyka słowiańska*, [w:] *Onomastica*, II, z. 2, s. 228.

44. Rymut K., (1991), *Nazwiska Polaków*, Wrocław-Warszawa-Kraków, s. 22.

45. Rymut K., (1999), *Nazwiska Polaków. Słownik historyczno – etymologiczny*, t.1., Kraków.

46. Rzetelska – Feleszko E., (1991), *Kształtowanie się systemu nazewniczego*, „*Prace Filologiczne*”, XXXVI, s. 57 – 63.

47. Siwiński A., (22 – 23.XII.2001), *Kruszyna – pamiątka po rodzice Denhoffów*, [w:] *Gazeta Częstochowska*, s. 6.

48. Siwiński A., (22 – 28.VII.2004), *Ślady po Denhoffach z Kruszyna*, [w:] *Gazeta Częstochowska*.

49. Siwiński A., (15 – 21. VII.2004), *Zapomniany grobowiec Lubomirskich w Kruszynie*, [w:] *Gazeta Częstochowska*, , s. 6.

50. *Słownik geograficzno – krajoznawczy Polski*, 1983, red. M.I. Mileska, s. 320,

51. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, (1880 – 1902), t.I – XV, Warszawa.

52. Taszycki W., (1924), Polskie nazwy osobowe, Kraków, s. 9.
53. Taszycki W., (1963), Stosunek onomastyki do innych nauk humanistycznych, Onomastica, VIII, s.1.
54. Trepka W.Nekanda (1963), Liber generationis plebeorum, red. W. Dworzaczek,
55. Walczak B., (2000), Nazwy firmowe: propria czy appellativa, [w:] Onomastyka polska a nowe kierunki językoznawcze. Księga jubileuszowa w 70. rocznicę urodzin Profesor Marii Malec, Bydgoszcz, s. 113 – 122.
56. Wojciechowski T., (1873), Chrobacka. Rozbiór starożytności słowiańskich, t.I, Kraków.
57. Województwo łódzkie. Przewodnik, (1972), red. T. Krzemiński, Warszawa.
58. Wokół języka. Rozprawy i studia poświęcone pamięci profesora Mieczysława Szymczaka, (1988), Wrocław.

ПЕРСПЕКТИВИ МІЖНАРОДНОЇ ТА ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АВТОРСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ

Журавель-Змєєва Лілія Сергіївна
аспірант 022 Дизайн, КНУКіМ
liluzhur@ukr.net

Авторський художній текстиль у сучасному мистецькому і соціальному просторі має дві основні лінії свого прояву, з одного боку це авторська малотиражна ужиткова продукція, а з іншого — авторські неповторні мистецькі композиції. Виходячи з цих позицій виставкова діяльність має поділ на дві основні ланки — виставки-ярмарки, покликані на демонстрацію та продаж малотиражної художньої продукції, і мистецькі експозиції, що носять характер соціально-культурного заходу, метою якого є ознайомлення з творами мистецтва, поглиблення та розширення світогляду, тощо.

Виставки-ярмарки є подіями, що орієнтуються на практичну реалізацію художніх виробів. Комерційний та організаційний бік функціонування та проведення виставок-ярмарок регламентуються державними нормативними документами, як наприклад, Указ Президента „Про заходи щодо поліпшення виставкової діяльності в Україні”, Розпорядження Президента України „Про вдосконалення проведення виставково-демонстраційних заходів України”, “Концепція розвитку виставково-ярмаркової діяльності”, та інші. Проте правова діяльність у цій царині продовжує розвиватися разом з розвитком економічних показників та попиту на таку діяльність:

покращуються територіальні умови розміщення, перепрацьовуються методи та принципи взаємодії різних підприємств та місцевих громад і органів влади, посилюється контроль за звітністю. [1 с. 183; 186]

Актуальність виставково-ярмаркової діяльності обґрунтовується сьогодні розвитком та становленням малого та середнього бізнесу, що в галузі художнього текстилю представляється груповими чи одноосібними творчими майстернями, такими як “Майстерня теплих подарунків”, “Палітра тепла”, “Текстильні візі”, тощо, а також малотиражними виробництвами, такими як бренд “ТЕЛІЖЕНКО”, об’єднання майстрів “Лоскутний текстиль”, і тому подібними. Реалізуючи потреби споживача такі маленькі об’єднання, спілки і підприємства втілюють власні ідеї на комерційній основі.

Окрім того, в першу чергу саме виставково-демонстраційна діяльність формує і естетично-мистецькі уявлення про авторський художній текстиль у сучасного пересічного глядача, спонукає до зацікавлення цим видом мистецтвом, та подальшим поглибленням знань та розповсюдженню відомостей про текстильні техніки та технології. Водночас, ярмарки не є показником мистецької цінності художнього текстилю в цілому.

Мистецькі заходи з експозиціями авторського художнього текстилю показали високий рівень зацікавлення українського суспільства цим видом творчості. Так за останні 20 років проводилася численна кількість, як авторських, так і групових виставок, що мали позитивний відгук у громади. Так наприклад персональні виставки художнього текстилю відкривати такі майстри: Л. Жоголь, В. Андріяшко, М. Базак, Н. Пікуш, О. Парута-Вітрук, О. Риботицька, В. Ганкевич, О. Маріно, О. Левадна, Т. Ядчук-Богомазова, О. Ковач, Н. Грекова, Н. Борисенко, Л. Борисенко, О. Мороз, І. Шостак-Орлова, О. Куца-Чапенко, Т. Кисельова, М. Кирницька, О. Суходолова, І. Кіршина, В. Ганкевич, Н. Гедзевич, М. Фізер, Г. Вершиніна, Т. Мялковська, Г. Дюговська, Б. Губаль, Л. Шилімова-Ганзенко, С. Шилімова, Л. Білик, А. Жмайло, і ще багато інших, а також вони брали участь у групових та тематичних виставках та проектах.

За останні десятиліття зародилося кілька міжнародних та всеукраїнських виставкових проектів у галузі авторського художнього текстилю, наймасштабніші з яких: Міжнародне бієнале художнього текстилю “Скіфія” (започатковано 1996 р.), Трієнале художнього текстилю (започатковано 2004 р.) [2 с. 79], Бієнале “Текстильний шал”, “Текстилізм” (започатковано 1997 р.), Симпозіум художнього текстилю “Архе-нитканово” (2006 р.), [3 с.115] Міжнародний симпозіум та пленер художнього текстилю «Етнокультура – реалії сьогодення» (започатковано 1998 р.), Міжнародний етномистецький проект «Екологічний ракурс» (започатковано 1996 р.). Більшість з цих проектів є довготривалими, багаторічними і проводяться уже понад 10 років.

Протягом останніх років художники текстилю працювали і у традиційних напрямках: ліжникарство, гобелени, вишивка, батик, плетіння,

аплікація, повсть, квілт та і більш сучасних принципах формування творчих об'ємно-просторових композицій, інсталяцій, перформансів з використанням авторських технік і технологій. Художники сучасного текстилю працюють у тенденціях і ритмах світового мистецького руху, опановуючи здобутки іноземних майстрів, експонуючи твори на широкодоступних мистецьких платформах, в межах міжнародних та всеукраїнських проєктів.

Досліджуючи принципи та тенденції розвитку виставкової діяльності художнього текстилю України, можна спрогнозувати ще більшу інтеграцію вітчизняних художників на світових виставкових площах, формування великомасштабних багаторічних міжнародних проєктів, проте, на відміну від уже існуючих, більш вузького спрямування, наприклад за тематикою чи технікою виконання, або іншими умовами. За таким принципом проводилися перші виставки “Текстильний шал” (1, 2, 3, 4). Імовірно також створення симпозіумів та проєктів різнобічного характеру, тобто в котрі включатимуться не лише виставкові, а й інші заходи: лекторії, круглі столи, дискусії, наукові конференції, тощо. [4 с. 173]

Аналізуючи напрями формування сучасних технологій і світових соціальних настроїв художники текстилю України працюють та працюватимуть в подальшому у тематиках та сюжетах актуальних не лише на теренах нашої держави але і у всьому світі, таких як екологічні проблеми, захист справедливості, боротьба з страхами, фобіями та самотністю, порушення соціальних стереотипів та норм, агресія військових конфліктів, загальнолюдські цінності та почуття та ін.

Безумовно розвиток усього світового мистецтва в багатьох аспектах зводиться сьогодні до використання мультимедіа і інтернет технологій. Не варто виключати варіацію виставкових проєктів художнього текстилю у інтернет просторі чи за допомогою супутникового та інтернет зв'язку. Передбачається, що такі проєкти будуть створюватися переважно міжнародними, з потужною ідеєю міжнаціонального уніфікованого мистецтва.

Одним з важливіших чинників подальшого розвитку та прогресу у сфері художнього текстилю є обмін досвідом, знаннями та принципами роботи з закордонними митцями, постійний науковий та творчий діалог і співпраця, доступ до інформації художників, галеристів, науковців. Постійний контакт та спільна робота різних історично складених культур імовірно дасть поштовх для започаткування нових яскравих мистецьких акцій, заходів, проєктів і можливо течій та напрямів у мистецтві текстилю вже у найближчі роки.

Перелік використаної літератури

1. Хінціцька А.М., Коваль О.М. Розвиток виставково-ярмаркової діяльності в Україні на сучасному етапі / УДК 658.284: 65 / ISSN 1813-6796 ВІСНИК КНУТД 2013 №2 с. 182 — 188
2. Чегусава З., Печенюк Т. Художній текстиль як складова національно-культурного простору (про Першу та Другу всеукраїнські трієнале художнього текстилю) / УДК 746.1(477)

(061) / Студії мистецтвознавчі. — К.: ІМФЕ НАН України, 2009. — № 1(25). / С. 79-99.

3. Кусько Г. Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи / УДК 746.1(477) / Студії мистецтвознавчі. — К.: ІМФЕ НАН України, 2009. — № 1(25). / с. 113-117

4. Аршевська М. В. Порівняльна характеристика виставкових заходів на промисловому та споживчому ринках України / М. В. Аршевська // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». — 2007. — № 594 : Логістика. — С. 173–177.

ROZWÓJ BADAŃ NAD OBRZĄDKIEM POGRZEBOWYM SPOŁECZNOŚCI WCZESNEGO OKRESU EPOKI BRĄZU

Zgurecki Wojciech

Doktorant, Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk.

Warszawa

wojciech.zgurecki@gmail.com

„*Historia sama sobie sens nadaje, tworząc wartości, które zasługują na wierność*” (Jasienica P. 1966, s. 152). Spostrzeżenie Pawła Jasienicy nabiera szczególnego znaczenia w przypadku znalezisk archeologicznych. Od najdawniejszych czasów odkrywane materialne pozostałości przeszłych społeczności rozbudzały żywe zainteresowanie u ich odkrywców. Wraz z nimi pojawiały się pytania nie tylko o przeznaczenie, sposób czy czas użytkowania znalezisk ruchomych (tj. wyrobów takich jak np. naczynia, przedmioty metalowe itp.) czy nieruchomych (np. pozostałości osad, groby, kurhany itp.). Przede wszystkim próbowano odnaleźć w nich głębszy sens, prawidłowość pozwalającą w dłuższej perspektywie łączyć dawne społeczności z współczesnymi, dla których obrządek pogrzebowy stanowi płaszczyznę wspólną. Jednak określone znaczenia, obyczaje czy sposoby postępowania z szczątkami zmarłego stanowią efekt długiego rozwoju, w czasie którego rozbudowywano stałe założenia grzebalne i związane z nimi symbole. Ponadto „spoglądając” obecnie na dawne sposoby chowania zmarłych otrzymuje się informacje zarówno o dawnej gospodarce, stosowanej technice i technologii, itp. Jest to zatem źródło wiedzy o szczególnym znaczeniu, ale problematyczne w interpretacji i z tego względu pragnę w tym artykule nakreślić historię badań nad stanowiskami sepulkralnymi z obszaru Polski od najstarszych wzmianek historycznych po czasy współczesne, które przyczyniły się do naszego poznania przeszłości.

Jedne z pierwszych informacji dotyczących kurhanów pojawiają się w dokumentach książąt pomorskich Świętopelka (z 1265 roku) i Mściwoja (z lat 1281 oraz 1285). Zawarte w nich informacje określają ww. jako groby olbrzymów (łac. *tumulusgigantis*) oraz groby pogan (łac. *sepulchra* lub *tumulipaganorum*). Niestety do ok. XVIII wieku trudno jest odnaleźć opisy związane z stanowiskami sepulkralnymi i w większości przypadków występują jedynie wzmianki dotyczące odkryć. Przykładowo Jakób Mellen z Lubeki w swej „*Historia urnaesepulchralissarmaticae*” (Jena 1679)¹ zauważa, że naczynia znajdowane

1 Kostrzewski J. 1949, s. 6.

w ziemi należy traktować jako element wyposażenia zmarłych. Przy czym ważniejsze jest, iż w 1674 roku odkryto cmentarzysko ciałopalne w Śmiglu (związane prawdopodobnie ze znaleziskami kultury pomorskiej) i w 1675 roku Pastor Keller z tego miasta przesłał kilka naczyń wraz z przedmiotami metalowymi odkrytych na cmentarzysku Janowi Gotfrydowi Oleariusowi (tj. ówczesnemu kaznodziei w Halii), a u którego zabytki te zobaczył wspomniany Jakób Mellen (tj. wówczas student uniwersytetu w Jenie). Autor podaje także szczegółowy opis miejsca znalezienia zabytków, formy grobów i poszczególnych znalezisk, określanych przez niego jako pozostałości najstarszych grobów pogańskich (łac. *antiquissimipaganorumsepulchri rudera*). Groby wg relacji posiadały obwarowanie i nasyp kamienny, popielnice były wypełnione śnieżnobiałymi kośćmi z zabytkami metalowymi. Choć praca ta niejednokrotnie zawiera błędne spostrzeżenia, to jednak jest to pierwszy dość krytyczny opis uzupełniany ilustracjami znalezisk z terenu Polski. Wielokrotnie znaleziska pozyskiwano wskutek przypadkowych odkryć, ale także rabunku. Przykładem jest tu m.in. sytuacja z XVI i XVII wieku z obszaru kresów Polski, gdzie jak podaje Pawiński A.² w 1552 roku starosta kaniowski skarży się na Kozaków, że „(...) *bląkając się po grodziskach i uroczysskach kurhany rozkopują, poszukując w nich bransolet i pierścieni i wyrzucając z nich zwłoki tam pochowane, przez co na żywych i niewinnych ściągają zemstę niebios (...)*”³. Z kolei w 1602 roku spadkobiercy rodziny Jaczyńskich skarżą rodzinę książąt Koreckich, że „(...) *sobie przywłaszczyli dobra Kalnik i Cybulów w okolicy Braclawia, które powinny prawnie przyspaść Jaczyńskim, i że wyrządzają, im poza tym jeszcze tę szkodę, że eksploatują należący do nich kurhan Soroki dla zdobycia saletry (...)*”⁴. Eksploatacja kurhanów w celu pozyskania saletry odbywała się przez cały okres istnienia tego typu konstrukcji na równie dużą skalę. Przykładową ilustrującą sytuację jest fakt, że pod koniec XVII wieku za panowania króla Sobieskiego „(...) *jakiś Koniecpolski ze swych dóbr na Podolu i Ukrainie zdobywał tą drogą w niektórych latach do 8000 kamieni saletry (...)*”⁵. Przyczyną niszczenia nasypów kurhanowych były zatem także względy gospodarcze. Sytuacja powodowała bezpowrotne zniszczenia i paradoksalnie pobudzała zainteresowania przeszłością. Pozyskiwane znaleziska bowiem stawały się zaczątkiem przyszłych kolekcji, a „odkryciom” poświęcano baczniejszą uwagę. Przykładem jest tu zdarzenie mające miejsce w 1692 roku, gdy przy pracach nadtwierdzą zwaną Okopy Świętej Trójcy (Polska twierdza bastionowa znajdująca się nad Dniestrem) odkryto w fosie fortecznej groby szkieletowe obłożone kamieniami. Znalezisko to okazało się na tyle istotne, że hetman koronny Stanisław Jan Jabłonowski (fundator i założyciel Polskiej Twierdzy) osobiście poinformował o nim króla

2 W swoich *AktachDziejowych*, tom XXII, wg Kostrzewski J., 1949.

3 Kostrzewski J. 1949, s. 6.

4 Zob. przypis 3.

5 Jak podaje Rzączyński A., *Historiaenaturalis curiosa RegniPoloniae, MagniDucatusLituaniaeannexarumqueprovinciarum, Sandominiae* 1721, wg J. Kostrzewski 1949.

Jana III Sobieskiego⁶. Analogicznych odkryć dokonywano także na Pomorzu, gdzie m.in. w 1656 roku w Szydlicach pod Gdańskiem na tzw. Górze Pogańskiej w trakcie prac fortyfikacyjnych został odkryty kurhan z grobem skrzynkowym (schyłek epoki brązu?). Obiekt ten miał zawierać aż 8 popielnic, w tym 1 twarozą, które przyczyniły się do wzbogacenia zbiorów biblioteki miejskiej (materiałyzaginięły). Począwszy od XIX wieku następuje wzrost zainteresowania przeszłością, co owocuje m.in. powstaniem w 1800 roku Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk. W dwa lata później Hugo Kołłątaj, w swym piśmie wystosowanym do zarządu Towarzystwa, porusza m. in. sprawę systematycznych badań nad pradziejami kraju zaś Tadeusz Czacki poleca jednemu z członków Towarzystwa zbadanie okolicy Rawy, gdzie miał się znajdować starożytny krąg kamienny⁷. Jednak badania te mają na celu eksplorację obiektów i pozyskanie materiału dla wsparcia głównej dziedziny nauki jaką była historia. W tym kontekście istotną jest niewielka publikacja Adama Czarnockiego pt. „*O Słowiańszczyźnie przedchrześcijańskiej*” (1818 rok; wydana pod pseudonimem Zoriana Dołęgi Chodakowskiego). Badacz stawiał w niej zadanie poznania kultury przedhistorycznej Słowian poprzez m.in. śledzenie żywych jeszcze u ludzi śladów prastarych zwyczajów pogańskich, porównawcze badania nazw miejscowych, a pochodzących jego zdaniem jeszcze z okresu pogańskiego i co istotne prowadzenie badań wykopaliskowych. W czteroletniej wędrowce po Galicji zebrał obszerny materiał etnograficzny inotatki o grodach oraz kurhanach przedhistorycznych, zaś od 1819 roku na polecenie rosyjskiego ministerstwa oświaty wyruszył w podróż badawczą po północnej i wschodniej Rosji rejestrując blisko 7000 grodzisk i mogił, z których część sam rozkopał. Ponadto zbadął m.in. 2 kurhany w okolicy Starej Ładogi i 1 mogiłę w okolicy Nowogrodu. Choć przedwczesna śmierć przeszkodziła w publikacji wyników badań, to nakreślił sposób ich prowadzenia i doprowadził do zainteresowania dawnymi dziejami. Zainteresowanie grodziskami i kurhanami nie ograniczało się już wówczas tylko do ówczesnej środkowej Polski. Z kolei Jan Lippoman w pracy pt. „*Zastanowienie nad mogilami, pustymi siedliskami i zamczyskami okopanemi, zmijowemi wałami itd.*” (1832 rok, Wilno), odrzuca rozpowszechniony wówczas pogląd w funkcji mogił - drogowskazów dla ludów wędrujących z Azji do Europy. Większe mogiły interpretuje jako groby wybitnych przedstawicieli z uwagi na fakt ich występowania w rejonie pastwisk i źródeł wody pitnej, a mniejsze z nich i usypane w większej liczbie - jako pozostałość bitwy. Przeciwnie opinie formułował Eustachy Tyszkiewicz⁸, który w pracy pt. „*Rzut oka na źródła archeologii krajowej*” (Wilno, 1842 rok) omawia m.in. kurhany i mogiły

6 Kostrzewski J. 1946, s. 6.

7 Kostrzewski J. 1946, s. 12.

8 1814–1873. Był synem Piusa Tyszkiewicza i Augusty z Platerów. W 1831 ukończył gimnazjum w Mińsku. W 1855 został założycielem i dożywotnim prezesem Komisji Archeologicznej. Był twórcą Muzeum Starożytności w Wilnie. Był członkiem honorowym Instytutu Archeologicznego w Anglii i Irlandii. Został pochowany na Cmentarzu na Rossie w Wilnie.

wyraźnie od siebie odróżniane terminologicznie. Kurhany uważa za obiekty usypane na pobojowiskach już w czasach historycznych, zaś nasypy pełniłyby funkcję pomników, drogowskazów czy punktów obserwacyjnych. Najstarsze mogiły wiąże z VI w. n.e., zaś mogiły na Białorusi przypisuje Słowianom, zaś kurhany w Inflantach Polskich – Łotyszom, a podobne groby w Puszczy Białowieskiej – Jadźwingom. W przeciwieństwie do ww. Karol Rogawski opisując w swej pracy kurhan w Siedliszowicach, w byłym pow. Dąbrowskim, z uwagą brak w nim pochówku uznał go za kopiec ofiarny. Ponadto zwracając się przeciwko nadmiernemu zaufaniu tradycji ludowej wskazuje na przykładzie kurhanów Krakusa i Wandy, że legendy są niekiedy tworzone wokół tego typu obiektów i w wypadku rozkopania obu kurhanów nie zostanie nic w ich wnętrzu odnalezione – gdyż nie są mogiłami (hipotezę tą potwierdziły późniejsze badania kopców). Uzupełnieniem ówczesnej wiedzy była działalność Adama Honorego Kirkora,⁹ który inwentaryzował grodziska i kurhany starannie rozkopując wiele z nich oraz referując wyniki swych prac m.in. w publikacjach polskich i rosyjskich. Niestety jednak sytuacja geo-polityczna na obszarach I Rzeczypospolitej objętych zaborami uległa pogorszeniu po klęskach powstań listopadowego i styczniowego. Była ona tym dotkliwsza, że z tego okresu pochodzi jedynie praca napisana w języku polskim. Dotyczyła ona pradziejów Wileńszczyzny autorstwa Konstantego Tyszkiewicza¹⁰ (1868 rok, Berlin) z m.in. kwestiami kurhanów rozróżnianych na obiekty: pojedyncze wybitnych osobistości¹¹, usypane na pobojowiskach,¹² strażnicze i służące jako drogowskazy. Znaczny wkład w wiedzę wniósł inny badacz, tj. Gotfryd Ossowski, który na zjeździe przyrodniczym w Kijowie przedstawił kwestię epoki kamienia z obszaru byłych pow. ruskiego i dubieńskiego na Wołyniu, wygłosił wykład o zabytkach przedhistorycznych z terenów Wołynia na III rosyjskim kongresie archeologicznym w Kijowie (w tym m.in. o rozkopanym przez siebie kurhanie neolitycznym w Załużu, ówczesny pow. Ostrogski) i za sprawą którego wydano w 1871 roku mapę geologiczną Wołynia z znanymi wówczas obiektami zabytkowymi (m.in. grodziska, mogiły, kurhany), a w latach 1887–1888 pracował m.in. przy badaniu kurhanu Ryżanowskiego. W 1890 roku w oparciu o dotychczasowe prace podjął próbę analizy kultury przedhistorycznej ówczesnej Galicji. W 1891 roku mianowano dr. Włodzimierza Demetriewicza konserwatorem państwowym¹³, zaś od 1894 objął kierownictwo misji archeologicznej Polskiej Akademii Umiejętności skupiając swe badania niemal wyłącznie na pradziejach, przedstawia m.in. 2 sprawozdania z badań terenowych

9 1812–1886. Adam Honory Kirkor (ur. 21 stycznia 1818 w Śliwinie koło Mohylewa, zm. 23 listopada 1886 w Krakowie) – polski wydawca, dziennikarz, archeolog, pseud. Jan ze Śliwina.

10 1806–1866. brat Eustachego, archeolog i krajoznawca, badacz pradziejów Litwy i Białorusi, jego główne prace to: *Wiadomości historyczne o zamkach, horodyszczach i okopiskach starożytnych na Litwie i Rusi Litewskiej* (1859), *O kurhanach na Litwie i Rusi Zachodniej* (1868).

11 Zazwyczaj większych rozmiarów, z jednym tylko grobem.

12 Z jednym lub licznymi szkieletami.

13 1859–1937; archeolog polski, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego;

m.in. „sztucznych” nasypów w okolicy Przemyśla i Drohobycza¹⁴. W początkach XX wieku Erazm Majewski publikuje ważne dla badań pradziejów prace stanowiące efekt długoletnich badań¹⁵, prócz tego zakłada w Warszawie czasopismo poświęcone prehistorii pt. „Światowid” redagowane oraz wydawane własnym kosztem (czasopismo do wybuchu I wojny światowej ukazało się w 11 tomach). Sam Erazm Majewski zajmował się badaniem osad wydmych a prospekcje badawcze zlecał swym współpracownikom badających m.in. cmentarzyska płaskie i kurhany z różnych okresów. Przykładowo Marian Wawrzeńczycki¹⁶ przeprowadza w 1904 roku badania kurhanu w Gruszowie, a w 1905 roku stanowisk w Kowarach (gm. Radziemice) oraz wschodniego kopca w Rosiejowie (gm. Skalbmierz). Z kolei Ludwik Sawicki¹⁷ przeprowadza w 1914 roku badania m.in. trzech grobów megalitycznych w Potyrach (były pow. płoński) i wraz Stanisławem Krukowskim koncentruje swe prace badawcze nad epoką kamienia. Wyniki wszystkich prowadzonych prac ogłaszano przeważnie w „Światowidzie”, a wszystkie przyczyniły się do znacznego rozpoznania pradziejów Polski Środkowej. Bogate zbiory (liczące wówczas ponad 30 tysięcy pozycji) zostały ofiarowane w 1921 roku Towarzystwu Naukowemu w Warszawie. Warto w tym miejscu wspomnieć mniej znanych postaciach, a w tym np. malarza Feliksa Tarczyńskiego i lekarza Leona Rutkowskiego badaczy kurhanów wczesnohistorycznych północnego Mazowsza¹⁸, czy ks. Adama Chotyńskiego odkrywcy pierwszych znalezisk kultury trzcinieckiej. Duża seria materiałów, uzyskanych przez ostatniego z ww. w latach 1908–1911, pozwoliła na wyodrębnienie w późniejszym okresie kultury trzcinieckiej na obszarze Kotliny Chodelskiej w okolicach wsi Trzciniec, Dratów¹⁹, Żmirowiska i Kosiorów. W oparciu o te badania Włodzimierz Antoniewicz²⁰ wydzielił kulturę trzciniecką, której początkowo nadał nazwę „kultury ceramiki pasmowej”. Przy czym ostatecznie jej nazwę wprowadził do nauki prof. Józef Kostrzewski w

14 1897, *Kurhany w Przemyskiem i Drohobyckiem, Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne*, t. II; Należy zauważyć, że prawdopodobnie 1 z nasypów można wiązać z grodziskiem w Komarowie (do hipotezy też Demetrykiewicz Wł. odnosi się krytycznie). Inne nasypy mogą być związane z pozostałością nasypów mieszkalnych typu węgierskiego (casus stanowiska Tószeg).

15 *O kurhanach ze szkieletami barwionymi*, nr VI, s. 31–46, oraz: *O charakterze starszych kurhanów grupy Jackowickiej*, „Światowid” 1905, nr VI, s. 47–72.

16 1863-1943; malarz, archeolog (m.in. prowadził wykopaliska na miejscu bitwy pod Raclawicami, dokonując jej opisu na podstawie znalezisk - szersze informacje na stronach Panoramy Raclawickiej), rysownik i historyk sztuki. Uczeń Jana Matejki, członek Akademii Umiejętności w Krakowie.

17 1893-1972; Polski archeolog – samouk; specjalista z zakresu badań nad paleolitem, geomorfologii i stratygrafii plejstocenu;

18 W powiatach: plockim, płońskim i sierpeckim, przy czym drugi z nich określił nawet typ antropologiczny ludności pochowanej w tych mogiłach.

19 powiat Zagłoba.

20 M.in. KT przez Antoniewicza W. 1928, *Archeologia Polski*, Warszawa.

1930 roku pod terminem ceramika typu trzcinickiego²¹. Kulturę trzcinicką długo uważano za strukturę o charakterze neolitycznym, gdyż do 1949 roku znana była głównie z osad i dopiero w 1959 roku Aleksander Gardawski publikuje jej pierwsze opracowanie monograficzne. Okres międzywojenny cechuje intensyfikacja badań nad stanowiskami kurhanowymi²², które odznaczały się znacznym stopniem skrupulatności prowadzonych wykopalsk i jakością sporządzanej dokumentacji polowej (np. upowszechnienie fotografii). Jednak do 1949 roku nie powstała żadna praca syntetyczna o tematyce związanej z obrzędkiem pogrzebowym wczesnego okresu epoki brązu w zakresie ziem polskich, zaś ww. okres uwzględniony został ogólnie przez Włodzimierza Antoniewicza w jego pracy dotyczącej pradziejów Polski²³. W tym okresie zaczęto pracować także nad podziałem epoki brązu dla ziem Polski, który wypracował w oparciu o system chronologii Gustawa Oscara Monteliusa²⁴ m.in. Józef Kostrzewski (1949, s. 152). Pomyślny rozwój badań nad polską prehistorią wstrzymany został przez wybuch II wojny światowej i represje niemieckich oraz rosyjskich władz okupacyjnych. Niestety po zakończeniu działań wojennych w 1945 roku Polska wraz z krajami środkowej Europy nie odzyskała niepodległości poprzez znalezienie się pod okupacją Rosji – sojusznika III Rzeszy (do 1941 roku) i o ironio Aliantów. W trudnej sytuacji okupacji rosyjskiej (tzw. Rosji sowieckiej) z trudem zaczęto odbudowywać podstawy archeologii. Było to zadanie o tyle utrudnione, że część naukowców prześladowano nie tylko w czasie okupacji niemieckiej (m.in. Durczewski Z., zamordowany w Warszawie 5 sierpnia 1944 roku przez Niemców), ale też za rządów rosyjskich (lata 1944–1989). W efekcie część prehistoryków pozostała na zachodzie (m.in. Tadeusz Sulimirski). Pomimo tych trudności już w 1950 roku rozpoczęte zostały prace

21 Tzw. pasmowa, ZOW, V/2, s. 26–27.

22 M.in. Latkowa w 1924 r., Gogołowic w 1933 r., Łęk Małych w 1934 r.; Kostrzewski J., *Kurhany KU w Łękach Małych w pow. kościańskim*, [w:] *Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAN*, t. 39, nr 3, s. 25–26.

23 1928, *Archeologia Polski*, s. 73–109; Kostrzewski J. 1939, *Od mezolitu do okresu wędrowek ludów*, [w:] *Prehistoria ziem polskich*, Kraków, s. 195–252. Początkowe trzy okresy opracowane zostały przez: Kostrzewskiego J. 1928, *Z badań nad osadnictwem wczesnej i środkowej epoki brązu na ziemiach polskich*, [w:] *Przegląd Archeologiczny II*, s. 161–218); a także Kozłowski L. 1928, *Wczesna, starsza i środkowa epoka brązu w Polsce w świetle subborealnego optimum klimatycznego i jego wpływu naruchy etniczne i zaludnienie Polski*, Lwów.

24 *Gustaf Oscar Augustin Montelius*; ur. 1843, zm. 1921) - szwedzki profesor, przyrodnik i archeolog, kurator muzeum historycznego w Sztokholmie. W ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku dokonał podziału neolitu, epoki brązu i żelaza w Europie na okresy na podstawie zabytków pochodzących ze znalezisk zwartych (siekiery, miecze, zapinki, naczynia z brązu). Stworzony system uważał za obowiązujący w całej Europie. Jednocześnie odrzucał pogląd, że wszystkie części kontynentu osiągnęły ten sam poziom cywilizacyjny, zwracał też dużą uwagę na regionalizm poszczególnych obszarów. Udowodnił, że nie wszystkie linie rozwojowe zabytków przebiegają jednorowo. Periodyzacja Monteliusa szybko rozpowszechniła się w nauce skandynawskiej i niemieckiej (Dorota Ławecka, *Wstęp do archeologii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Kraków 2003).

wykopaliskowe na kurhanie w Grabonogu²⁵, a w rok później w Krotoszynie. Od lat 60 Aleksander Gardawski związał się z Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej, co skutkuje ukierunkowaniem zainteresowań tego ośrodka na epokę brązu obszaru Lubelszczyzny. I już w 1962 roku rozpoczyna prace wykopaliskowe na kurhanie w Zemborzycach-Dąbrowie (pow. Lublin). W międzyczasie zbadano cmentarzyska w Łękach Małych²⁶ w latach 1953–1970, w Dominikanówce w 1958 roku, w Kolosach w okresie 1962–1968 czy też w Guciowie. Wyróżniają się zwłaszcza ostatnie, gdyż są to pierwsze szeroko płaszczyznowe badania na skalę mikroregionalną, które przyczyniły się do wielopłaszczyznowej rekonstrukcji osadnictwa kultury trzcinieckiej na Roztoczu Środkowym. Badania te umożliwiły nie tylko prześledzenie rozplanowania systemu osad oraz założenia wewnętrznego jednej z nich, ale co ważniejsze z punktu widzenia niniejszej pracy, umożliwiły na przykładzie cmentarzysk kurhanowych określić złożoność obrządku pogrzebowego i periodyzację samej kultury trzcinieckiej. Rozpoczęto na szerszą skalę badania nad chronologią społeczności wczesnego okresu epoki brązu m.in. dla obszaru Małopolski (Andrzej Kempisty 1978) czy zachodniej Polski (Wanda Sarnowska 1969)²⁷. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że w okresie lat 50 i 60 XX wieku systematyczne prace badawcze należały do rzadkości. W efekcie przyrost wiedzy źródłowej był niewielki (m.in. nieznacznie rozpoznano osadnictwo kultury trzcinieckiej na Polesiu Lubelskim). Sytuacja ulega poprawie dopiero od drugiej połowy lat 70 ubiegłego wieku. Prowadzone są wówczas badania wykopaliskowe m.in. na stanowisku w Koniuszy (1971 rok) oraz Zemborzycach-Dąbrowie²⁸. Rozpoczęto wieloletnie kompleksowe prace badawcze nad osadnictwem wokół Czeramna²⁹ i badania cmentarzysk kurhanowych, np. z terenu Dolnego Śląska, gdzie w 1972 roku przebadano 5 z 43 kurhanów w Marcinowie, czy związane z stanowiskami kultury trzcinieckiej, jak np. kurhanu nr 3³⁰ pod Tyszowcami³¹. W tym samym okresie Marek Gedl³² przedstawił stan badań nad kulturą mogiłową, a którą do pewnego czasu (bez Pomorza) uważano za strukturę w miarę jednolitą. Marek Gedl poprawia m.in. zasięg terytorialny i chronologię kultury mogiłowej wyróżniając jej trzy fazy, wyróżnia problem tzw. grobów ciałopalnych płaskich

25 Kowiańska M. 1951, *Wyniki prac badawczych przeprowadzonych na kurhanie w Grabonogu, pow. Gostyń*, Sprawozdania PMA, t. 4, s. 57–64.

26 Knapowska. A. 1953, *Kurhan w Łękach Małych*, [w:] ZOW, t. 22, z. 5, s. 169–171; Kowiańska-Piaszykowska M. 1957, *Wyniki badań archeologicznych kurhanu III KUw Łękach Małych w pow. kościańskim*, [w:] FAP, t. 7, s. 116–138; Kopce.

27 *Kultura unietycka w Polsce*, 1969.

28 Przez KA UMCS w 1962 roku.

29 Przez KA UMCS w 1975 roku.

30 Gajewski L., Kutylowski J. 1976.

31 Rocznik Lubelski 1978, ryc. 4.

32 Gedl M. 1975, *Kultura przedłużycka*.

ze schyłku II okresu epoki brązu. Przełomem w badaniach nad cmentarzyskami kurhanowymi okazały się prace Andrzeja Kempistego. W jednej z nich³³ omawia on badania antropologiczne przeprowadzone na cmentarzyskach w Miernowie, Rosiejowie, Gruszowie, Koniuszy, Kolosach i Żernikach Górnych. Pozwoliły mu one na sformułowanie tezy, że ludność kultury mierzaniowskiej można wykluczyć z badań nad genezą kultury trzcinieckiej. Przy porównaniu materiałów z Żernik Górnych, Rosiejowa, Miernowa ww. badacz wysunął argumenty za tym, że kurhany powstają w zbliżonym okresie, a ponieważ w żadnym z przebadanych obiektów nie znaleziono materiałów, które w świetle ówczesnej chronologii wyznaczają młodsze etapy rozwoju kultury trzcinieckiej, uznał, że okres sypania tychże należy łączyć ze starszą fazą tej kultury. Lata 80 XX wieku przyniosły intensyfikację prac badawczych, coraz częściej rozumianych nie tylko przez pryzmat planowego przebadania stanowiska, lecz także obejmujących jego analizę w szerokim kontekście archeologicznym. Warto wspomnieć o kontynuacji badań kolejnych kurhanów w rejonie Tyszowiec w Zamościu (st. 1)³⁴ czy też na łączonym z nim stanowisku w Turkowicach (st. 5)³⁵. W tym okresie rozpoczęto badania w Kazimierzowie (st. 3) w pow. lubelskim³⁶ oraz w Dubecznie³⁷. Już w 1989 roku Marek Gedl³⁸ sugerował możliwość istnienia w młodszym odcinku WOEB strefy pogranicza KU i KT na terenie południowej Wielkopolski lub pogranicza Śląska i Małopolski. Szczególnym źródłem informacji okazały się jednak *Informatory Archeologiczne*, których roczniki na krótko zaprzestano wydawać pod koniec lat 80, by wznowić z przerwami w połowie lat 90. Niemniej jednak do dzisiejszego dnia stanowią one nieocenione źródło relacji rocznych m.in. z badań cmentarzysk kurhanowych, jak choćby w Bąkowie³⁹, Cieszcynie⁴⁰ czy w Kamińskich⁴¹. Obok prowadzonych w ramach AZP (ogólnokrajowego programu identyfikacji stanowisk archeologicznych) badań powierzchniowych, kontynuowanych w ramach badań powierzchniowych, prowadzono prace weryfikacyjno-wykopaliskowe, czego najlepszym przykładem są badania na cmentarzyskach w Łękach Małych i Bejskach. W pierwszym przypadku⁴² zweryfikowano położenie kurhanów na

33 Z 1978 roku pt. *Schylek neolitu i początek epoki brązu na Wyżynie Małopolskiej w świetle badań nad kopcami*, Rozprawy UW, nr 121, Warszawa.

34 Wróbel H. 1989; st. 25, Kuśnierz J. 1989; st. 28c, Kuśnierz J. 1987.

35 Kuśnierz J. 1989.

36 Misiewicz W., badania prowadzone w okresie 1983–1985.

37 W okresie 1986–1987, Wróbel H. 1986, 1987.

38 Gedl M., WEB, PZP, s. 294, s. 459.

39 IA badania rok 1996, Warszawa 2006, s. 82.

40 IA badania rok 1985, Warszawa 1986, s. 42.

41 IA badania rok 1996, Warszawa 2005, s. 8.

42 Kowiańska-Piaszykowska M. 2006, *Cmentarzysko kurhanowe z wczesnej epoki brązu w Łękach Małych (Wilanowie) w Wielkopolsce*, [w:] *Fontes Archaeologici Posnanienses*, t. 12, Poznań.

stanowisku określanym dotąd, jako Łęki Małe⁴³. Współczesne badania archeologiczne, m.in. stanowisk sepulkralnych, nawiązują przede wszystkim do osiągnięć wypracowanych właśnie w tym okresie i stanowią rozwinięcie długiej tradycji prac badawczych. Czego ciekawym przykładem jest stanowisko w Bejskach, badane wykopaliskowo w 1938 roku przez Tadeusza Stanisłowskiego. Badania na nietkniętym jeszcze kurhanie były przeprowadzane przez prywatną firmę archeologiczną z zastosowaniem metod geofizycznych, aby przeprowadzić rozpoznanie pod przyszłe wykopaliska. Podsumowaniem tych prac jest opracowanie Jana Dąbrowskiego⁴⁴. Autor, choć już we wcześniejszych pracach⁴⁵ poruszał zagadnienia m.in. kurhanowego obrządku pogrzebowego z początków epoki brązu, tu omawia je w znacznie szerszym zakresie. Opisuje m.in. kwestie obrządku pogrzebowego, cechy wyposażenia, podstawowe cechy konstrukcji na podstawie materiałów m.in. z Łubnej, Dacharzowa, Okalewa, Haliczan i Żernik Górnych.

Reasumując, badania nad obrządkiem pogrzebowym społeczności stale rozwijają się. Wciąż są „obszary”, które należy uznać za „niezagospodarowane” pod względem właściwej analizy mimo, iż posiadany jest względem nich stosunkowo duży materiał faktograficzny podlegający stalemu powiększeniu. Najlepszym przykładem takiej sytuacji jest kontrast rozpoznania i interpretacji badawczej społeczności kultur unietyckiej i mierzanowickiej. Choć zaznaczają się w przestrzeni naukowej publikacje bezpośrednio dotyczące stanowisk z kurhanami (np. Florek M., Taras H. 2003 roku⁴⁶), to jednak dotyczą pojedynczych komentarzy lub, jak w przypadku monografii kulturowych⁴⁷, tematyki z wybranego przez autorów terytorium bądź okresu. Kończąc należy zaznaczyć, że zachowana w kurhanach, grobach i innych obiektach „przeszłość”, trudna do odczytania, stała się wyzwaniem, które zostało podjęte przez wiele pokoleń badaczy po dziś dzień, a współczesny stan wiedzy jest wynikiem wielowiekowej ciężkiej pracy zwykłych ludzi odnotowujących w „pamięci pisanej” to co można określić jako nośnik „pamięci symbolicznej”. W sposób zdwojony historia zatem odciska swe piętno na teraźniejszości – poprzez badaną przeszłość i badaczy, których dzieła z czasem stają się przeszłością nas „budującą”. Tym samym wspomniane na wstępie słowa Pawła Jasienicy najpełniej odzwierciedlają sens jaki nadaje historia przeszłości ico istotne – współczesności, bo jeśli ludzie zapomną o swej przeszłości to „Kogo” stracą? „Kim” się staną? Na „co” będą skazani?

BIBLIOGRAFIA:

1. Antoniewicz W. 1928, *Archeologia Polski. Zarys czasów przedhistorycznych i wczesnodziejowych ziem polskich*, Warszawa.

43 St. Wilanowo nr 12 (Łęki Małe).

44 2004, *Alterebronzezeit in Polen (Starsza epoka brązu w Polsce)*.

45 M.in. 1997, *Epoka brązu w północno wschodniej Polsce*, Białystok.

46 Florek M., Taras H. 2003, *Dacharzew – cmentarzysko kultury trzcinieckiej*, Lublin.

47 Np. Sarnowska W. 1969, Gedl M. 1975, Taras H. 1995.

2. Godłowski K., Kozłowski J. K. 1976, *Historia starożytna ziem polskich*, Warszawa.
3. Hensel W. 1978, *Prahistoria ziem polskich, t. III, Wczesna epoka brązu*, (red.) Wrocław.
4. Jasienica P. 1966, *Polska Piastów*, Warszawa.
5. Kostrzewski J. 1949, *Dzieje polskich badań prehistorycznych*, Poznań.

АСПЕКТИ ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОГО ТА ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО У СВІТІ СИМВОЛІВ

Крагель Каріна Володимирівна

студентка НПУ імені М.П. Драгоманова, м. Київ
karina.krahel125@gmail.com

Розуміння світу вимагає неабияких знань та зусиль. Існує різномірний та структурний шлях, що допомагає здійснити процес розшифрування/ декодування. Одним із таких способів є феноменологія, яка співіснує із тлумаченням, що наповнює як феноменологічну, так і інтерпретаційну складову новим змістом та звучанням.

Мета роботи: проаналізувати аспекти феноменологічного та герменевтичного в образних структурах.

Актуальність роботи: розуміння феноменологічного аспекту в спільній діяльності з інтерпретацією дає змогу розширити межі усвідомлення світу символів.

Головне запитання герменевтики, на думку Х.-Г. Гадамера, полягає в усвідомленні значення розуміння та його проявах. Німецький філософ стверджує, що розуміння є питанням, котре випереджує будь-яке розуміння суб'єктом наук, їх правил та норм [1]. Тобто тут можемо побачити в деякій мірі «чисте» знання, відомості, які людина отримує про той чи інший предмет.

Феноменологія, досліджуючи свідомість та виокремлюючи в ній важливі риси, пропонує герменевтиці свій особливий шлях розуміння речей та світу. П. Рікер, французький філософ, говорить, що у феноменології існує два шляхи осмислення герменевтики: короткий та довгий. Перший постулює себе у вигляді шляху онтології розуміння, яка, відмовляючись від розмірковувань про метод, відразу трансформує себе в сферу онтології кінцевого сущого, щоб віднайти тут розуміння не як спосіб пізнання, а як спосіб буття. І дилема розуміння людиною тексту за певних умов замінюється запитанням іншого формату – що це за створіння, буття якого закарбовується/фіксується в розумінні. Другий шлях (довгий) також намагається вивести рефлексію на рівень онтології, але здійснюється цей шлях поступово, враховуючи семантичні аспекти[2]. Особливість феноменології полягає у її редукуванні/очищенні від всього зайвого та

сприйманні об'єкта лише в його чистому вигляді.

Варто зазначити Ж.-П. Сартра, котрий також, як і Е. Гуссерль, вважає, що достовірні знання про свідомість можна отримати лише інтроспективно. Свідомість має інтенціональну будову, тобто є завжди на щось направленою та на чомусь зосередженою[3]. Немоżliво розчинити речі в свідомості. Наприклад, ми бачимо дерево на одному й тому ж самому місці, його зовнішню складову. Але воно не може увійти в нашу свідомість, бо воно не тієї ж природи, що людська свідомість. Свідомість та світ є одночасними факторами. Світ, за своєю сутністю, зовнішній для свідомості, але водночас тісно пов'язаний з нею. Пізнавати – означає спрямовувати себе до чогось, проникати, прориватися. І все це відбувається через протиставлення себе іншому. Цим іншим може бути, наприклад, дерево. Ми прагнемо втекти від себе, постати перед величчю дерева і в той же час бути поза ним, оскільки воно зникає та відштовхує від себе і не можна проникнути в нього, так як і воно не може розчинитися в нас. Свідомість не має внутрішньої будови, вона існує лише поза самою себе [4].

Якщо ми говоримо про феноменологію та герменевтику, то спостерігаємо доволі цікаві речі. Феноменологія із свого боку намагається здійснити процес пізнання/розуміння, але в іншому форматі, порівнюючи із інтерпретацією. Феноменологія демонструє, що свідомість сприймає певний об'єкт в ідеальному вигляді, той, який існує насправді, без зайвого/непотрібного. Лише первинність та цілісність крокують поруч із нею. Герменевтика тлумачить ті смисли, які були досягнуті феноменологією шляхом розгляду предмета та його усвідомлення, поєднуючи в ціле об'єктивне та суб'єктивне.

Отже, світ символів є багатограним та неповторним. Існує різноманітний колорит шляхів тлумачення та розуміння речей. Герменевтика й феноменологія здійснюють свій акт, створюючи «чисте розуміння» смислів.

Список використаної літератури

1. Коткавірта Ю. Философская герменевтика Х.-Г. Гадамера// [Електронний ресурс]. – [Режим доступу]: <http://anthropology.ru/ru/texts/kotkav/kotkav.html>
2. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной. – М.: «КАНОН – пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. – 624 с.
3. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия. – СПб.: Наука, 2001. – 319 с.
4. Сартр Ж.-П. Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность / Ж.-П. Сартр // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии / Отв. ред. Т. А. Кузьмина. – Рига: Зинатне, 1988. – С. 318- 320.

МІЖНАРОДНО-ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ОБ'ЄДНАННЯ НІМЕЧЧИНИ НА РУБЕЖІ 1980-Х – 1990-Х РР.

Мельничук Ольга Вікторівна

канд. іст. наук, доц.ЛВНЗ «Академія рекреаційних технологій та права», olga_melnychuk@ukr.net

Урегулювання міжнародно-правових аспектів об'єднання Німеччини стало можливим завдяки стрімкому німецько-німецькому зближенню. Адже питання об'єднання було не лише внутрішньою справою двох німецьких держав. Водночас ішлося про гарантії непорушності післявоєнних кордонів у Європі. Тому світова спільнота уважно слідкувала за розвитком подій в цьому регіоні. На порядку денному постали питання щодо політичних, юридичних, матеріальних гарантій того, що єдина Німеччина у майбутньому не поставить під загрозу національну безпеку та територіальну цілісність інших держав.

Особливої уваги заслуговує позиція Радянського Союзу стосовно об'єднання Німеччини. Спершу прихід до влади М. Горбачова в СРСР не вніс у німецькі справи жодних змін. Проте радикалізація перебудови в 1988 р. і перші ознаки внутрішньої нестабільності в СРСР актуалізували німецьке питання. Зауважимо, що спочатку в керівництві СРСР не було єдиного підходу до його врегулювання [1, с. 142].

У грудні 1989 р. планувалась зустріч між Дж. Бушем та М. Горбачовим на Мальті. Спершу на цьому заході не передбачалось обговорення німецького питання. Проте делегація США підготувала по ньому свої чотири пункти, а саме: об'єднання Німеччини повинно вирішуватися на основі принципу самовизначення націй і слід розглядати усі можливі варіанти злиття країн; цей процес повинен бути мирним і поступовим; єдина Німеччина повинна залишатися в структурах НАТО і ЄС з врахуванням законних інтересів чотирьох держав-переможниць; дотримання непорушності кордонів. Дж. Бушу вдалось переконати М. Горбачова, що обговорення ситуації в Європі (а саме щодо Німеччини) повинно проходити за активної участі представників європейських країн. Зміст переговорів лідерів двох держав М. Горбачова і Дж. Буша на Мальті 2–3 грудня 1989 р. і сьогодні викликає багато питань. Цьому сприяли як висловлювання самих учасників цієї зустрічі, так і відсутність документів за результатами переговорів.

Тим не менше, М. Горбачов не був готовий до серйозного обговорення питання об'єднання Німеччини, оскільки не мав конкретного довгострокового плану. У результаті Дж. Буш зробив висновок, що рішучої опозиції майбутньому об'єднанню Німеччини з боку СРСР не буде. Обидва керівники констатували, що на той момент об'єднання Німеччини вже розпочалося. М. Горбачов запевнив президента США, що силовий варіант ніколи не буде застосований в Східній Європі. Загалом військове втручання

виключалося, але СРСР мав ще політичні, економічні та інші методи впливу на цю ситуацію. Результати переговорів на Мальті були позитивними для канцлера ФРН Г. Коля, адже СРСР і США зауважили, що німецьке об'єднання є актуальним для світової політики і потребує вирішення.

Після зустрічі на Мальті М. Горбачов зайняв жорстку позицію по німецькому питанню. На цьому етапі він виступив противником конфедерації двох німецьких держав. Всі його подальші дії були спрямовані на те, щоб загальмувати процес об'єднання ФРН та НДР [2, с. 37].

Вагому роль в об'єднувачому процесі відіграв канцлер ФРН Г. Коль. Проте його об'єднувачими ініціативами були незадоволені у Москві, Парижі, Лондоні, Римі, Празі, Варшаві та інших столицях. Франція і Великобританія досить прохолодно віднеслися до можливого об'єднання ФРН та НДР. Вони побоювалися гегемонії Німеччини в Європі [5, с. 16].

Свого невдоволення не приховував і Президент Франції Ф. Міттеран. Напередодні відомого виступу у Бундестазі Г. Коля відбулася зустріч канцлера і Ф. Міттерана. Проте Г. Коль не зауважив про свою майбутню ініціативу. На знак протесту Ф. Міттеран оголосив, що відвідає Німецьку Демократичну Республіку з офіційним візитом у грудні 1989 р. 20 грудня цього ж року між Францією та НДР підписано кілька угод про розвиток двосторонньої співпраці. У Бонні і Вашингтоні оцінили цей візит як міжнародну підтримку НДР. Це свідчило про те, що Париж хотів бачити Східну Німеччину як самостійну державу [1, с. 144].

6 грудня 1989 р. Ф. Міттеран здійснив терміновий одноденний візит в Київ для переговорів з М. Горбачовим щодо німецького питання. Французький президент відзначав про те, що «в Європі ніхто не хоче, щоб на континенті відбулись глибокі зміни в результаті об'єднання Німеччини...» [2, с. 38]. Слід сказати, що ФРН прагнула запобігти утворенню французько-радянського альянсу щодо питання об'єднання Німеччини. 19 грудня 1989 р. Г. Коль прибув в НДР, де провів фактично передвиборний мітинг і зустріч з опозиційними колами [6, с. 264].

Проти Г. Коля виступила і М. Тетчер, яка вважала, що спочатку НДР повинна стати демократичною державою. Власне цей процес мав бути досить тривалим, при цьому кордони в Європі повинні залишатися незмінними. Наприкінці лютого 1990 р. М. Тетчер заявила, що об'єднання Німеччини може відбутися лише зі згоди всіх 35 країн, які підписали Гельсінські угоди в 1975 р.

У березні 1990 р., через кілька місяців після падіння Берлінського муру, М. Тетчер закликала Францію об'єднати зусилля перед «німецькою загрозою». Вона також висловлювала побоювання, що об'єднана Німеччина спробує стати наймогутнішою країною Європи на чолі з новим диктатором Г. Колям, який проводитиме відповідну політику.

Ще у грудні 1989 р. М. Горбачов наполягав на існуванні двох німецьких країн задля стабільності європейського континенту. Проте, щоб не залишитися осторонь міжнародного врегулювання цього питання, Москва

запропонувала скликати зустріч послів чотирьох держав-переможниць у ФРН. США погодились, але обмежили порядок денний лише обговоренням статусу Берліна [5, с. 18].

Американський уряд однозначно позитивно оцінював можливе об'єднання НДР і ФРН. Президент США Дж. Буш вже в жовтні 1989 р. заявив, що не розділяє побоювань деяких європейських країн з приводу об'єднання Німеччини [1, с. 146]. Падіння Берлінської стіни та наступні події шокували світову спільноту, в тому числі й американський уряд. Проте США були вражені насамперед стрімкістю подій, з якою почали реалізовуватися риторичні заклики до єднання. Дж. Буш вважав, що процес державотворення єдиної Німеччини може відбутися протягом строку його президентства. Позитивне ставлення американського Президента до подій в Німеччині стало можливим завдяки обізнаності із планами канцлера. Тому американський уряд акцентував увагу на необхідності вирішення питання власне німцями.

Однією з причин такого відношення США до процесу об'єднання можемо назвати і географічну віддаленість Сполучених Штатів від Німеччини і відсутності низки упереджень. Такі твердження були поширені серед європейських народів після «знайомства» під час світових воєн з територіальними зазіханнями німцями. Розуміння ваги об'єднаної Німеччини в Європейському співтоваристві сприяли підтримці США об'єднувачих процесів. США активно підтримали ініціативу Г. Коля, шляхом компромісів вплинули на позицію СРСР щодо членства об'єднаної Німеччини в НАТО та на розв'язання питання німецько-польських кордонів [3, с. 70].

Спираючись на підтримку США, уряду ФРН вдалося поступово нейтралізувати і сумніви своїх західноєвропейських союзників. Відіграли свою роль переконання керівників ФРН в тому, що Німеччина буде тісно інтегрована в НАТО і ЄС і не буде прагнути відігравати будь-яку самостійну роль в Європі на шкоду своїм союзникам.

На початку 1990 р. в Москві нарешті усвідомили, що хід подій вже не змінити. Коли 30 січня голова НДР Г. Модров відвідав М. Горбачова, то почув від нього, що «ніхто і ніколи принципово не ставив під сумнів об'єднання німців», але всі учасники процесу повинні «діяти з повною відповідальністю». Після повернення у Берлін, Г. Модров оголосив, що приймає план Г. Коля щодо об'єднання Німеччини [4, с. 5]. По суті Москва прагнула не опинитися в становищі єдиної сторони, яка перешкождала б об'єднанню двох німецьких держав.

Таким чином, високий динамізм подій кінця 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст. у Європі поставив у досить складну ситуацію «держав-переможниць» (Франція, Великобританія, США, СРСР). Загалом позиції зазначених країн з питання об'єднання Німеччини були різними. Франція, Великобританія та інші європейські держави заперечували саму ідею об'єднання ФРН та НДР. Позиція Радянського Союзу щодо німецької проблеми зазнала еволюції.

Однозначно позитивно до можливого об'єднання двох німецьких держав поставились лише США.

Список використаних джерел та літератури

1. Каракуц А. М. Проблема об'єднання Німеччини в політиці СРСР, США та Великої Британії наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. [Електронний ресурс] / А. М. Каракуц // Вісник Донецького університету. – 2008. – Вип. 1. – С. 141–150. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VDU_b/2008_1/08kabn.pdf
2. Мартинов А. Ю. Об'єднана Німеччина : від «Боннської» до «Берлінської» республіки (1990–2005 рр.) / А. Ю. Мартинов. – К. : Ін-т історії України НАН України, 2006. – 447 с.
3. Павлов Н. Внешняя политика Берлинской республики : новый «германский путь»? / Н. Павлов // Мировая экономика и международные отношения. – 2005. – № 2. – С. 63–75.
4. Петелин Б. В. «За Германию – единое Отечество». Почему не состоялся «план Модрова» / Б. В. Петелин // Вопросы истории. – 2006. – № 7. – С. 3–8.
5. Платошкин Н. Объединение Германии: как это было / Н. Платошкин // Военно–исторический журнал. – 2011. – № 11. – С. 15–21.
6. Фурман А. А. О чем мечтают канцлеры / А. А. Фурман. – К. : Политиздат Украины, 1990. – 293 с.
7. Харченко И. И. К вопросу о внешнеполитических аспектах объединения Германии / И. И. Харченко // Наукові праці історичного факультету ЗДУ. – 1998. – Вип. III. – С. 128–132.

NOWE TRENDY W MARKETINGU SPORTOWYM

Ober Józef,

Adiunkt na Wydziale Organizacji i Zarządzania Politechniki Śląskiej

Jozef.Ober@polsl.pl

Szlosar Adrianna

Streszczenie. Artykuł ma na celu omówienie nowoczesnych technik marketingowych w organizacjach sportowych. Na początku scharakteryzowano pojęcie marketingu sportowego oraz wydzielono obszary z nim związane. Następnie przedstawiono nowe trendy w marketingu sportowym, ze szczególnym zwróceniem uwagi na e-sport, social media, real-time marketing oraz naming rights. Artykuł zakończono krótkim podsumowaniem.

Słowa kluczowe: marketing sportowy, real-time marketing, naming rights, sport.

Key words: sports marketing, real-time marketing, naming rights, sport.

1. Istota marketingu sportowego

W obecnych czasach zauważa się znaczny wzrost znaczenia reklamy oraz promocji produktów, oferowanych usług, czy w końcu wydarzeń o różnym charakterze. Zewsząd społeczeństwo otoczone jest przez reklamę oraz inne rozmaite formy promocji usług i produktów. Coraz większe zainteresowanie skierowane jest w stronę promocji wydarzeń sportowych.

W związku z tym, w ostatnich latach wykształciło się pojęcie „marketingu sportowego”, którego celem jest między innymi spopularyzowanie wydarzeń sportowych. Pojęcie marketingu sportowego jest stosunkowo nowe, ponieważ powstało w 1979 roku, a jego autorem był Kesler, według którego „marketing sportowy to działania podejmowane przez specjalistów marketingu produktów przemysłowych i usług, którzy wykorzystują sport jako instrument promocji produktów i usług. Te działania realizowane są poprzez marketing sportowy [9, WWW1]. W związku z powyższą definicją, marketing sportowy to szereg działań związanych z wykorzystaniem różnego rodzaju narzędzi marketingowych do promocji usług bądź produktów powiązanych ze sportem, lub co staje się coraz częstsze – zupełnie z ową tematyką niepowiązanych. Często do tego typu działań reklamowych wykorzystywane jest sportowe obuwie czy odzież konkretnych marek, które noszą sportowcy. Bywa, że marketing ten jak już wcześniej wspomniano, związany może być niekoniecznie z produktami/usługami kojarzącymi się bezpośrednio ze sportem.

Wszelkie działania związane z marketingiem sportowym mają na celu pogłębienie świadomości występowania wzajemnej relacji pomiędzy sportem a wytwarzanym produktem bądź usługą. Przykład takich działań stanowią kampanie kompanii piwarskich czy producentów sprzętu sportowego.

Wyżej opisywana charakterystyka marketingu sportowego wg Kesler’a jest nadal aktualna, lecz w dzisiejszych czasach stanowi już uproszczoną definicję omawianego pojęcia. Związek pomiędzy marketingiem a sportem można scharakteryzować w postaci dwóch koncepcji marketingowych:

- marketing sportu
- marketing przez sport.

W pierwszym ujęciu działania marketingowe powierzone zostają organizacjom sportowym, które stanowią podmioty sportu. Wśród nich wyróżnić należy: kluby, związki sportowe, organizatorów wydarzeń sportowych, czy nawet samych zawodników.

W drugim ujęciu natomiast do funkcji sportu podchodzi się w sposób przedmiotowy- czyli wszelkiego rodzaju działania związane ze sportem prowadzone są przez różne organizacje i firmy, które nie w każdym przypadku są związane ze sportem.

„Współcześnie, specjaliści do spraw marketingu sportowego wyróżniają 3 związane z nim obszary:

- marketing przedsiębiorstw, który realizowany jest przez sport
- marketing produktów i usług sportowych
- marketing organizacji sportowych” [2, s. 89].

Marketing przedsiębiorstw realizowany przez sport polega na wykorzystywaniu imprez sportowych oraz samego sportu do reklamy całej gamy usług, produktów, a także marek. Wśród różnych form współpracy pomiędzy przedsiębiorstwem a organizacją sportową należy wyróżnić przede wszystkim sponsoring.

Kolejnym obszarem związanym z marketingiem sportowym jest marketing produktów i usług sportowych. W tym przypadku, swoją ofertę kieruje się przede wszystkim do osób szczególnie zainteresowanych sportem oraz wszystkim co z nim związane – jego pasjonatów oraz miłośników. „W tym przypadku narzędzia marketingowe kierowane są do wybranych segmentów rynku oraz kreowane w taki sposób, aby zachęcić do wzięcia udziału w przedsięwzięciach związanych ze sportem takich jak: zakup pamiątek, gadżetów czy udziału w konkursach” [2, s. 76]. Tego typu przedsięwzięcia organizowane są głównie w okolicy obiektów sportowych, wśród społeczności lokalnych, oraz przy użyciu billboardów oraz plakatów.

Ostatnim obszarem związanym z marketingiem sportowym jest marketing organizacji sportowych. Związany jest on ściśle z działaniami marketingowymi, których celem jest promocja oraz wytworzenie tak zwanego produktu sportowego oraz jego promocji. Co więcej, praca w tym obszarze marketingu polega na nieustannym kontakcie z kibicami, widzami oraz innymi przedsiębiorcami poprzez różne rodzaje środków przekazu (strony internetowe dla fanów, media społecznościowe, często bywa, że do wykonywania tego typu zadań zatrudnieni zostają specjalnie wykwalifikowani specjaliści d.s. kontaktu z kluczowymi kontrahentami). Marketing ten polega także na kreowaniu kultury organizacji polegającym na ukazaniu klubu sportowego w jak najlepszym świetle.

Oprócz wyżej wymienionych obszarów marketingu sportowego należy wyróżnić również marketing sportu, który nie powinien być pod żadnym pozorem utożsamiany z powyższymi trzema obszarami, gdyż w tym przypadku chodzi głównie o promocję wydarzeń sportowych „(...)wśród segmentów

ryнку dotychczas niezainteresowanych tego typu przedsięwzięciami” [1, s. 74]. W tym przypadku promowanie produktu, bądź samej marki nie stanowi głównego priorytetu. Do aktywności mających na celu zainteresowanie oraz przyciągnięcie dotychczas niezainteresowanych potencjalnych odbiorców można zaliczyć wyjazdy sparingowe drużyn sportowych w różne zakątki świata – tak, aby przekonać jak największą grupę odbiorców do aktywności w tym obszarze poprzez czynny udział, czy choćby chęć śledzenia rozgrywek. Reklamowanie danej marki bądź przedsiębiorstwa poprzez sport stanowi jeden z elementów składających się na działania marketingowe – czyli takie, które polegają na dotarciu do jak największej liczby konsumentów bądź potencjalnych kontrahentów.

W ostatnich latach zauważa się znaczny wzrost zainteresowania sportem oraz zdrowym trybem życia. Społeczeństwo coraz częściej spędza czas wolny aktywnie i wykazuje spore zainteresowanie w uczestnictwie w wydarzeniach o charakterze sportowym. W związku z tym dla marketingu sportowego grupa docelowa powiększa się, co pociąga za sobą rozwój nowych inicjatyw związanych z promowaniem sportu. Nie da się ukryć, iż dzięki temu sport stał się również sposobem na zarabianie pieniędzy. To już nie tylko sposób na spędzenie wolnego czasu, ale również bardzo dobrze zorganizowana „maszyna” generująca ogromne zyski. Marketing sportowy stanowi idealne rozwiązanie dla pomnażania zysków poprzez promowanie sportu oraz zróżnicowanych wydarzeń z nim związanych – dzięki temu możliwa jest sprzedaż produktów czy usług niekoniecznie związanych z aktywnością fizyczną czy zdrowiem. „Sport to nie tylko pasja, rywalizacja i hobby, ale także narzędzie promocji charakteryzujące się odpowiednim potencjałem, który można wykorzystać” [3, s. 356].

2. Nowoczesne techniki w marketingu sportowym

Trendy w marketingu sportowym stanowią nieustannie ewoluujący i rozwijający się obszar działania, którego celem jest szeroko rozumiana nowoczesna promocja. Imprezy o charakterze sportowym przyciągają często rzesze fanów, którzy odczuwają silną więź emocjonalną z klubem sportowym, bądź ulubionym sportowcem. Dla niektórych z nich picie napojów, noszenie odzieży bądź obuwia tej samej marki, bądź reklamowanej przez konkretnego zawodnika stanowi bardzo istotny czynnik utożsamiający go z lubianą gwiazdą, bądź klubem sportowym, któremu kibicuje. Jak już wcześniej wspomniano jednym z głównych trendów w marketingu sportowym jest sponsoring. To nowoczesna forma promocji, która zapewnia obopólne korzyści – dla sponsorowanego jak i sponsorującego. „Reklamowanie się przez sport jest jednym z elementów marketingu, czyli zespołu zróżnicowanych sposobów oraz powziętych działań dotyczących postępowania na rynku. Opiera się ono na zintegrowanym zbiorze instrumentów i działań, a także na orientacji rynkowej” [4, s. 121]. To właśnie dlatego, nieustanne poszukiwanie nowych rozwiązań mających zapewnić sukces przedsiębiorstwa na rynku jest bardzo istotnym aspektem, który przyczynia się do zwiększenia rozpoznawalności marki, produktu, bądź usługi. W związku z dynamicznymi zmianami w otoczeniu, nowe, pionierskie rozwiązania

przyciągają uwagę oraz pozwalają wyprzedzić konkurencję. Z tego względu również, w wielu organizacjach liczy się to, aby być „o krok przed pozostałymi”.

Nowe trendy w marketingu sportowym potrafią zmieniać się w bardzo szybkim tempie, między innymi ze względu na pojawiające się nowoczesne technologie, które dają wiele nowych możliwości dotarcia do kibiców. W związku z tym w nowoczesnym marketingu sportowym istotne jest to, aby być otwartym na nowości, reagować na zmiany, a przede wszystkim być elastycznym i umieć dopasować się do wymagań konsumentów. Jako przykład można przedstawić fakt, że dzięki globalizacji, ludzie na całym świecie mogą oglądać w tym samym czasie transmisję z meczu przez internet. Co więcej, jeśli w danym momencie nie mają takiej możliwości – nic ich nie ominie, w sieci z pewnością będą mogli wypowiedzieć się na tematycznych forach internetowych, znaleźć nagrania, skróty oraz komentarze do rozgrywek sportowych, których nie zdołali wcześniej obejrzeć.

W związku z wszechobecną globalizacją, komunikacja oraz emocje związane ze sportowymi wydarzeniami przeniosły się do social mediów, które w większości przypadków stanowią nośnik najnowszych wiadomości, który dociera do sporej rzeszy użytkowników. W dzisiejszych czasach, stanowi on potężną siłę, która zaczyna stanowić konkurencję dla radia, telewizji czy prasy. W związku z tym, zrozumiałe jest, iż większość trendów związanych z marketingiem sportowym coraz bardziej wiąże się z funkcjonowaniem w social mediach, które zapewniają łatwy i bezpośredni dostęp do użytkowników. Obecnie, niemal każdy klub sportowy posiada oficjalne konto na portalach takich jak Facebook czy Twitter. Pozwala to na bezpośredni kontakt z kibicami, którzy mogą komentować zdjęcia, najnowsze wiadomości z życia klubu, czy brać udział w dyskusjach. „Użytkownik oczekuje dostarczenia mu treści w momencie, kiedy dane wydarzenie ma miejsce. A jeśli forma będzie dla niego praktyczna, użyteczna i rozrywkowa – potrafi to odpowiednio pochwalić dzieląc się ze znajomymi” [10, WWW2]. W przypadku takiej formy komunikacji z odbiorcami, można wypracować pozytywny wizerunek, przełamać bariery czy uprzedzenia. Obecność w social mediach daje możliwość bezpośredniego kontaktu z odbiorcami, dzięki możliwości dzielenia się tego typu informacjami na profilach kibiców - w bardzo łatwy i szybki sposób można dotrzeć do dużej grupy odbiorców, co w dzisiejszych czasach stanowi niezmiernie ważny aspekt o podłożu marketingowym.

Wśród wielu trendów w marketingu sportowym na wyróżnienie zasługują również działania związane z niedawno powstałą dziedziną, określaną jako e-sport. Jest to „(...)nowoczesna forma rozgrywek, w której zawodnicy posługują się grami komputerowymi w celu rywalizacji pomiędzy sobą” [6, s. 87]. Do rywalizacji pomiędzy graczami dochodzi podczas turniejów gier komputerowych, bądź przybiera to formę rekreacyjną. Do niedawna jeszcze e-sport nie był traktowany jak pozostałe dyscypliny sportowe. Natomiast ustawa nowelizacyjna z dnia 20 lipca 2017r. o zmianie ustawy o sporcie oraz ustawy o ujawnianiu informacji o dokumentach organów bezpieczeństwa

państwa z lat 1944-1990 oraz treści tych dokumentów rozszerza definicję sportu zawartą w Ustawie z dnia 25 czerwca 2010r. o sporcie (Dz. U. z 2017 r. poz. 1463). Jak do tej pory, definicja sportu ujęta była w następujący sposób: „sportem są wszelkie formy aktywności fizycznej, które przez uczestnictwo doraźne lub zorganizowane wpływają na wypracowanie lub poprawienie kondycji fizycznej i psychicznej, rozwój stosunków społecznych lub osiągnięcie wyników sportowych na wszelkich poziomach” [7, s. 1]. W nowym brzmieniu ustawy pojawiło się następujące rozszerzenie definicji sportu: „za sport uważa się również współzawodnictwo oparte na aktywności intelektualnej, którego celem jest osiągnięcie wyniku sportowego” [8, s. 1]. W tym przypadku, przyjmując odpowiednią interpretację – można by uznać, że e-sport z punktu widzenia prawnego, zyskał status prawdziwego sportu, jednakże brakuje tutaj jednoznacznego stanowiska prawodawcy, który bezsprzecznie uznałby e-sport za dziedzinę sportową. Jednakże, to tylko i wyłącznie interpretacja. Niezależnie od prawa, e-sport zyskuje coraz to większe rzesze fanów oraz zwolenników, zatem można się spodziewać, że w niedalekiej przyszłości zostanie on formalnie zrównany z tradycyjnym sportem. Wzrost popularności e-sportu wiąże się z faktem, iż coraz częściej organizowane są rozgrywki, które przybierają formę widowisk – można je oglądać w internecie bądź na wielkich telebimach, przed którymi gromadzi się spora ilość zainteresowanych. E-sport charakteryzuje się także występowaniem profesjonalnych lig oraz organów i stowarzyszeń rządowych działających na terenie poszczególnych państw na całym świecie. Rosnące zainteresowanie sprzyja rozwojowi marketingu sportowego w tym aspekcie, ze względu na to, że nie występują tam żadne bariery fizyczne, aby stać się uczestnikiem całego wydarzenia. W przypadku dziedziny jaką jest e-sport, niezmiernie istotnym aspektem jest sprzęt posiadany przez użytkownika. Jego szybkość oraz niezawodność z pewnością stanowią będą sporą konkurencją dla pozostałych graczy. Stąd swoje możliwości w reklamie oraz promocji upatrywać mogą producenci nowych technologii, która zapewnił będzie mogła przewagę nad pozostałymi uczestnikami rozgrywek. Chcąc zaprezentować swoją ofertę z jak najlepszej strony, producenci sprzętu komputerowego będą chcieli, aby ich produkty były uważane za najlepsze. Co więcej, w ostatnim czasie ze względu na rosnące zainteresowanie tą dziedziną rozrywki - e-sportem zaczęły interesować się kluby oraz organizacje sportowe. „Ciężko jest dokonać właściwej oceny w związku inwestycjami klubów sportowych w e-sport. Jednak z powodzeniem można przewidzieć, że ilość klubów z sekcjami e-sportu wzrośnie w najbliższych latach. Z pewnością inwestycja w tego typu nowatorskie przedsięwzięcie stanowić będzie bardziej środek dotarcia do obecnej grupy kibiców i powiększania jej o nowych aniżeli próbę stworzenia rozgrywek o takim samym znaczeniu do tego, co dzieje się na sportowej arenie” [6, s. 124].

Kolejnym, ciekawym kierunkiem, w jakim zmiierają trendy marketingu sportowego jest Live Streaming w social media. w ostatnim czasie zauważono przenoszenie relacji z wszelkich wydarzeń sportowych do internetu – również jeśli chodzi o transmisje. „Kibice zostali zaproszeni nie tylko na trybuny, ale i do

szatni swoich zespołów. Ponadto część ekskluzywnych treści transmitowanych jest wyłącznie na Facebooku jak choćby „backstage” z szatni zawodników” [10, WWW2]. Dzięki tego typu przedsięwzięciom, kibic ma możliwość zobaczenia przygotowań do rozgrywek sportowych „od kuchni”, poznać lepiej ulubionych zawodników – już poza rozgrywkami. Pozwala to na pokazanie funkcjonowania klubu sportowego, przygotowań, współpracy ze sponsorami, dzięki czemu odbiorcy mogą poczuć zwiększone poczucie przynależności do klubu, poprzez zapoznanie się z szeregiem mechanizmów, które jak do tej pory nie były im znane.

Co więcej, wraz z postępem technologicznym, w przyszłości możliwe będzie stworzenie technologii virtual reality, która umożliwić będzie relacje wydarzeń sportowych z perspektywy, która obecnie nie jest możliwa przy użyciu obecnej technologii. Twórcą omawianego pojęcia jest Jaron Lanier, według niego to „sposób użycia technologii komputerowej w tworzeniu efektu interaktywnego, trójwymiarowego świata, w którym obiekty dają wrażenie przestrzennej obecności” [11, WWW3]. Technologia Virtual Reality umożliwi organizacjom i klubom o charakterze sportowym zapełniać swoje wirtualne stadiony nawet milionami kibiców, a jeżeli dodamy do tego możliwość powtórek z różnych ujęć w czasie rzeczywistym, będzie to przełom i nowy rozdział w historii przekazów sportowych, dzięki któremu będzie można dotrzeć do większej liczby kibiców” [11, WWW3]. Tego typu technologia z pewnością otworzy nowe perspektywy przed potencjalnymi sponsorami bądź partnerami biznesowymi, którzy postępując z duchem czasu, będą chcieli nawiązywać kontakty biznesowe z klubami sportowymi używającymi tego typu technologii.

Organizacje sportowe, często chcąc osiągnąć jak najlepszy efekt swoich działań, decydują się na współpracę z profesjonalnymi agencjami badawczo-konsultingowymi zajmującymi się analizą w zakresie marketingu kultury i sportu, oraz doradztwem w zakresie sponsoringu. Omawiane działania związane są z analityką sportową. Agencje takie wspierają klientów w zakresie prawnym, pomagają w tworzeniu odpowiednich strategii, zajmują się także monitorowaniem mediów. Organizacje tego typu tworzą rzetelne raporty oparte na wielowymiarowych badaniach otoczenia klubu sportowego. Mogą to być raporty na temat rynku sponsoringu sportowego w Polsce, czy finansowania sportu przez samorządy terytorialne, gdzie zawarte są informacje na temat perspektyw rozwoju rynku oraz otoczenia. Dokonują one także audytów działań marketingowych, badają efektywność funkcjonowania oraz skuteczności przekazu, a także dokonują oceny wizerunku oraz wartości klubu sportowego. Celem korzystania z tego typu usług przez organizacje sportowe jest uzyskanie rzetelnych informacji, które pozwolą na podejmowanie świadomych decyzji w obszarze marketingu, realizację celów strategicznych czy ewentualne wdrożenie działań naprawczych. Istotna w tej kwestii będzie także wiedza o zachowaniach i emocjach kibiców, która w dużym stopniu pomoże ulepszyć proaktywną komunikację z odbiorcami.

Wśród nowych trendów marketingowych związanych z działalnością

w social mediach – należy wyróżnić pojęcie „real-time marketingu”. „Marketing czasu rzeczywistego to przede wszystkim umiejętność szybkiego odnoszenia się w wyróżniający się lub zabawny sposób do wydarzeń, które nagle zyskały popularność. By odnieść sukces potrzebny jest dobry refleks, czujność i trochę szczęścia, by to właśnie nasza wiadomość w „wirusowy” sposób rozpowszechniła się w Internecie. Z kolei by odnieść zamierzony efekt trzeba działać jeszcze w czasie trwania danego wydarzenia lub kilka minut po nim, ponieważ wiadomość wysłana po kilku godzinach nie będzie już skuteczna” [12, WWW4]. W związku z tym, real-time marketing realizowany jest w sporcie na dwa sposoby. Jednym z nich jest odpowiednia reakcja na określone wydarzenie ze strony sportowców, klubów czy przedsiębiorstw sponsorujących. Celem jest wykorzystanie danej sytuacji/wydarzenia do własnej promocji. Wiele jest przykładów wykorzystania tego typu zdarzeń do promocji własnych produktów, usług czy marki. „W ostatnim czasie najlepszym przykładem RTM, była reakcja na wyczyn Roberta Lewandowskiego, który strzelił pięć bramek w dziewięć minut. Marki prześcigały się w pomysłach na wykorzystanie #5w9. Jedna z sieci gastronomicznych proponowała 5 kawałków kurczaka za 9 zł, w marketach budowlanych trwała promocja na 5 piłek, która trwała 9 minut. Jeden z producentów alkoholu zorganizował konkurs w którym przez 9 minut pod wskazanym adresem było do odebrania pięć butelek trunku” [12, WWW4]. W real-time marketingu chodzi o to, aby w adekwatny sposób zareagować na to, co dzieje się w danej chwili, tak aby zapaść w pamięć odbiorców. Taka forma promocji pozwala na szybką i skuteczną reklamę, co więcej – dzięki adekwatnej i szybkiej reakcji do danej sytuacji – może odbić się szerokim echem w mediach, a przede wszystkim – zdecydowanie dłużej przetrwać w pamięci odbiorców.

Wśród nowoczesnych trendów marketingowych w Polsce na wyróżnienie zasługuje również „*naming right*”. To nic innego jak prawa tytułarne do nadawania nazw obiektom sportowym. Trend ten został zapoczątkowany w latach 20-30 XX wieku w Stanach Zjednoczonych, jednak w naszym kraju funkcjonuje od niedawna. Wśród stadionów sportowych związanych umową „*naming rights*” należy wyróżnić Netto Arenę Szczecin (dawniej Azoty Arena), ERGO Arenę w Gdańsku, PGE Narodowy w Warszawie, czy Tauron Arenę mieszczącą się w Krakowie. Sponsoring stadionów sportowych stanowić może bardzo efektywną formę marketingu, ponieważ w związku z nazwą placówki sportowej tworzy się emocjonalne powiązania oraz wypracowuje się lojalność wśród konsumentów. „Prawa do nazw obiektów sportowych są kupowane i sprzedawane w ramach biznesowego modelu sportu po stronie sprzedawców, jak i strategii marki dla kupujących. Firma dzięki temu może zainwestować w swój *brand* poprzez *naming rights*, w celu zwiększenia jego ekspozycji i świadomości wśród klientów. Z kolei kluby, robią to w ramach pozyskiwania nowych źródeł przychodów oraz utrzymania infrastruktury” [13, WWW5]. W związku z umową zawartą w ramach *naming rights* istnieje szereg porozumień pomiędzy sponsorującym a władzami klubu. „Prawa tytułarne zawierane na znaczącą ilość czasu zapewniają dochody klubom sportowym, a

tym samym wspierają identyfikację pasjonatów oraz kibiców sportu z konkretną marką” [5, s. 67]. Co więcej, dzięki *naming rights* nazwa obiektu sportowego określonego przez sponsora może zapisać się w pamięci społeczeństwa na bardzo długo, a nawet pomimo końca umowy, przetrwać przez lata. Co więcej „(...) w przypadku *naming rights* nazewnictwo może być wykorzystywane niezliczoną ilość możliwości w zakresie strategii komunikacyjnej sponsorów i lokalnej aktywacji na poziomie krajowym i międzynarodowym. Na bardziej dojrzałych rynkach – gdzie prawa nazewnictwa są ugruntowane – to wartości transakcji są znacznie wyższe, a czas ich trwania dłuższy” [13, WWW5]. *Naming rights* pozwala sponsorowi dotrzeć do większej grupy klientów, ponieważ kreuje wysoką wartość marki w skali globalnej bądź krajowej.

3. Podsumowanie

Podsumowując, istnieje wiele form nowoczesnego marketingu, dzięki którym organizacja może zdobyć nowych klientów, zyskać na rozpoznawalności dzięki reakcjom na dynamicznie zmieniające się otoczenie. Wykorzystanie nowych technologii oraz poszukiwanie nowych rozwiązań z pewnością stanowi skuteczną formę promocji, a nowe trendy marketingowe z pewnością zaciekawiać mogą odbiorców oraz ze względu na nowatorskie rozwiązania poprawić renomę sponsora, bądź klubu sportowego.

Literatura

1. Budzyński M., *Public Relations. Wizerunek Reputacja Tożsamość*. Poltext, Warszawa 2018.
2. Datko M., *Sponsoring. Klucz Nowoczesnego marketingu*. Placet, Warszawa 2015.
3. Iwan B., *Nowe trendy w marketingu sportowym*, „Polityki Europejskie, Finanse i Marketing” Nr 2 (52) 2010.
4. Misiolowski R., *Marketing w sporcie*. Promotor, Kraków 2008.
5. Smyczek S., *Challenges for marketing In 21st Century*. Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego, Katowice 2017.
6. Sojkin B., Waškowski Z., *Zarządzanie polskim sportem w gospodarce rynkowej*. Uniwersytet Ekonomiczny w Poznaniu, Poznań 2011.
7. Ustawa z dnia 25 czerwca 2010 r. o sporcie, Dziennik Ustaw. 2010 nr 127 poz. 857.
8. Ustawa z dnia 20 lipca 2017 r. o zmianie ustawy o sporcie oraz ustawy o ujawnianiu informacji o dokumentach organów bezpieczeństwa państwa z lat 1944–1990 oraz treści tych dokumentów.
9. WWW1 - <https://poradnikprzedsiębiorcy.pl/-marketing-sportowy-definicja-rodzaje-i-przyklady> [dostęp: 03.05.2018]
10. WWW2 - <https://sportlab.blog/2016/12/29/trendy-2016/> [dostęp: 03.05.2018]
11. WWW3 - <http://www.sportsuccess.pl/virtual-reality-w-wydarzeniach-sportowych/> [dostęp: 05.05.2018]
12. WWW4 - <http://www.sportsuccess.pl/real-time-marketing-w-sporcie/?aj=1> [dostęp: 07.05.2018]
13. WWW5 - <http://futblogger.com/naming-rights/> [dostęp: 08.05.2018]

МИСТЕЦТВО ТА КУЛЬТУРА В МЕДІЙНУ ЕПОХУ

Татаренко Марина Геннадіївна

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри режисури та майстерності актора

Київського національного університету культури і мистецтв

Людство постійно розвивається. До того ж темп змін невпинно пришвидшується. І для людини, і для країни стає дедалі важливіше вміти реагувати на ці зміни, щоб не залишитися осторонь прогресу. Бо мистецтво — це естетичне пізнання світу в процесі художньої творчості як особливого виду людської діяльності, що відображує дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних ідеалів прекрасного [1, с. 40-45].

Мистецтво розвивається як система конкретних видів творчості, кожен з яких використовує власні виражальні засоби, і саме в цьому полягає найважливіша особливість поділу мистецтв на види. Так, матеріалом живописного мистецтва є фарби, музичного – звуки тощо. Існування різних видів мистецтва визначено тим, б що жодне з них не здатне лише власними засобами створити повну художню картину світу. Сьогодні українські мистці активно долучаються до новітніх формотворчих процесів, збагачують світові тенденції розвитку недійного мистецтва та культури, та шляхів презентації оригінальних творчих здобутків [5].

Мистецтво нових медіа - це жанр, який охоплює твори, створені за допомогою нових медіа технологій, включаючи цифрове мистецтво, комп'ютерну графіку, комп'ютерну анімацію, віртуальне мистецтво, мережеве мистецтво, інтерактивне мистецтво, комп'ютерну робототехніку, а також біотехнології. Термін показує відміну одержуваних культурних об'єктів, протиставляючи себе творам старого візуального мистецтва (традиційного живопису, скульптури і т.д.) [6].

Сьогодні існує чимало спроб типологізації медіамистецтва, ми пропонуємо типологію згідно з критерієм наявності екранних технологій у створенні та існуванні творів. Отже, в сучасній екранній культурі медіа-арт представлений такими основними типами, як нет-арт/веб-арт (а саме ті твори, що визначаються наявністю візуальної іконічної складової в інтернетпросторі), а також відеоарт, зокрема віджеїнг, відеомепінг, відеоінсталяція та відеоперформанс [4].

У системі медіа-мистецтв виокремлюємо компоненти - окремі види медіамистецтва, що складаються з підсистем:

- 1) технічних засобів забезпечення комунікації,
- 2) авторів,
- 3) аудиторії, традиційного кола критиків, теоретиків мистецтва,
- 4) “життєвого матеріалу” медіа [3, с. 55].

Медіа мистецтво, або media art, використовує сучасні комунікаційні

технології - такі, як інтернет, телефонний зв'язок, будь-який інший вид і формат передачі сигналу по дротах або через ефір. Новітні телекомунікаційні простору і звичні прилади (такі, як телевізор або смартфон) використовуються медіа-художниками в незвичайному ключі - на них покладається основна роль при створенні художнього твору або акції [2].

Сьогодні медіа-арт позиціонується як новітній феномен мистецтва, що акумулює в своєму онтологічному вимірі сучасні медіа технології. Яке місце при цьому посідають екранні форми втілення мистецького задуму, наскільки правомірним є визначення медіа-арту як одного з видів екранних мистецтв залишається і досі майже з невідрефлексованим. Відсутність подібних дефініцій складає вагому проблему для сучасного мистецтвознавчого дискурсу [4].

Визначальні дефініції медіамистецтва в сучасному мистецтвознавчому дискурсі наголошують на двох ключових характеристиках даного культурного феномену. Перша акцентує аудіовізуальну природу медіа-арту, що базується на теренах екранних технологій. Подібну точку зору можна зустріти в працях З. Сколоти, де наголошується така специфіка медіа-арту як «гармонійне поєднання глядацького, кінетичного, звукового та інтелектуального сприйняття, що стирає грань між бажаним та можливим» [7].

Література:

1. Агафонова Н. Морфология Digital Art: актуализация искусствоведческого подхода / Н. Агафонова // Искусство и культура. — Витебск: Изд. Витебского гос. ун-та, 2011. — №2 (2). — С. 40-45.
2. Катрікала В. Медіа-арт. На шляху до нового визначення мистецтва в столітті технологій [Електронний ресурс] / В. Катрікала . — 2015. — Режим доступу: http://www.academia.edu/11185472/Media_Art_Towards_a_New_Definition_of_Arts_in_the_Age_of_Technology.
3. Кондратова Л.Г. Мистецтво : підручник для 8 кл. загальноосвіт. навч. закл. / Л.Г. Кондратова. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2016. — 55 с.
4. Медіаосвіта та медіаграмотність: підручник / Ред.-упор. В. Ф. Іванов, О. В. Волошенко; За науковою редакцією В. В. Різуна. — Київ: Центр вільної преси, 2012. — 352 с.
5. Сколота З. Современное искусство: формы и технологии [Електронний ресурс] / З. Сколота // Молодой ученый: ООО «Издательство Молодой ученый», 2013. — №11. — Режим доступу: <http://www.moluch.ru/archive/58/8215/>
6. Тетерин С. Медіа-арт [Електронний ресурс] / С. Тетерин // Арт-азбука: словарь современного искусства. — [ред.-упор. М. Фрай]. — 2007. — Режим доступу: <http://web.archive.org/web/20111008235215/http://azbuka.gif.ru/alfabet/m/media-art/>
7. Язык мультимедиа. Эволюция экрана и аудиовизуального мышления / [Яременко Е., Бузов А., Соколов С. и др.]; под. ред. Е. Яременко. — Москва: 12 Изд. Всероссийского гос. ун-та кинематографии им. С. А. Герасимова, 2012. — 349 с.

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИКЛАДАЧІВ У СИСТЕМІ ПІСЛЯДИПЛОМНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Толочко Світлана Вікторівна,

к. пед. наук, докторант НПУ імені М.П. Драгоманова

Svitlana-tsv@ukr.net

Якщо вчитель став другом дитини, якщо ця дружба осяяна благородним захопленням, поривом до чогось світлого, розумного, у серці дитини ніколи не з'явиться зло.
Василь Сухомлинський

Концепція розвитку педагогічної освіти у розділі 1.2. Створення галузевої системи кваліфікацій указує, що важливим системоутворювальним чинником реформи педагогічної освіти є формування галузевої системи кваліфікацій, у тому числі – *кодексу етики педагогічного працівника*[2]. А Концепція Нова українська школа провідну роль відводить *педагогії партнерства*, яка включає принципи: повага до особистості; доброзичливість і позитивне ставлення; довіра у відносинах; діалог – взаємодія – взаємоповага; розподілене лідерство (проактивність, право вибору та відповідальність за нього, горизонтальність зв'язків); принципи соціального партнерства (рівність сторін, добровільність прийняття зобов'язань, обов'язковість виконання домовленостей) [с. 16].

Загальновідомо, що *етика* – філософська наука, яка досліджує природу, сутність, виникнення, розвиток, структуру, функції моралі, її прояви в різноманітних сферах діяльності [1, с. 9]. *Мораль* – система поглядів, уявлень, норм, оцінок, що регулюють поведінку людей; одна з форм суспільної свідомості [1, с.425]. У структуру етики як науки входить змістовний блок «Професійна етика», який покликаний описати й обґрунтувати особливості моралі різних професійних груп, виходячи зі специфіки їхньої діяльності. У контексті нашого дослідження – мораль і етику викладача, що репрезентується через його *морально-етичну компетентність*.

Л. Хоружа стверджує, що «сучасний педагог усе більше здійснює в школі, поряд із навчанням і вихованням учнів, культурологічну, соціально-психологічну, розвивальну, дослідницьку, проєктивну функції, створює умови, що забезпечують моральний і духовний розвиток учнів» [7, с.1]. На думку науковців та за нашими дослідженнями, професійно значущими особистісними *якостями викладача* є морально-етичні, необхідність дотримання яких висуває сама професія: емпатія, гідність, ініціативність, відкритість і щирість, сприйняття почуття, ввічливість, повага до оточуючих, тактовність, уважність, спостережливість, комунікабельність, доступність, уміння завоювати довіру студентів, педагогічна інтуїція, допитливість, креативність, ерудованість, оптимізм, воля, тенденція до лідерства, впевненість у собі, вимогливість, справедливість, доброта, чуйність тощо [3; 5; 6; 7; 8].

С. Ткаченко визначила *критеріями сформованості етичної компетентності*

вчителів: мотиваційний, когнітивний, операційний. Погоджуючись із її думкою, наведемо таблицю «Критеріальний апарат діагностування викладачів» [6, с. 184]

Таблиця 1.

Критеріальний апарат діагностування викладачів

№	Критерій	Показники
1	Мотиваційний	– професійні цінності; – професійна спрямованість; – потреба в самоактуалізації та професійній самореалізації; – професійно-гуманістичні якості.
2	Когнітивний	– знання основних категорій етики; – знання предмету та структури педагогічної етики; – знання принципів і функцій педагогічної моралі; – знання структури моральної свідомості педагога.
3	Операційний	– професійно-гуманістичні вміння; – уміння використовувати етичні знання у професійній діяльності; – уміння та навички безконфліктно вирішувати проблемні педагогічні ситуації; – уміння приймати відповідальні рішення.

Відтак, у поняття моралі входять такі *компоненти*: моральна свідомість (моральні вимоги й моральні цінності), моральна діяльність (учинок, подвиг, відкуп, самопожертва тощо) і моральні відносини (ціннісні смислові аспекти всіх суспільних відносин, орієнтовані на найвищі вселюдські цінності).

До *системи моральної регуляції* включають: моральні норми (вимоги, що визначають межі між неприпустимим і бажаним у поведінці людини); цінності (еталони бажаного й належного ставлення особистості до об'єктів матеріальної і духовної діяльності людей, до природи й суспільства; характеризують соціально й особистісно значущі сенси життя людей); ідеали (вищі цінності, найбільш значимі цілі особистісного розвитку); принципи (культуrowідповідності, єдності ціннісно-змістового та професійного спрямування освіти, педагогізації, людиноцентризму, емоційно-почуттєвої домінанти, комплементарності (додаєтності), адекватності, практичної спрямованості, синергетики і континууму); питання про сенс життя (найважливіший компонент моральної регуляції, від якого залежить поведінка викладача, характер відносин з іншими людьми).

У суспільстві, у тому числі й освітянському, мораль виконує низку *функцій*, а саме: гуманістичну (орієнтир людяності, повертає людині цілісність), регулятивну (регулює поведінку як окремої людини у всіх сферах її життєдіяльності, так і різних соціальних суб'єктів, суспільства в цілому), виховну (формування особистості, розвиток її самосвідомості, морального самовдосконалення), комунікативну (ритуалізована мораль (етикет) учить, як зустрічати людей і як проводити тощо), пізнавальну (пізнання життя, вибір власного шляху здійснюється з позицій моральних критеріїв зусиллями особистості), світоглядну (уявлення про призначення людини, мету життя, щастя, гідність, що орієнтують її на втілення цих цінностей у лінії поведінки). *Етичні категорії* (відбивають структуру

феномена моралі й визначають специфіку морального осмислення людського буття) поділяються на категорії: моральної свідомості, самосвідомості, моральної свідомості, етичної діяльності, моральних відносин, структурні категорії моралі.

Зважаючи на вищезначене, доходимо висновку, що *морально-етична компетентність викладача* – складне інтегроване утворення, що передбачає володіння етичними знаннями, уміннями, навичками, сформованість етичних принципів, ціннісних орієнтацій, особистісних якостей і практичних умінь викладача у сфері професійної етики, що забезпечує вибір ним свідомої етичної поведінки згідно з професійно-педагогічними нормами, що закріплюються у звичках, традиціях, принципах життя і професійній діяльності, психічних станах, діях, вчинках і якостях педагога [6; 7; 8]. Автором розроблено структурно-логічну схему морально-етичної компетентності викладача (рис. 1.2).

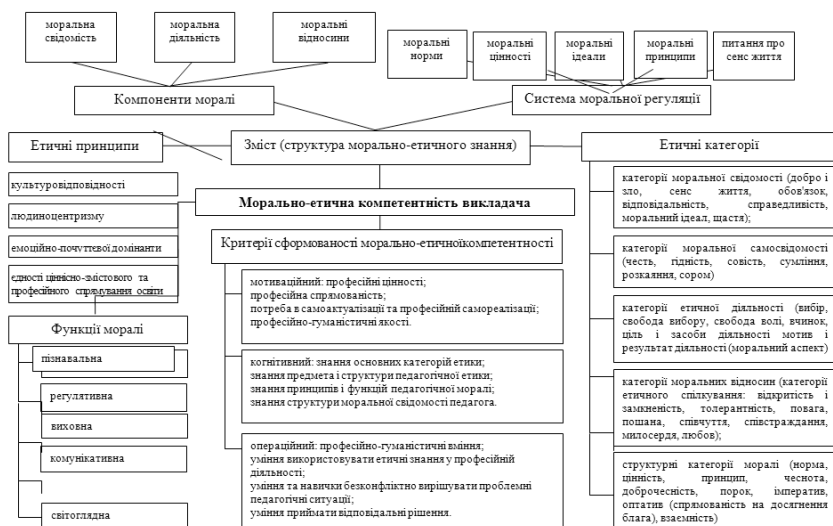


Рис. 1.2. Структурно-логічна схема морально-етичної компетентності викладачів

Отже, доходимо висновку про те, що результати професійної педагогічної діяльності не матеріальні, а інтелектуальні, духовні: розумовий розвиток учня, студента, професійне становлення його як фахівця, духовне зростання як особистості. Тож саме інтелектуальний розвиток та емоційний інтелект, високий рівень морально-етичної компетентності викладача сприятиме підвищенню якості освітньої діяльності в закладах освіти, формуванню майбутньої інтелектуальної еліти України.

Література

1. Етика: підручник / М. Г. Тофтул. – 2-ге вид., випр. і доповн. – К.: ВЦ «Академія», 2011. – 440 с.
2. Концепція розвитку педагогічної освіти. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://>

mon.gov.ua/ua/npa/pro-zatverdzhennya-konceptsiyi-rozvitku-pedagogichnoyi-osviti.

3. Лунячек В. Е., Лунячек Н. О. Етична складова як умова ефективного розвитку сфери освіти в Україні. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kbuuara.kharkov.ua/e-book/apdu/2013-2/doc/7/03.pdf>

4. Нова українська школа: порадник для вчителя / Під заг. ред. Бібік Н. М. – К.: ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2017. – 206 с.

5. Рисаченко Г. Етична компетенція сучасного викладача / Г. Рисаченко, Н. Кубенко // Освіта, технікуми, коледжі. – 2009. – № 2. – С. 59-62.

6. Ткаченко С. В. Критерії оцінки сформованості етичної компетентності майбутніх учителів суспільно-гуманітарних дисциплін / С. В. Ткаченко // Наука і освіта – 2015. – № 9. – С. 181 – 186.

7. Толочко С.В. Етика. Методичні рекомендації до курсу для студентів усіх спеціальностей та форм навчання / С. В. Толочко – Ніжин: Міланік, 2010. – 84 с.

8. Хоружа Л.Л. Теоретичні засади формування етичної компетентності майбутніх учителів початкових класів: автореф. дис. ... д-ра пед. наук / Л. Л. Хоружа; Інститут педагогіки АПН України. – Київ, 2004. – 42 с.

НАУКОЗНАВЧА ПОСЛІДОВНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРИКО-ПЕДАГОГІЧНОГО ФЕНОМЕНА

Чумак Микола Євгенійович,

к. пед. н, доц. НПУ імені М.П. Драгоманова

chumak.m.e@gmail.com

Складний шлях дослідження будь-якого історико-педагогічного феномена прокладається через деталізовану конкретизацію усіх складових елементів відповідного понятійно-категоріального апарату. Такий послідовний перехід етапів дослідницької діяльності уможлиблює практичну реалізацію завдань пізнавально-перетворюючого характеру. Окрім цього, широкий спектр творчо-інтелектуального конструкту у практичному розрізі актуалізує структурування дослідником нового знання, формулювання нових дефініцій і як наслідок – протидіє загальнонауковому регресу. Цілком влучним у цьому змистовому ключі є слова всесвітньовідомого фізика та нобелівського лауреата – Альберта Ейнштейна, який зосередив свою увагу на невпинності розвитку науки та пізнання, їх загальної структурованості (див. рис. 1) [2].

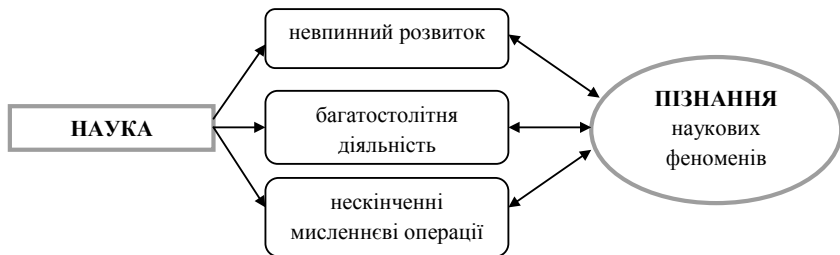


Рис. 1. Загальна структурованість науки та процесу пізнання (за А. Ейнштейном) [2]

Змістова насиченість рис. 1 дозволяє відслідкувати структуроване тріо науки та процесу пізнання, які за словами відомого винахідника, синонімізовані лексемами «багатостолітні», «незпинні» та «нескінченні» (рис. 1) [2].

Ціннісний потенціал історико-педагогічного дослідження приховується у масштабності хронологічних періодів та значущості персоналій, аналіз яких дозволяє відтворити цілісну канву історичного процесу та умов актуалізувавши доленосні перетворення й інтеграцію освітніх систем через перехід їх на більш вищий щабель розвитку.

Історико-педагогічний діалог минулого із сучасним концептуалізується наповненістю джерелознавчого фактажу, переосмислення якого приводить до формулювання нових дефініційна основі врахування відповідних критеріїв, забезпечуючих підтримання оптимального рівня наукової виваженості та аргументованості.

Рациональне окреслення змістової сутності обраного предмету вивчення, як цілісного соціокультурного феномена, передбачає його актуалізацію та відрефлексування на загальнонауковому рівні виходячи із суспільно-подієвої мінливості, що є пріоритетним для кожного історико-педагогічного дослідження. Порушення такої процедури наукового аналізу історичної подієвості, як правило приводить до змістово-подієвого та хронологічного дисбалансу, який нівелює аксіологічну складову дослідження, зорієнтовану на констатацію наявного фактажу існуючих традицій окремих соціальних інститутів.

На наше глибоке переконання, будь-який історико-педагогічний феномен є певною культурно-історичною «сумішшю», яку сформували історичний та цивілізаційний компоненти у ході залучення особистості до реалізації соціокультурних завдань усього людства. У такому авторському трактуванні феномен набув цілісних рис своєїрідної освітньо-виховної стратегії, чітко структурованої на компоненти цілі, змісту, цінностей, методів, форм та засобів.

Обґрунтування авторських історико-педагогічних роздумів спирається

в першу чергу на розумінні предмету в якості своєрідного першопринципу, дотримання якого уможливило розв'язання освітніх та ідеологічних суперечностей, які увійшли в основу новітніх навчально-виховних систем світу.

Раціональна інтеграція дослідника у площину наявного інтелектуального простору актуалізує домінування завдання подолання дискурсивно-формалізованої всетотальності шляхом опрацювання такої наукової площини, яка дозволить розкрити усю багатогранність досліджуваної проблеми.

Така послідовність термінологічного аналізу в історіософському ключі орієнтує нас на відрефлексування досліджуваної категорії крізь призму глибинної ідеї архетипів, коли філософські основи педагогіки змушують замислитися над такими одвічними проблемами: походження людини, цілісності світу, формування освітньої першооснови омисленого розвитку народів та цивілізацій, подолання соціокультурних протиріч.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белозерцев Е.П. Образование: историко-культурный феномен / Е.П. Белозерцев. – СПб.: Изд. Р. Асланова «Юридический центр Пресс», 2004. – 704 с.
2. Эйнштейн А. Цитаты и афоризмы / А. Эйнштейн. – М.: Азбука, 2015. – 320 с.
3. Крикунов А.Е. Образование в перспективе онтологии (онтологическое обоснование педагогических практик в русской религиозной философии): монография / А.Е. Крикунов. – Елец: ЕГУ им. И.А.Бунина, 2010. – 224 с.

NAZWY TERENOWE MIEJSCOWOŚCI PIEŃKI SZCZEPOCKIE I TEKLINÓW (GMINA KRUSZYNA, POWIAT CZĘSTOCHOWSKI)

Zemejda-Zybura Marzena

*Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie
Wydział Filologiczny – Historyczny
m.zemejda@poczta.fm*

Wprowadzenie

Nazwy terenowe są różnie definiowane. Według Karola Dejny nazwy terenowe to nazwy stosowane na oznaczenie pól, łąk, dróg, części wsi itp. (Dejna K., 1956, s. 103) Podobnie definiuje je Marian Kucała, pisząc, że są nimi *ludowe nazwy własne części wsi, gór, pagórków, wzniesień, dolin, wąwozów, urwisk, pól, łąk, pastwisk, trawników, nieużytków, mokradeł, części lasu, dróg, rzek i potoków (...)*. (Kucała M., 1959, s.56) Tak samo termin ten rozumie Małgorzata Rutkiewicz (Rutkiewicz M., 2002, s. 355), Józef Chojnacki (Chojnacki J., 1995, s. 5) czy Michał Łesiów (Łesiów M., 1972, s. 5). Niektórzy uważają, iż należy oddzielać nazwy części wsi od nazw terenowych. Zygmunt Zagórski traktuje je jako typ pośredni między nazwami miejscowymi i nazwami obiektów fizjograficznych

(lądowych i wodnych). (Zagórski Z., 1977, s. 127). Stanowisko Zagórskiego jest niekonsekwentne, bo w artykule z 1972 roku podaje on, iż nazwy terenowe to nazwy i określenia obiektów fizjograficznych i części wsi. (Por. Z. Zagórski, *Nazwy terenowe z kilku wsi w Złotowskim*, „Onomastica XVII, 1972, z. 1-2, s. 27.).

Hubert Górniewicz pisze, że nazwą terenową jest nazwa własna obiektu niezamieszkanego. Nie jest istotna wielkość i społeczna ważność tego obiektu, a więc nazwą terenową jest zarówno nazwa pagórka w małej miejscowości, jak i nazwa wielkiego pasma gór Karpaty. Autor wypowiada się także co do rozumienia nazw części wsi, przysiółków, pojedynczych gospodarstw, młynów, leśniczówek, karczem. Uważa on, że możliwość włączenia tych do nazw terenowych może wynikać z faktu, iż nazwy takich obiektów są strukturalnie bliższe nazwom pól, łąk, lasów, potoków itp. niż nazwom miast i wsi. Nazwy małych obiektów zamieszkałych są semantycznie i strukturalnie bliskie lub nawet równe nazwom terenowym, bo z nich systemowo powstały, najczęściej przez ponowienie nazwy obiektu niezamieszkałego na założony na nim obiekt zamieszkały, np. przez ponowienie nazwy łąki na powstały na niej przysiółek, (por. Pawłowski E., 1967, s.323) przez ponowienie nazwy pola na założony nad tym potokiem młyn itp. W takich wypadkach stosunek obecnego do dawnego zakresu nazwy jest stosunkiem historycznym. (Górniewicz H., 1983, s.7) Eugeniusz Pawłowski pisząc o pracy Teresy Gołębiowskiej (*Terenowe nazwy orawskie*, Kraków 1964) jasno stwierdza, że nazwa przysiółka nie jest nazwą terenową, a nazwą miejscowości. Wyjaśnia też co należy rozumieć pod pojęciem *przysiółek*: ‘jest to mała grupa domów, położonych samotnie, zgrupowanych przy jednej drodze (przysiółek ulicowy), kilku prostych krzyżujących się ulicach (przysiółek bezkształtny) lub wokół placu (przysiółek placowy)’. (Tę definicję E. Pawłowski podaje za S. Arnold, *Geografia historyczna Polski*, Warszawa 1951, s. 35). Można również za *przysiółek* uznać ‘szereg osiedli tworzących pewną całość i mających wspólną nazwę (przysiółek „rozprószony” lub „wydłużony, złożony”’).

Nieco inne w swym charakterze jest określenie nazwy terenowej przez Władysława Lubasia. Uważa on, że nazwy terenowe (mikrotoponimia, mikrohydronimia itp.) ze względu na małą przestrzenność desygnatów należą do zasięgów wspólnot lokalnych. Można więc przyjąć, że za nazwą terenową uznamy taki wyraz lub grupę wyrazów, który w językowej wspólnotie lokalnej (rodzina, wieś, gmina, powiat i region) w procesie komunikowania spełnia funkcję jednostkowej desygnacji niezależnie od występowania czy braku formalnych wyznaczników onomastyczności. Okazuje się, że owe formalne wyznaczniki onomastyczności, jeżeli nawet występują w pewnej grupie nomina propria (nigdy nie obejmują pełnej listy rzeczywistych onomastików), to spełniają tylko rolę sygnału pojęcia „nazwa własna” i nie wypełniają pełnej treści onomastycznej. Bogactwo tej treści jest zgromadzone w magazynie leksykalnym, a zakres jednostek „bogatych” treściowo jest ograniczony w ramach wspólnoty językowej. (Lubaś W., 1983, s. 26).

Początek badań nazw terenowych przypada na przełom XIX i XX w. Ich inicjatorami tych prac byli Erzepki, Kochler i Lebiński, autorzy *Wielkopolskich nazw polnych* (Poznań 1901). Pierwsze próby klasyfikacji nazw terenowych przedstawiano dopiero w pierwszej połowie XX w. (Za: Rutkiewicz M., 2002, s. 14). Na ogół do klasyfikowania tych nazw przyjmuje się model semantycznej klasyfikacji Taszyckiego. Przyjęli go m. in. S. Hrabec (Hrabec S., 1950), J. Rudnicki (Rudnicki J., 1939), odwołują się do niego: Z. Stieber (Stieber Z., 1949), S. Rospond (Rospond S., 1957), M. Kucala (Kucala M., 1959). Ten ostatni proponuje wprowadzić trzystopniowy podział nazw: 1. rzeczownikowe, 2. zestawienia 3. nazwy okolicznikowe (przymikowe).

Również z semantycznego punktu widzenia, inny sposób klasyfikacji zaproponował M. Kornaszewski (M. Kornaszewski, *W sprawie klasyfikacji nazw terenowych. Uwagi i propozycje*, „Onomastica” XXX, 1986, s. 5-15). Podstawą rozróżnienia nazw terenowych jest ich motywacja, którą można sprowadzić do dwóch zasadniczych typów: źródłem jednych są właściwości oznaczanego desygnatu istniejącego obiektywnie (np. rozmiary, kształt, położenie), drugie biorą się z relacji, zachodzącej między obiektem a człowiekiem (przynależność, przydatność, i sposób wykorzystywania, poglądy i wierzenia z obiektem związane). Według tej klasyfikacji wyróżnia się nazwy:

1. topograficzne:

a) lokalizujące – nazwy, które lokalizują obiekt względem innego obiektu lub względem centrum wsi, np. *Bliskie Łąki* (ten przykład i poniższe stanowią autentyczne przykłady nazw z terenu gminy Kruszyna) - odległość od centrum wsi,

b) charakteryzujące – nazwy motywowane charakterem topograficznym obiektu, np. *Doły*, kształtem, np. *Krzywy Dukt*, głębokością, np. *Głęboka Smuga*, wrażeniem wzrokowym barwy, np. *Jasny Dół*, fauną i florą, np. *Kobyliniec*, *Mysiniec*.

2. dzierżawcze, np. *Pęczakowa Łąka*,

3. gospodarcze, wynikające z relacji między obiektem a ludzką działalnością cywilizacyjną i gospodarczą na danym terenie:

a) motywowane jakością obiektu, jego charakterem użytkowym, np. *Pastwy*, *Pasieka*, *Goniska*,

b) związane z uprawą roślin, np. *Chmielówka*,

c) motywowane walorami użytkowymi obiektu lub ich brakiem, trudnościami w eksploatacji, np.: *Trytwa* (miejsce nieprzejezdne, stale zalewane przez wodę),

d) związane z hodowlą zwierząt,

e) sugerujące wiek obiektu, dawność jego zagospodarowania, np. *Nowiny*, *Stara Posada*.

4. okolicznościowe, motywowane jakimś niecodziennym wydarzeniem związanym z obiektem.

Podobne kryterium, bo motywację, przyjął R. Mrózek (R. Mrózek, *System mikrotoponimiczny Śląska Cieszyńskiego XVIII wieku*, Katowice 1990, s. 135-

146), który wyróżnia nazwy: 1. z motywacją topograficzną (charakteryzujące i lokalizujące), 2. kulturową (materialną i niematerialną), 3. przynależnościową, 4. metaforyczną oraz 5. twory z motywacją sytuacyjną – okolicznościową.

Do omawiania struktury nazw terenowych wykorzystuje się najczęściej model S. Rosponda, tak, jak do analizy semantycznej wykorzystuje się podział W. Taszyckiego. Odrębną klasyfikację formalną nazw terenowych wprowadza Karol Dejna (K. Dejna, *Terenowe nazwy śląskie*, „Onomastica” II, 1956, s. 103-126). Uważa on model semantyczny podziału nazw za zbyt wąski dla nazw terenowych, wydzielając dwie grupy tychże: 1. rzeczownikowe nazwy terenowe (nazwy od rzeczowników pospolitych, zrosty, złożenia, urzeczownikowione zależne składniki syntaktyczne) i 2. nieurzeczownikowione nazwy terenowe, czyli pełniące semantyczne i składniowe funkcje rzeczowników (zestawienia, wyrażenia syntaktyczne).

Według W. Lubasia (W. Lubaś, *Nazwy terenowe powiatów jasielskiego i krośnieńskiego*, cz. II, „Onomastica” IX, 1964, s. 135-163) pod względem formalnym nazwy terenowe można podzielić na: 1. nazwy równe pod względem słotwórczym i znaczeniowym wyrazom pospolitym, terminom topograficznym i nazwom etnicznym, 2. nazwy różniące się ze względów słotwórczych i znaczeniowych od wyrazów pospolitych, terminów topograficznych i nazw etnicznych, 3. nazwy złożone.

Kryterium wyróżniania poszczególnych klas nazw zostaje wprowadzone przez Michała Łesiów (M. Łesiów, *Terenowe nazwy własne Lubelszczyzny*, Lublin 1972). Model ten charakteryzuje nazwy pod względem leksykalnym. Głównym wyróżnikiem są podstawy słotwórcze: 1. tematy wyrazów pospolitych (rzeczownikowe, przymiotnikowe, liczebnikowe, czasownikowe i zaimkowe), 2. tematy nazw osobowych, 3. tematy nazw geograficznych. Wśród grupy nazw rzeczownikowych wydziela się dziesięć grup znaczeniowych i siedem typów słotwórczych: 1. nazwy singularne, 2. pluralne, 3. kolektywne, 4. zestawienia, zrosty i złożenia, 5. wyrażenia przyimkowe 6. derywaty rzeczownikowe, 7. derywaty przymiotnikowe.

Należy wspomnieć o istotnym podziale klasyfikacyjnym Z. Zagórskiego (Z. Zagórski, *O podziałach nazw terenowych*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego, Prace Językoznawcze X, 1984, s. 51-55), który ononimy ujmując następująco: 1. nazwy syntetyczne, 2. analityczne (zestawienia i wyrażenia syntaktyczne). W obrębie każdej z grup występują jednostki prymarne i sekundarne. Model ten unieważnia tradycyjną klasyfikację S. Rosponda.

Na uwagę zasługuje także klasyfikacja H. Górnowicza (H. Górnowicz, *Nazwy terenowe i ich podział wewnętrzny*, [w:] *Geografia nazewnictwa* red. K. Rymut, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. 7.), który nazwy terenowe dzieli na: 1. prymarne, 2. sekundarne, 3. komponowane.

Podsumowując należy zauważyć, iż klasyfikacje: semantyczna W. Taszyckiego i strukturalna S. Rosponda z powodzeniem funkcjonują w pracach hydronimicznych (Patrz: H. Górnowicz, *Toponimia powiatu starogardzkiego*,

Wrocław 1985; A. Belchnerowska, A. Chłudziński, *Nazwy jezior w ziemi białogardzkiej oraz nazwy toni jeziornych występujących na nich*, „Slavia Occidentalis” LII, 1995, s. 17-25).

Wielość przedstawionych modeli klasyfikacyjnych świadczy o tym, iż brak jest doskonałego modelu, który uwzględniłby wszelkie różnice semantyczne i strukturalne nazw terenowych.

SŁOWNIK ZGROMADZONYCH NAZW TERENOWYCH

PIEŃKI SZCZEPOCKIE

Nazwy terenowe lądowe

Nazwy lasów

1. *Koło Traktu* – gw. *KołoTraktu* – n. pot. top. od ap. *trakt* ‘szlak komunikacyjny; droga, gościniec’ (Szymczak M., t. III, s. 522); wyrażenie przyimkowe z przyimkiem *koło* i rzecz. w D. *traktu*. Nazwa oznacza las znajdujący się koło traktu.

2. *Pod Kruszyńskim* – gw. *PotKrużyjsk'im* – n. pot. top. od n. wsi Kruszyzna; wyraż. przyimk. z n. dzierż. z form. *-skim* od nazwy miejscowości Kruszyzna.

3. *Pod Pławińskim* – gw. *PotPław'ijsk'im* – n. pot. top. od n. miejscowości Pławno; wyraż. przyimk. z n. dzierż. z form. *-skim* od nazwy miejscowości Pławno.

Nazwy pól

1. *Drugi Działek* – gw. *Drug'iŻólek* – n. pot. top. z I czł. od liczebnika porządkowego *drugi* i z II czł. od ap. *działka* ‘kawałek gruntu użytkowany pod uprawy rolne albo przeznaczony pod zabudowę’ (Szymczak M., t. I., s. 496).

2. *Klin Rażniaka* – gw. *Kl'inRaźnoka* – n. pot. top. z I czł. od ap. *klin* ‘kawałek gruntu trójkątny’ (Karłowicz, t. II, 1929, 368), ‘pole w kształcie trójkąta’ (Karłowicz J., t. II, s. 368) i z II czł. n. dzierż. z form. *-a* od nazw. *Raźniak*. Nazwa określa pola i łąki. Obszar przypomina kształtem trójkąt.

3. *Koło Baraków* – gw. *KołoBarakuf* – n. pot. top. od ap. *barak* ‘prowizoryczny budynek, zwykle parterowy, przeznaczony na tymczasowe mieszkania’ (Szymczak M., t. I., s. 122).; wyrażenie przyimkowe z przyimkiem *koło* i rzecz. w D. l. mn. *Baraków*. Oboczna nazwa *Pod Lasem* (gw. *PodLasem*). -n. pot. top. od ap. *las*; wyraż. przyimk. z rzeczownikiem *las*. Dziś obszar ten stanowią łąki.

4. *Pod Lgockim* – gw. *PodEL'igock'im* – n. pot. top. od n. wsi Lgota Mała; wyraż. przyimk. z n. dzierż. z form. *-ckim* od nazwy miejscowości Lgota Mała.

Nazwy łąk

1. *Klin* – gw. *Kl'in* – n. pot. top. od ap. *klin*. Obocznie *Łużyk* – gw. *Użyk* – n. top. równa ukr. ap. *łużyk* ‘określenie małej łąki’ (Arkuszyn, 2000, t. I, s. 293). łąka kształtem przypominająca trójkąt.

2. *Koło Stawu* – gw. *KołoĚStavu* – n. pot. top. od ap. *staw* ‘sztuczne zagłębienie terenu pokryte wodą’ (Karłowicz J., t. V, s. 229); wyrażenie przyimkowe z przyimkiem *koło* i rzecz. w D. *stawu*. Łąki zlokalizowane są obok stawu, stąd nazwa.

3. *Na Dużej Łące* – gw. *NaĚDużejĚŁońce* – n. pot. top. z I czł. od przym. *duży* i z II czł. od ap. *łąka*; wyraż. przyim. trójczłonowe, złożone z przyimka, określnika przymiotnikowego i rzeczownika *łąka*.

4. *Na Niwie* – gw. *NaĚN’iv’ie* – n. pot. top. od ap. *niwa* ‘ziemia uprawna; pole, łąn’ (Szymczak M., t. II, s. 383). Wyrażenie przyimkowe z przyimkiem *na* i rzecz. *niwa*. Obszar ten składa się też z pól.

5. *Pod Pławińskim* – gw. *PotĚPlav’ijsk’im* – n. pot. top. od n. miejscowości Pławno. Wyraż. przyimk. z n. dzierz. z form. - *skim* od nazwy miejscowości Pławno. Na terenie tym znajdują się też pola.

Nazwy innych obiektów fizjograficznych

1. *Koło Kopca* – gw. *KołoĚKopca* – n. pot. top. od ap. *kopiec* ‘wzgórek, wzniesienie sztucznie usypane; usypisko; rodzaj pomnika w formie takiego pagórka’ (Szymczak M., T. I, s. 1009). Wyrażenie przyimkowe z przyimkiem *koło* i rzecz. w D. *kopca*. Nazwa dotyczy odcinka drogi, przy której usypany jest kopiec, stąd nazwa.

2. *Łysa Górka* – gw. *ŁysaĚGurka* – n. pot. top. z I czł. od przym. *łysy* i z II czł. od ap. *górką* ‘małe wzniesienie terenu na niewielkiej przestrzeni, mała górka, pagórek’ (Szymczak M., T. II, s. 687). Miejsce w lesie, nie porośnięte żadną szatą roślinną.

3. *Sieczyniec* – gw. *Śećyńec* – n. pot. top. od. czasow. *siec* z form. - *yniec*. Nazwa oznacza torfowiska, skąd był wydobywany torf. Dziś stanowi to nieużytek z wieloma dołami.

Nazwy wodne

Nazwy bagien i mokradel

1. *Smuga* – gw. *Smuga* – n. pot. top. od ap. *smuga* ‘wąski pas czegoś (zwykle światła, dymu itp., wyodrębniający się z tła, z otoczenia; pasmo’ (Dubisz, t. III, 2003, s. 1287) lub od ap. *smug* wtedy n. pot. top. z form. – a ‘wąski pas łąki, rzadziej pola; także łąka, zwłaszcza podmokła’ (Szymczak M., t. III, s. 267). Określenie dotyczy mokradła w lesie.

2. *Więzgawa* – gw. *V’inzgava* – n. b. top. od czasow. *uwięznąć* ‘utknąć, zatrzymać się, zagłębić się w czymś ciasnym, grząskim, lepkiem; utkwąć, ugrzęznąć’ (Szymczak M., t. III, s. 638). Dawniej pasiono na tym trzęsawisku krowy, które często tam zostawały uwięzione.

Teklinów

Nazwy terenowe lądowe

Nazwy części wsi

1. *Karolinów* – gw. *Karol'inuf* – n. dzierz. z form. – ów od im. Karolina.
2. *Na Dołku* – gw. *Na Dołku* – n. pot. top. od ap. *dołek* ‘teren nisko położony, miejsce nizinne’ (Szymczak M., t. I., 421). Wyrażenie przyimkowe z przyimkiem *na* i rzecz. *dołku*.
3. *Szyszków* – gw. *Šyškuř* – n. dzierz. z form. – ów od ap. *szyszka*.

Nazwy ulic

1. *Długa* – gw. *Długa* – n. urz. top. od przym. *długi*.
2. *Kolejowa* – gw. *Kolejova* – n. urz. kult. od przym. *kolejowy*.
3. *Nowa* – gw. *Nova* – n. urz. top. od przym. *nowy*.
4. *Szkolna* – gw. *Školna* – n. urz. kult. od przym. *szkolny*.
5. *Wspólna* – gw. *Fspulna* – n. urz. top. od przym. *wspólny*.

Nazwy lasów

1. *Pod Pieńkami* – gw. *PotĚP'inġkam'i* – n. pot. top. od nazwy miejscowości Pieńki Szczepockie. Wyraż. przyimk. z n. dzierz. z form. - *ami* od nazwy miejscowości Pieńki.
2. *Świerkowy Lasek* – gw. *Šř'irkovyĚLasek* – n. b. top. z I czł. od przym. *świerkowy* (od. rzecz. *świerk*) i z II czł. od ap. *lasek*.
3. *Świerkowy Ogródek* – gw. *Šř'irkovyĚOgrudek* – n. b. top. z I czł. od przym. *świerkowy* (od. rzecz. *świerk*) i z II czł. od ap. *ogródek*.

Nazwy pól

1. *Górka* – gw. *Gurka* – n. pot. top. od ap. *górką*.
2. *Klin* – gw. *Kl'in* – n. pot. top. od ap. *klin*.
3. *Kopce* – gw. *Kopce* – n. pot. top. od ap. *kopiec*.
4. *Niwa* – gw. *N'iva* – n. pot. top. od ap. *niwa*.
5. *Pod Pieńkami* – gw. *PotĚP'inġkam'i* – n. pot. top. od nazwy miejscowości Pieńki Szczepockie. Pola pod lasem *Pod Pieńkami*. Wyraż. przyimk. z form. -*ami* od nazwy miejscowości Pieńki.
5. *Pod Ściegnami* – gw. *PotĚŠćegnam'i* – n. pot. top. od ap. *ściegna*. Wyraż. przyimk. z form. - *ami* od rzecz. *ściegna*.
6. *Za Powidłem* – gw. *ZaĚPov'idlem* – n. pot. top. od ap. *powidła*. Wyraż. przyimk. z form. – *em* od rzecz. *powidła*.

Nazwy łąk

1. *Doły* – gw. *Doły* – n. pot. top. od ap. *dół* ‘otwór, jama wykopana, wyrwana, zakłęśła w ziemi, w nawierzchni, w skale’ (Szymczak M., T. I., s. 445).
2. *Powidła* – gw. *Pov'idła* – n. pot. top. od ap. *powidła*.
3. *Rokicina* – gw. *Rok'ic'ina* – n. pot. top. ap. *rokicina* – ‘rokicina pot. *rokita* ‘gatunek wierzby (*salix rosmarinifolia*), niski krzew o bardzo drobnych

liściach; rośnie w Europie i w zachodniej Azji, w Polsce pospolity na wilgotnych łąkach i torfowiskach' (Szymczak M., t. III., s. 70)

4..Ściegna – gw. *Ścegna* – n. pot. top. od ap. *ściegna* 'droga, ścieżka do wypędzania bydła na pastwisko; pastwisko' (red. Urbańczyk S., t. IX., s.14, szerzej o etymologii wyrazu 'ściegna' i jego synonimach w Zierhoffer K., *Ścieżka i jej synonimy w gwarach i historii języka polskiego na tle ogólnosłowiańskim*, Wrocław 1986)

Nazwy dróg

1. *Kopcowo Droga* – gw. *KopcovaĎDroga* – n. pot. top. z I czł. z form. – *owa* od ap. *kopiec* i z II czł. od ap. *droga*.

Nazwy innych obiektów fizjograficznych

1. *Sarne Rowy* – gw. *SarneĎRowy* – n. pot. top. z I czł. od ap. *sarna* i z II czł. od ap. *rowy* 'rów – podłużny dół wykopany w ziemi, przekop; podłużne zagłębienie terenu powstałe na skutek działania sił przyrody' (Szymczak M., t. III, s. 134).

Nazwy wodne

Nazwy bagien i mokradel

1. *Smuga* – gw. *Smuga* – n. pot. top. od ap. *smuga*.

2. *Torfniak* – gw. *Torfńak* – n. b. top. z form. – *niak* od ap. *torf*; *torfniak* - 'teren o stałym, bardzo silnym uwilgotnieniu, porośnięty przez zbiorowisko roślin bagiennych i łąkowo – bagiennych, wytwarzających torf' (red. M. Szymczak, t. III, 1981, s. 515) . Kiedyś łąki, dziś obszar ok. 1 ha, zarośnięty tatarakami (trzęsawisko). Niegdyś wydobywano tam torf, z uwagi na głębokie jego pokłady. Po tym fakcie, pozostały doły, w których teraz jest woda.

ANALIZA ONOMASTYCZNA ZGROMADZONYCH NAZW TERENOWYCH

W analizie onomastycznej zgromadzonych nazw posługuję się modelem podziału nazw terenowych zaproponowanym przez Z. Zagórskiego. (Zagórski Z., 1984) Zastosowana tu klasyfikacja przebiega według schematu: od wyodrębnienia układów wyższych (ogólnych) do pogłębienia podziałów z uwzględnieniem wzrastającego stopnia uszczegółowienia. Na poziomie pierwszym (wyższym) przyjmuje się zasadę podziału na pojęcia proste i złożone. Wyróżnia się więc 1. Nazwy syntetyczne, w tym a) prymarne, b) sekundarne. 2. Nazwy analityczne (w tym także prymarne i sekundarne). Na poziomie niższym analizuje się nazwy syntetyczne z uwzględnieniem technik słowotwórczych, tworzących nowe nazwy. W grupie nazw analitycznych rozpatruje się różne typy wyrażen przyimkowych oraz zestawień (w tym również sposób powstawania nazw sekundarnych).

Przyjęty model klasyfikacji rozstrzyga o kierunku analizy nazw terenowych i w konsekwencji służy sformułowaniu metodologicznym. Przyjęta metoda

badawcza zakłada więc: interpretację zebranego materiału w układzie: postać syntetyczna i analityczna nazw, przyjęcie formuły dualności nazewniczych (nazwy terenowe prymarne i nazwy terenowe sekundarne), zauważenie relacji między strukturą gramatyczną (budowa słowotwórcza) a motywacją semantyczną nazwy i pełnieniem przez nią funkcji, rozwiązanie wielu zagadnień językowych, wynikających z analizy nazw. (Chojnacki J., 2002, s. 176).

Nazwy prymarne tworzone są wprost od wyrazu pospolitego lub innej nazwy, bez żadnej zmiany formalnej tylko przez zmianę znaczenia ogólnego na jednostkowe, np. *Dąbrowa*: *dąbrowa* 'las dębowy'. *Most*: *most* czy *Ameryka*: *Ameryka* 'nazwa kontynentu'. Takie bezsufiksalne nazwy nazywane są prostymi lub prymarnymi. Nazwy sekundarne (rozwinęte) są tworzone za pomocą odrębnego formantu nazewniczego (czyli z derywacją toponimiczną) od wyrazu pospolitego lub innej nazwy własnej, geograficznej czy osobowej, np. *Mościska*: *mosty*, *Raclawice*: *Raclaw* (imię), *Putynkowo*: *Putynkowski* (nazwisko) czy *Skarszewko*: *Skarszewo* (nazwa miejscowa). Nazwy analityczne (u Rosponda nazwy komponowane) są tworzone za pomocą kompozycji wyrazów – z dwu lub więcej tematów. Nazwa jest wówczas złożeniem (*Białowieża*, *Czarnolas*), zrostem (*Białystok*, *Krasnystaw*) lub zestawieniem (*Zielona Góra*, *Nowa Wieś Królewska*). (por. Jakus-Borkowa E., 1987, s.92).

Poniżej zostały przedstawione poszczególne rodzaje nazw (w klasyfikacji formalnej), łącznie z nazwami ulic.

a) nazwy syntetyczne prymarne: *Długa (ul.)*, *Doły*, *Górka*, *Klin*, *Kolejowa (ul.)*, *Kopce*, *Niwa*, *Nowa (ul.)*, *Powidła*, *Smuga*, *Ściegna*, *Szkolna (ul.)*, *Wspólna (ul.)*.

b) nazwy syntetyczne sekundarne: *Karolinów*, *Rokicina*, *Sieczyniec*, *Szyszków*, *Torfniak*, *Więzgawa*.

c) nazwy analityczne:

➤ Wyrażenia przyimkowe:

- wyrażenia przyimkowe nie mające w swoim składzie zestawień:

• jedno wyrażenie przyimkowe: *Koło Baraków*, *Koło Kopca*, *Koło Stawu*, *Koło Traktu*, *Na Dołku*, *Na Niwie*, *Pod Kruszyńskim*, *Pod Lasem*, *Pod Lgockim*, *Pod Pienkami*, *Pod Pławińskim*, *Pod Ściegnami*, *Za Powidłem*.

• dwa wyrażenia przyimkowe (na terenie gminy Kruszyna nie występuje).

- wyrażenia przyimkowe mające w swoim składzie zestawienia: *Na Dużej Łące*.

➤ Zestawienia:

zestawienia mające w swoim składzie wyrażenia przyimkowe: (na omawianym terenie nie występuje)

- zestawienia nie mające w swoim składzie wyrażen przyimkowych:

• nazwy dwuczłonowe:

- oba człony rzeczownikowe:

^ rzeczownik w mianowniku + rzeczownik w mianowniku: (na omawianym terenie nie występuje)

^ rzeczownik w mianowniku + określnik rzeczownikowy: *Klin Raźniaka*.

- człon rzeczownikowy i przymiotnikowy:
^ określnik przymiotnikowy + rzeczownik: *Kopcowa Droga, Łysa Górka, Sarne Rowy, Świerkowy Lasek, Świerkowy Ogródek.*

^ rzeczownik + określnik przymiotnikowy: (na omawianym terenie nie występuje).

- człon rzeczownikowy i liczebnikowy:

^ określnik liczebnikowy + rzeczownik: *Drugi Dzialek*

^ rzeczownik + określnik liczebnikowy: (na omawianym terenie nie występuje).

• nazwy trójczłonowe:

- przyimek + określnik przymiotnikowy + rzeczownik : *Na Dużej Łące*

➤ Grupy syntaktyczne i nazwy powstałe z grup syntaktycznych: np. *Mamağaj, Tatağaj* (nie występują na terenie Pieniek Szczepockich i Teklinowa).

Wśród nazw analitycznych mogą być prymarne i sekundarne.

Jak wynika z analizy załączonego słownika nazw terenowych miejscowości Pieńki Szczepockie i Teklinów do identyfikacji obiektów terenowych wykorzystywane są nazwy przyimkowe. Swoją funkcję nazewniczą pełnią poprzez odwołania do parametrów przestrzennego położenia obiektów terenowych oraz ich lokalizacji kierunkowej. (Za: Biolik M., 2012, s. 26). Orientacji w zakresie położenia obiektów służą poświadczone w strukturach onimicznych przyimki:

- **koło** (4 przykłady nazw): *Koło Traktu* (las), *Koło Baraków* (pole), *Koło Stawu* (łąka), *Koło Kopca* (odcinek drogi).

- **pod** (8 przykładów nazw): *Pod Kruszyńskim* (las), *Pod Pławińskim* (las, łąka), *Pod Lgockim* (pole), *Pod Lasem* (pole), *Pod Pieńkami* (las, pole), *Pod Ściegnami* (pola).

- **na** (3 przykłady nazw): *Na Dużej Łące* (łąka), *Na Niwie* (łąka), *Na Dolku* (nazwa części wsi),

- **za** (1 przykład nazwy): *Za Powidłem* (pola).

Powyższe przykłady stanowią zbiór 16 nazw obiektów, czyli 35 % zebranych na omawianym obszarze nazw. Największą frekwencją odznaczają się nazwy terenowe z przyimkiem **pod** – 50% nazw w formie wyrażen przyimkowych. Na drugim miejscu plasuje się przyimek **koło** – 25% tychże nazw. 19 % nazw w postaci wyrażen przyimkowych zawiera przyimek **na**.

3. Klasyfikacja semantyczna nazw

Przy klasyfikowaniu nazw pod względem semantycznym przyjmuję (za Chojnacki J., 1995 i 2002) propozycję M. Kornaszewskiego (Kornaszewski M., 1986), który za podstawę klasyfikacji uznał kryterium znaczenia motywacyjnego, choć nie do końca bo dodatkowo nazwy topograficzne dzielię na potoczne i urzędowe.

Liczby nazw zostały przedstawione w ujęciu tabelarycznym:

Rodzaje nazw	Liczba nazwanych obiektów	Liczba nazw
Topograficzne	45	42
Potoczne	36	33
urzędowe	3	3
Gospodarcze	0	0
Okolicznościowe	0	0
Dzierżawcze	3	3
Kulturowe	3	3
Nazwy z niejasną motywacją	0	0
Pozostałe rodzaje nazw motywowanych	0	0
Niemotywowane	0	0
Razem	45	42

Przykłady poszczególnych rodzajów nazw:

a)topograficzne: *Długa, Doły, Drugi Działek, Górka, Klin, Kopce, Kopcowa Droga, Koło Baraków, Koło Kopca, Koło Traktu, Koło Stawu, Łużyk, Łysa Górka, Na Dolku, Na Dużej Łące, Na Niwie, Niwa, Nowa, Pod Kruszyńskim, Pod Lasem, Pod Lgockim, Pod Pieńkami, Pod Pławińskim, Pod Ściegnami, Powidła, Rokicina, Sarne Rowy, Sieczyniec, Smuga, Ściegna, Świerkowy Lasek, Świerkowy Ogródek, Więzgawa, Wspólna, Za Powidłem,*

b)dzierżawcze: *Klin Raźniaka, Karolinów, Szyszków,*

c)kulturowe: *Torfniak, Szkolna, Kolejowa*

d)nazwy z niejasną motywacją: -

Ponadto nie występują nazwy przeniesione typu: *Sachalin, Na Sachalinie* czy metaforyczne: *Puchy, Pod Puchami.*

W zamieszczonej tabeli widać znaczną przewagę nazw topograficznych, za nimi plasują się nazwy kulturowe i dzierżawcze. Nie występują nazwy z niejasną, nieustaloną motywacją i nazwy przeniesione i metaforyczne.

4. Klasyfikacja semantyczna ulic

Dla ulic wprowadzam klasyfikację semantyczną (Chojnacki J., 1995, s. 180), nieco odmienną niż dla pozostałych nazw terenowych. Wśród nazw ulic wydzielam dwie zasadnicze grupy: 1) nazwy motywowane i 2) nazwy niemotywowane.

Według J. Chojnackiego motywacja powstania nazwy może być wewnętrzna lub zewnętrzna. Rodzaj motywacji zależy od: sposobu kreowania nazwy (czy powstanie nazwy jest procesem, czy aktem jednorazowej decyzji), stosunku semantycznego nazwy do nazwanego obiektu. W przypadku, gdy powstanie nazwy jest procesem i istnieje stosunek semantyczny między nazwą a obiektem, to taką motywację nazywamy wewnętrzną (semantyczną). Jeśli zaś, nie ma żadnego związku semantycznego między nazwą a obiektem, to taką motywację nazywamy zewnętrzną. W literaturze, nazwy mające motywację wewnętrzną (semantyczną) nazywane są motywowanymi, zaś te mające motywację zewnętrzną niemotywowanymi. Nazwy terenowe (z wyłączeniem

nazw ulic, restauracji i barów) mają na ogół motywację wewnętrzną. (Chojnacki J., 1995, s. 180).

Poniżej przedstawiam szczegółowy podział nazw ulic w następującej tabeli.

Rodzaje nazw	Liczby
Nazwy motywowane semantycznie	4
w tym:	
topograficzne	2
gospodarcze	0
dzierżawcze	0
okolicznościowe	0
kulturowe	2
nazwy mogące mieć różną motywację	0
Nazwy niemotywowane semantycznie	1
w tym:	
uznaniowe odosobowe	0
uznaniowe inne	0
od wydarzeń historycznych	0
geograficzne	0
przyrodnicze	0
inne	1
Razem:	5

Przykłady poszczególnych rodzajów nazw:

I. Nazwy motywowane semantycznie

w tym:

a) topograficzne: *Długa, Wspólna*.

b) gospodarcze: -

c) dzierżawcze: -

d) okolicznościowe: -

e) kulturowe: *Szkolna, Kolejowa*

f) nazwy mogące mieć różną motywację: -

II. Nazwy niemotywowane semantycznie

w tym:

a) uznaniowe odosobowe: -

b) uznaniowe inne: -

c) od wydarzeń historycznych: -

d) geograficzne: -

e) przyrodnicze: -

f) inne: *Nowa*

5. Charakterystyka językowa zgromadzonego materiału.

Nazwy zgromadzone w mojej pracy pochodzą z różnego okresu. Jedne są bardzo stare, o czym świadczy to, iż moim informatorom mówili o tym dziadkowie. Ich pochodzenie można datować na wiek XVIII. Inne są stosunkowo młode, bo z XXI wieku. W budowie wielu nazw odnaleźć można przykłady wielu zmian językowych na płaszczyźnie fleksyjnej, fonetycznej i słowotwórczej. Z wypowiedzi moich respondentów wynika, iż gwara jest w gminie Kruszyna bardzo żywotna.

Fonetyka

1. a) Do charakterystycznych zjawisk fonetycznych należy występowanie dawnych kontynuantów głosek:

* przejście „a” w „o”: *Żolk'i, Losek, Mokroč, Pšydotk'i*.

b) Podwyższenie artykulacji głosek:

* przejście „e” w „y”: *Cyžn'icna, čymu*.

także przed półotwartymi:

* przejście „e” w „i”: *P'ijk'i, Kam'in*.

c) Asynchroniczna wymowa samogłosek nosowych:

• „ę” w „ym”: *Porymba, zymby*.

• „ą” w „on”: *Gronz'ik, Łončk'i, Okongl'ica*.

• „ą” w „om”: *domb, górom, Lgotom*.

• „ę” w „en”: *Peņcokowa, Łeņk'i*.

• „ę” w „em”: *Dembn'ik, Głemboka, Golembn'ik*.

2. Labializacja głoski nagłosowej „o”: *łolsyny*.

3. Mazurzenie: „č” w „c”: *cyžn'icna, Peņcokowa*.

Leksyka

Archaizmy gwarowe tkwiące w nazwach, nie funkcjonujące poza toponimią, podaję niektóre przykłady: *agronomówka, błonie, bród, gać, grąd, huba, ług, niwa, nowina, pasternik, przymiarki, smug, ściegna, uwrocie*.

Fleksja i składnia

Do charakterystycznych należą konstrukcje z przyimkiem „na” zamiast „do” np. *iść na Jackuf*.

ZAKOŃCZENIE

1. Uwagi końcowe

Niniejsza praca jest próbą przedstawienia większości nazw terenowych na obszarze części gminy Kruszyna, jaką są sołectwa: Pieńki Szczepockie i Teklinów. Zdaję sobie sprawę, że nie jest to opracowanie kompleksowe. Chcąc to zrobić, trzeba by rozmawiać z wszystkimi mieszkańcami tychże sołectw gminy, gdyż niektóre nazwy funkcjonują w obrębie tylko jednej rodziny. Wydaje mi się, iż moja praca jest cenną, z uwagi na fakt, iż udało mi się uchwycić, przynajmniej część nazw terenowych, które systematycznie odchodzą w niepamięć. Jest ich

coraz to mniej.

Nazwy terenowe zawierają w sobie bogatą treść poznawczą. Niejednokrotnie mówią o wydarzeniach z przeszłości, bądź szacie roślinnej sprzed kilkudziesięciu lat.

Na obszarze gminy Kruszyna występują raczej typowe struktury nazewnictwa, tj.: zestawienia i wyrażenia przyimkowe, choć i zdarza się taka konstrukcja, jak grupa syntaktyczna.

Nazwy zgromadzone w mojej pracy pochodzą z różnych przedziałów czasowych. W strukturze większości nazw można odnaleźć przykłady na szereg zmian językowych.

Wszystkie nazwy zostały zebrane w drodze eksploracji terenowej i podczas osobistych wywiadów z mieszkańcami poszczególnych miejscowości. Chciałabym im serdecznie podziękować. Bez nich tej pracy by nie było. I tak moimi respondentami byli: Waclawa i Mieczysław Jezuitowie (Pieńki Szczepockie), Jolanta Żemejda (Pieńki Szczepockie)

2. Skróty określeń i terminów gramatycznych

ap.	appellativum
b.	bierna
czasow.	czasownik
czł.	człon, człony
demin.	deminutivum
dzierż.	dzierżawczy
form.	formant
gw.	gwarowy
im.	imię
imiesł.	imiesłów
kult.	kulturowy
n.	nazwa
nazw.	nazwisko
pot.	potoczny
por.	porównaj
przyim.	przyimkowe
przym.	przymiotnik
rzecz.	rzeczownik
s.	strona
suf.	sufiks, sufiksy
top.	topograficzny
urz.	urzędowy
zob.	zobacz

BIBLIOGRAFIA

1. Arkuszyn H., *Słownik zachodniopolskich hovirok*, T.1-2, Luck 2000,
2. Bańkowski A., *Zmiany morfemiczne w toponimii polskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk - Łódź 1982.

3. Bąk P., *W sprawie podziału słowiańskich nazw miejscowych*, „Onomastica” XXXIX, 1994, s. 33 – 48.
4. Belchnerowska A., Chludziński A., *Nazwy jezior w ziemi białogardzkiej oraz nazwy toni jeziornych występujących na nich*, „Slavia Occidentalis”, LII, 1995, s. 17 – 25.
5. *Bibliografia onomastyki polskiej*: od r. 1959 do r. 1970 włącznie, oprac. W. Taszycki przy współudziale M. Karasia i A. Turasiewiczza, Warszawa – Kraków 1972; od r. 1971 do r. 1980 włącznie, oprac. K. Rymut, Wrocław 1983; od r. 1981 do r. 1990 włącznie, oprac. R. Przybytek, K. Rymut, Kraków 1992; od r. 1991 do r. 2000 włącznie, oprac. R. Przybytek, K. Rymut, Kraków 2001.
6. Biolik M., *Analiza strukturalno-gramatyczna mikrotoponimów: na przykładzie nazw terenowych gminy Kolno w województwie podlaskim*, [w:] *Prace Językoznawcze* 14, 20012, s. 17-30.
7. Biolik M., *Mikrotoponimia byłego powiatu ostródzkiego*, Olsztyn 1994.
8. Borek H., *Górny Śląsk w świetle nazw miejscowych*, Opole 1988.
9. Borek H., *Nazwy relacyjne w toponimii*, [w:] V Ogólnopolska Konferencja Onomastyczna, pod red. K. Zierhoffera, Poznań 1988.
10. Borek H., *Wśród śląskich nazw*, Opole 1986.
11. Bubak J., *Nazwy przeniesione w polskiej toponomastyce*, „Onomastica” X, 1965, s. 50 – 73.
12. Chojnacki J., *Nazwy terenowe na pograniczu wielkopolsko – kujawskim*, Poznań 2002.
13. Chojnacki J., *Nazwy terenowe w północno – zachodniej części województwa konińskiego*, Poznań 1995.
14. Cieślíkowa A., *O motywacji w onomastyce*, „Polonica” XVI, 1994, s. 193 – 199.
15. Dejna K., *Dialekty polskie*, Wrocław 1993.
16. Dejna K., *Terenowe nazwy śląskie*, Onomastica, III, 1956, z. 1, s. 103.
17. Dubisz S. (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*, t. I-IV, Warszawa,
18. Gajda S., *Przymiotnikowe sufiksy – at i - ast w polskiej toponimii*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Językoznawstwo” X, 1987, s. 21 – 36.
19. Gołębiowska T., *Terenowe nazwy orawskie*, Kraków 1964.
20. Eichler E., Šramek R., *Strukturtypen der slawischen Ortsnamen*, Leipzig 1988.
21. Górniewicz H., *Nazwy terenowe i ich podział wewnętrzny*, [w:] *Geografia nazewnicza*, red. K. Rymut, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. 7.
22. Górniewicz H., *Studia nad rodowymi nazwami miejscowymi w języku polskim, na tle innych języków słowiańskich. (Synteza)*, Gdańsk 1968.
23. Górniewicz H., *Toponimia powiatu starogardzkiego*, Wrocław 1985.
24. Górniewicz H., *Toponimia Powiśla Gdańskiego*, Gdańsk 1980.
25. Górniewicz H., *Wstęp do onomastyki*, Gdańsk 1988.
26. Górny W., *Zagadnienie polskiej gramatyki onomastycznej*, „Język Polski”, XXXVIII, 1957, s. 174 – 178.
27. Grodziński E., *O istocie imion własnych*, [w:] *Nazwy własne a wyrazy pospolite w języku i tekście. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Onomastycznej w Opolu – Szczedrzyku 12 – 12.X.1984*, red. H. Borek i S. Kochman, Opole 1986.
28. Grodziński E., *Zarys ogólnej teorii imion własnych*, Warszawa 1973.
29. Hrabec S., *Nazwy geograficzne Huculszczyzny*, Kraków 1950.
30. Jakus – Borkowa E., *Nazewnictwo polskie*, Opole 1987.
31. Jurkowski M., *Terminy geograficzne a nazwy własne*, „Poradnik Językowy” 1964, z. 3, s. 101 – 122.
32. Karaś M., *Onomastyka polska po II wojnie światowej. (Główne kierunki i wyniki badań)*, „Poradnik Językowy”, r. 2, 1975, s. 57 i n.
33. Karaś M., *Onomastyka polska. (Zagadnienia ogólne i teoretyczne)*, „Poradnik Językowy”, 1997, s. 199.
34. Karaś M., *Toponimia Wysp Elafickich na Adriatyku*, Wrocław 1968.
35. Karaś S., *Nazwy miejscowe typu Podgóra, Zalas w języku polskim i innych językach słowiańskich*, Wrocław 1955.
36. Karłowicz J., *Słownik gwar polskich*, t. I-VI., Kraków 1900-1911,
37. Kawka A., *Tam, gdzie grzeszyli królowie*, [w:] *Wróżka*, 5, 2003, s. 10.

38. Kleszczowa K., *Struktura syntaktyczno – semantyczna rzeczowników utworzonych od wyrażen przyimkowych*, „Poradnik Językowy” 1977, z.4, s. 141 – 142.
39. Kondratiuk M., *O metodologii badań onomastycznych na pograniczu polsko – wschodniosłowiańskim i słowiańsko – bałtyckim*, [w:] *Badania dialektów i onomastyki na pograniczu polsko – wschodnio – słowiańskim*, red. M. Kondratiuk, Białystok 1995, s. 196.
40. Koneczna H., *Charakterystyka fonetyczna języka polskiego*, Warszawa 1965.
41. Kowalik – Kaleta Z., *Śląskie nazwy bagien i mokradeł*, „Onomastica” XIX, 1974, s. 43 – 59.
42. Kornaszewski M., *W sprawie klasyfikacji nazw terenowych. Uwagi i propozycje*, „Onomastica” XXX, 1986, s. 5 – 15.
43. Kucala M., *Co już jest, a co jeszcze nie jest nazwą własną?*, „Onomastica”, R. II, 1967, z. 1 – 2, s. 153 i n.
44. Kucala M., *Nazwy terenowe z kilku wsi w powiecie myślenickim*, Onomastica V, 1959, z. 1, s. 5.
45. Kurek J., *Odliczebnikowe nazwy terenowe w języku polskim*, „Onomastica” XXXI, 1986, s. 59 – 86.
46. Lubaś W., *Nazwy terenowe powiatów jasielskiego i krośnieńskiego*, cz. I, Onomastica, VII, 1963, s. 195 – 236.
47. Lubaś W., *Nazwy terenowe powiatów jasielskiego i krośnieńskiego*, cz. II, Onomastica, IX, 1964, s. 135 – 163.
48. Lubaś W., *Próba socjolingwistycznej definicji nazwy terenowej*, [w:] *Geografia nazewnicza*, red. K. Rymut, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. 26.
49. Lesiów M., *Terenowe nazwy własne Lubelszczyzny*, Lublin 1972.
50. Miklosich F., *Die Bildung der Ortsnamen aus Personennamen im Slavischen*, „Denkschriften der Philosophisch – historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften“, R. 14, Wien 1865, s. 1 – 74.
51. Mrózek R., *Dorobek i perspektywy onomastyki polskiej*, Onomastica XLVII, 2002, s. 23 – 26.
52. Mrózek R., *Nazwy własne jako przedmiot badawczy onomastyki*, [w:] *Nazwy własne w języku, kulturze i komunikacji społecznej*, red. R. Mrózek, Katowice 2004, s. 12.
53. Mrózek R., *System mikrotoponimiczny Śląska Cieszyńskiego XVIII wieku*, Katowice 1990.
54. *Najnowsze przemiany nazewniczne*, red. E. Jakus – Borkowa, K. Nowik, Warszawa 1998.
55. *Nazwy mówią*, red. M. Pająkowska – Kensik, M. Czachorowska, Bydgoszcz 2004.
56. *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993.
57. Palacky F., *Rozbor etymologický 'mistnich jmen česko – slovansky'ch*, „Časapis Českeho Museum”, R. 8, 1834, 404 – 419.
58. Pawłowski E., *Nazwy terenowe ziemi sądeckiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1984.
59. Pawłowski E., *Recenzje i polemiki*, „Onomastica”, XII, 1967, z. 1 – 2, s. 323 i n.
60. Piekosiński F., *Ludność wieśniacza w Polsce w dobie piastowskiej*, Kraków 1896.
61. *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, pod red. E. Rzetelskiej – Feleszko, Warszawa – Kraków 1998.
62. Rosin R., *Ziemia wieluńska w XII – XVI w. Studia z dziejów osadnictwa*, Łódź 1961.
63. Rospond S., *Klasyfikacja strukturalno – gramatyczna słowiańskich nazw geograficznych*, Wrocław 1957.
64. Rospond S., *Onomastyka słowiańska*, [w:] Onomastica, II, 1956, z. 2, s. 228.
65. Rospond S., *Słowiańskie nazwy miejscowe z sufiksem –bšk-*, Wrocław 1969.
66. Rudnicki J., *Nazwy geograficzne Bojkowszczyzny*, Lwów 1939.
67. Rutkiewicz M., *Toponimia środkowozachodniej części województwa wielkopolskiego (gminy: Kuślin, Lwówek, Nowy Tomyśl, Opalenica)*, Poznań 2002.
68. Rymut K., *Onomastyka literacka a inne dziedziny badań nazewnicznych*, [w:] *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993.
69. W.R.Rzepka, *Huba || Huby w wielkopolskich nazwach miejscowych i terenowych*, „Slavia Occidentalis” XXV, 1967.

70. Rzetelska – Feleszko E., *Kształtowanie się systemu nazewniczego*, „Prace Filologiczne”, XXXVI, 1991, s. 57 – 63.
71. Rzetelska – Feleszko E., *Nazwy terenowe dawniej i dziś*, „Onomastica” 1982, XXVII, s. 173 – 185.
72. Rzetelska – Feleszko E., *Rozwój i zmiany toponimicznego formantu – ica na obszarze zachodniosłowiańskim*, Wrocław 1978.
73. Rzetelska – Feleszko E., *Wielkopolskie nazwy geograficzne z suf. – ica na obszarze zachodniosłowiańskim*, Wrocław 1978.
74. *Słownik geograficzno – krajoznawczy Polski*, red. M.I.Mielska, Warszawa 1983.
75. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 4., Warszawa 1883.
76. *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, t. I – III, Warszawa 1978 – 1981.
77. *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 1 – 17, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1966 – 1987.
78. *Słownik staropolski*, pod red. S. Urbańczyka, t.I-XI, Wrocław 1953-1987,
79. *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, Kraków 2000.
80. Sochacka S., *Wyrażenia przymkowe jako struktura nazewnicza*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, 1970, Językoznawstwo IV, s. 77 – 128.
81. Stieber Z., *Toponomastyka Łemkowszczyzny*, Łódź 1949.
82. *Strukturní typy slovanske' oikonymie. Ukázkovy sešit. Vydáno u příležitosti XI. Světového kongresu slavistu v Bratislavě 1993*, „Osterreichische Namenforschung” 21/1, 1993, s. V – VI.
83. Śmiech W., *Stosunek polskich nazw terenowych do wyrazów pospolitych*, [w:] Geografia nazewnicza, red. K. Rymut, Wrocław 1983, s. 37 – 51.
84. Taszycki W., *Słowiańskie nazwy miejscowe. Ustalenie podziału*, Kraków 1946; przedruk [w:] *Rozprawy i studia polonistyczne*, t.I. *Onomastyka*, Wrocław – Kraków 1958.
85. Taszycki W., *Stosunek onomastyki do innych nauk humanistycznych*, *Onomastica*, 1963, VIII, s.1.
86. Tomaszewska S., *Polskie mikrotoponimy motywowane wyrażeniami przymkowymi*, Łódź 1996.
87. *Toponimia i oronimia*, red. A. Cieślíkowa i B. Kopciuch – Czopek, Kraków 2001.
88. Treder J., *Toponimia byłego powiatu puckiego*, Gdańsk 1977.
89. Walczak B., *Nazwy firmowe: propria czy appellativa*, [w:] *Onomastyka polska a nowe kierunki językoznawcze. Księga jubileuszowa w 70. rocznicę urodzin Profesor Marii Malec*, Bydgoszcz 2000, s. 113 – 122.
90. Wójciechowski T., *Chrobacja. Rozbiór starożytności słowiańskich*, t.I, Kraków 1873.
91. *Województwo łódzkie. Przewodnik*, red. T. Krzemiński, Warszawa 1972.
92. *Wokół języka. Rozprawy i studia poświęcone pamięci profesora Mieczysława Szymczaka*, Wrocław 1988.
93. Zagórski Z., *Nazwy terenowe z kilku wsi koło Wielenia*, „Slavia Occidentalis”, 34, 1977, s. 127.
94. Zagórski Z., *Nazwy terenowe z kilku wsi w Złotowskiem*, „Onomastica”, XVII, 1972, z. 1 – 2, s. 27.
95. Zagórski Z., *O podziałach nazw terenowych*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Językoznawcze” X, 1984.
96. Zagórski Z., Grzelakowa E., *Z metodologii badań nazw terenowych*, [w:] V Ogólnopolska Konferencja Onomastyczna, red. K. Zierhoffer, Poznań 1988, s. 275 – 279.
97. Zierhoffer K., *Błonie i Błoń w polskich nazwach miejscowych i terenowych łądowych i wodnych*, [w:] *Opuscula Polono – Slavica*, Wrocław 1979, s. 429 – 437.
98. Zierhoffer K., *Proces substantywizacji wyrazów przymkowych w polskich nazwach terenowych i miejscowych*, „Slavia Occidentalis” 1985, 42, s. 117 – 125.
99. Zierhoffer K., *Ścieżka i jej synonimy w gwarach i historii języka polskiego na tle ogólnosłowiańskim*, Wrocław 1986.
103. Zierhofferowa Z., *Kolonia. Historia wyrazu i jego funkcja w toponimii*, [w:] K.Z.Zierhofferowie, *Wśród ciekawych nazw i wyrazów*, Poznań 2004, s. 154.

ЗМІСТ

ЧАСТИНА 1	5
«НОМО LUDENS» ЯК ПРИКЛАД МОДЕРНІЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ ФЕСТИВАЛЬНИХ КОНЦЕПЦІЙ МИКОЛАЇВЩИНИ Атанасова Валерія Олегівна.....	6
РЕЖИСЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО А. Я. ЛІТКА В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МИКОЛАЇВЩИНИ Власова Олена Олександрівна.....	10
ФАНФІК – НОВИЙ ЖАНР СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ Єпик Лариса Іванівна, Єпик Даниїл Валерійович,	14
ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ РЕЖИСЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ КОРИФЕЙ В КОНТЕКСТІ ПОШУКУ СУЧАСНИХ ЗАСОБІВ ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЧА Єфименко Олена Володимирівна.....	17
ФЕНОМЕН КАБАРЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ Железняк Дарья.....	21
„WEJDŹ W KONWENCJE!” – O PROJEKCIE KREATYWNEGO PISANIA Marzec-Jóźwicka Magdalena.....	23
ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК ГРАФІКИ МАЛИХ ФОРМ Каменецька Юлія В’ячеславівна.....	34
СПЕЦИФІКА РОЗМОВНИХ ЖАНРІВ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДИ Капустянська Олена Миколаївна.....	36
ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА У РОБОТІ НАД СЦЕНІЧНИМ СЛОВОМ Касьяненко АндрійСергійович.....	39
ДИЗАЙН МЕДІАРЕКЛАМИ Колтишева Ганна Сергіївна.....	41
ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ТА УДОСКОНАЛЕННЯ ПСИХОТЕХНІКИ АРТИСТА ЕСТРАДИ Крипчук Микола Володимирович, Колтак Катерина Ігорівна.....	43
ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ 5000-ЛІТНЬОЇ ТЕХНІКИ ДАЛЕКОСХІДНОГО ЛАКУ УРУШІ Кузьмініх Марія Валеріївна.....	46
ОСНОВНІ КРИТЕРІЇ ТА ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ЕСТРАДНО-ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ ВИСТАВИ Мельник Мирослава Миколаївна.....	49

ІТАЛІЙСЬКІ СТРАВИ У ФОРМАТІ 9×14	
Михайлова Аліса Олександрівна,.....	51
ФОЛЬКЛОРИСТИКА У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ З ІНШИМИ НАУКАМИ	
Мишкою Василь Федорович.....	54
MIEJSCE I ROLA IMPREZ MASOWYCH W OTOCZENIU SPOŁECZNYM	
Ober Józef, Walczuk Weronika.....	57
ІННОВАЦІЙНИЙ РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	
Мазуркевич Ольга Пвлівна, Осійський Юрій Олександрович.....	64
ВИРОБНИЦТВО КУЛЬТУРНИХ І КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ ЯК ФАКТОР СТАЛОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА	
Пархоменко Ірина Ігорівна.....	66
SKAŻONE POGRANICZE UKRAINY I BIAŁORUSI W „SHERNOBYL VR PROJECT”. PRÓBA ANALIZY ZJAWISKA WIRTUALNEJ TURYSTYKI	
mgr Rakowicz Piotr.....	69
ОСВІТА ДОРΟΣЛИХ ЯК ОСВІТНІЙ ТРЕНД ХХІ СТОЛІТТЯ	
Самойленко Оксана Анатоліївна.....	79
КОНСОЛІДУЮЧА РОЛЬ КОЗАЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ	
Сорочук Людмила Василівна.....	82
ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ ВИРІШЕННЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВОКАЛЬНОГО НОМЕРУ	
Федорченко Олена Іванівна.....	85
КРЕАТИВНИЙ КЛАС В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ	
Філіна Тетяна Вікторівна.....	87
ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МИКОЛАЇВЩИНИ	
Шамшура Олександра Олександрівна.....	91
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО У СВІТЛІ НАБУТТЯ «КВАНТУ» ТВОРЧОСТІ	
Шумакова Світлана Миколаївна, Бугайова Вікторія Олександрівна.....	94
ŚWIAT W OBRAZIE	
Szczerbik-Chudy Pamela.....	97
ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ: ПРОБЛЕМИ ПОДОЛАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ КРИЗИ СУЧАСНОСТІ	
Якубовська Марія Степанівна.....	101
CZY TOŻSAMOŚĆ KULTUROWA MOŻE BYĆ ZMIERZONA? BADANIA NAD MENTALNOŚCIĄ Z PERSPEKTYWY CYFROWEJ HUMANISTYKI I OBLICZENIOWYCH NAUK SPOŁECZNYCH.	
Werner Wiktor, Adrian Trzoss.....	105

ЧАСТИНА 2	119
КУЛЬТУРНИЙ КОНФІГУРАЦІОНІЗМ І ЙОГО РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ	
Борисова-Железна Катерина Олександрівна	120
3D MAPPING ЯК СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО	
Доколова Альона Сергіївна	122
STRAIGHTEDGE АБО ШЛЯХ ДО ЗБЕРЕЖЕННЯ ПОКОЛІННЯ	
Спик Лариса Іванівна, Крохмаль Анжеліка Олегівна	125
O NAZWISKACH W GMINIE KRUSZYNA. NAZWISKA PRYMARNE	
Żemejda-Zybura Marzena	127
ПЕРСПЕКТИВИ МІЖНАРОДНОЇ ТА ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ ВИСТАВКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АВТОРСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ	
Журавель-Змєєва Лілія Сергіївна	144
ROZWÓJ BADAŃ NAD OBRZĄDKIEM POGRZEBOWYM SPOŁECZNOŚCI WCZESNEGO OKRESU EPOKI BRAZU	
Zgurecki Wojciech	147
АСПЕКТИ ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОГО ТА ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО У СВІТІ СИМВОЛІВ	
Крагель Каріна Володимирівна	156
МІЖНАРОДНО-ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ОБ'ЄДНАННЯ НІМЕЧЧИНИ НА РУБЕЖІ 1980-Х – 1990-Х РР.	
Мельничук Ольга Вікторівна	158
NOWE TRENDY W MARKETINGU SPORTOWYM	
Ober Józef, Szlosar Adrianna	162
МИСТЕЦТВО ТА КУЛЬТУРА В МЕДІЙНУ ЕПОХУ	
Татаренко Марина Геннадіївна	171
МОРАЛЬНО-ЕТИЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ВИКЛАДАЧІВ У СИСТЕМІ ПІСЛЯДИПЛОМНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ	
Толочко Світлана Вікторівна	173
НАУКОЗНАВЧА ПОСЛІДОВНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРИКО- ПЕДАГОГІЧНОГО ФЕНОМЕНА	
Чумак Микола Євгенійович	176
NAZWY TERENOWE MIEJSCOWOŚCI PIEŃKI SZCZEPOCKIE I TEKLINÓW (GMINA KRUSZYNA, POWIAT CZĘSTOCHOWSKI)	
Żemejda-Zybura Marzena	178

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АЛЬМАНАХ

Випуск 10

Матеріали VIII Міжнародної наукової конференції «Інноваційні технології в галузі культури» (2 жовтня 2018 року) та II Міжнародної науково-практичної конференції «NEW TOP SCIENCE» (12 жовтня 2018 р.)

Друкується за оригінальними авторськими текстами.
Редакційна колегія не несе відповідальності за авторську редакцію поданих матеріалів.

Верстка та оригінал-макет Мохонько Віталій

Підписано до друку 09.11.2018.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Друк різнографічний.
Друк. арк. 12,5. Умов. друк. арк. 11,63. Обл.-видавн. арк. 12,20.
Наклад 100 прим. Зам. № 8832/1.

Віддруковано з оригіналів замовника.
ФОП Корзун Д.Ю.

Видавець та виготовлювач ТОВ «ТВОРИ».
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції серія ДК № 6188 від 18.05.2018 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>