

relevance of the influence of cultural values, traditions and identity on the development of creative industries has been established. It has been proven that the synergistic interaction of the sectors of creative industries in cluster models will ensure the achievement of significant results in the preservation of cultural diversity, values, traditions, uniqueness, the development of cultural tourism and creative industries in general. The possibilities and prospects of adapting the best practices of foreign countries for the development of creative industries in Ukraine at the current stage have been investigated and substantiated. Scientific novelty is characterized by a cultural analysis of the world experience of transformational changes in the development of creative industries and the possibility of their adaptation in Ukraine.

Keywords: culture, creative industries, world experience, innovation, human resource, creative tools, creative space, cluster, sustainable development.

УДК 130.2: 791.2

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3613-9851>

Р. А. Полешук

ДЕКОДУВАННЯ СКЛАДОВИХ КОМПОНЕНТІВ КОМПЛЕКСУ КУЛЬТУРНИХ АРХЕТИПІВ У ХУДОЖНІЙ КІНОМОВІ О. ДОВЖЕНКА

У статті викладені результати культурологічного дослідження художньої кіномови О. Довженко, проведеного на базі сучасних методологічних розробок з декодування медійних артефактів, які реалізують науковий принцип міждисциплінарності. Дослідження ідентифікувало раніше не описані культурні архетипи фігурального плану художньої кіномови митця. Декодовані архетипи були застосовані українським режисером для трансляції культурогенних контекстів та мають логічний зв'язок між собою, всередині наративу, що дозволило їх об'єднати в єдиний комплекс культурних архетипів.

Наявність комплексу культурних архетипів, забезпечує оригінальну, не типову для радянського кіно, риторику автора з глядачем. Унікальність комплексу надає те, що він побудований на базі неовізантійської стилістики і візантійської риторики, наближених до окремих рис української культури. Важливо, що контексти, експліковані комплексом культурних архетипів в стрічках О.Довженко, містять власну світоглядну позицію автора і знаходяться в опозиції до офіційної радянської ідеології 30-40-х років ХХ ст., що руйнує міф про українського режисера, як рупора радянської пропаганди.

За даними дослідження, згаданий комплекс культурних архетипів був ідентифікований у стрічках О.Довженко «Земля» (1930), «Аероград» (1935), «Щорс» (1939), «Мічурин» (1948) і кіноповісті «Зачарована Десна» (1956). Результати проведеного культурологічного дослідження дозволяють відокремити творчість О. Довженко від кіношколи С. Ейзенштейна і кіношколи поетичного кіно П. Пазоліні в окрему оригінальну кіношколу. Дослідження висвітлює у творчості великого українського митця актуальні в наш час культурологічні контексти, корисні для збереження української культури.

Ключові слова: культурологічний аналіз кіно, кіномова О. Довженко, комплекс культурних архетипів, архетипи О.Довженко, культурні архетипи, філософія кіно, культурологія українського кінематографа.

DOI 10.34079/2226-2830-2023-13-25-93-107

Постанова проблеми. Західні дослідники культури вважають національний кінематограф вичерпним джерелом для вивчення етнокультури, побудованого на її базі суспільства і перспектив його розвитку. В книзі відомого американського дослідника культури і кінознавця Карло Челлі «Національна ідентифікація у національному кінематографі» (2011), вчений висловлює скептицизм щодо подальшого існування української культури, через її неспроможність побудувати демократичне громадянське суспільство і централізовану буржуазну державу на його базі.

Проблема спроможності української культури до побудови сучасного суспільства, шляхом демократичних трансформацій, потребує детального вивчення з боку культурологів.

З метою розвідки шляхів модернізаційної трансформації української культури, а через неї, за С. Ліпсетом, і суспільства, ми вважаємо за потрібне дослідити культурологічні аспекти творчості О. Довженка. Адже український режисер і мислитель, в статті «Моя метода» (1934) (Берест 1961, с. 108), писав про контекстуальну багатшаровість своїх робіт, що надає нам оптимізм у поглибленому дослідженні його творчості.

Мета статті: декодувати складові компоненти комплексу культурних архетипів, яку були застосовані, в якості засобів художньої кіномови, у кінострічках О. Довженка.

Наукова новизна. Дослідження комплексу культурних архетипів в творчості О. Довженка раніше не проводились, ні з точки зору мистецтвознавства чи кінознавства (як засобу художньої кіномови), ні з культурологічної точки зору. Не проводились, також, дослідження творчості О. Довженка, які б виходили за рамки конкретного плану світоглядної стилістики соцреалізму.

Методи дослідження. Застосовані системний підхід, структурний, діалектичний, причинно-наслідковий, порівняльно-історичний і системний методи. Структурний метод потрібен для позиціонування досліджуваного феномену відносно інших, через висвітлення синтагматичних і парадигмальних відношень між ними. Діалектичний, причинно-наслідковий і порівняльно-історичний методи дозволять знайти відповідь на питання: чому відбувається певний феномен. За допомогою системного методу, ми забезпечимо комплексність дослідження.

Крім перелічених методів, для всебічного дослідження творів О. Довженка, ми застосували методи різнопланового дослідження культурного артефакту, якими користуються окремі школи із дослідження культури: метод текстового аналізу, семіотичний і семіологічний методи та метод етнографічного опису.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вплив мистецтва на культуру і вплив культури на розвиток суспільства досліджувався у всі часи багатьма науковцями з різних країн. В ХХ ст. велику увагу цим питанням приділяли класики марксизму, марксистки радянської школи, платано-марксист Л. Троцький і неомарксистки, Л. Альтюссер і Ф. Джемесон, структуралісти Ф. де Соссюр та К. Леві-Стросс, пост-структуралісти Ж. Делез і Ф. Гваттарі, П. Бурд'є, етнографи і антропологи, а саме, американець британського походження Г. Бейтсон (1904-1980) та вчені Франкфуртської школи критичної думки, зокрема, Т. Адорно, який досліджував масову культуру.

Г. Бейтсон, у 1936 р, дослідив роль різновидів **етнокультури** у відтворенні кастового чи авторитарного суспільств у тому самому етносі, серед мешканців Індонезії. Його висновки, згадані в роботі Ж. Делеза і Ф. Гваттарі «Тисяча плато» (1980), де автори висвітлили окремий механізм впливу **культури** на розвиток суспільства, через феномен «різومي». Дослідження французьких філософів нам корисні методологічно, адже їх науковий підхід до культурогенних процесів, базується на практичних дослідженнях з антропології. Такий підхід доповнює класичні роботи

теоретиків культури, які базувалися на умоглядних припущеннях.

Роботи марксистів і неомарксистів стверджують, що економіка, одночасно, впливає і не впливає на культуру. Буржуазні соціологи знаходяться в опозиції до марксистів. Зокрема, відомий американський соціолог С. Липсет (1922-2006), в роботі «Деякі соціальні вимоги демократії: економічний розвиток і політична легітимність» (1959) пише, що культура, **навпаки**, має безпосередній вплив на економіку, через її складові компоненти, **освіту, право і мистецтво**, які створюють (або не створюють) **індустріальний середній клас**.

Синтагматично знаходячись всередині культури, мистецтво і культурні індустрії складають парадигму, тобто бінарну опозицію. Мистецтво, на відміну від культурних індустрій (так у Франкфуртській школі називають масову культуру), за розумінням британського теоретика культури Р. Уільямса (1921-1988), є одним із продуктів діяльності ліберального індивіда, який належить до середнього класу індустріальних виробників, як вказано в монографії «Культра і суспільство у 1780-1950 роках.»(1960) (Williams 1960, с. 112). На відміну від мистецтва, культурні індустрії, за словами О. Довженко в статті «Мистецтво живопису і сучасність» (1956) (Кошелівець 1980, с. 385) є безпосереднім продуктом ідеології. Функції ідеології були досліджені французьким філософом Л. Альтюссером (1918-1990), в роботі «Ідеологія та ідеологічний державний апарат» (1970). Ідеологія, як вважає автор, завжди присутня в суспільстві, навіть якщо вона не артикульована владою. Власне, ідеологія, теж входить до складу культури: вона виконує функцію відтворення існуючого суспільного ладу, за допомогою інструменту пропаганди.

З метою кращого розуміння культурологічних контекстів в стрічках О. Довженко, потрібно звернути увагу на відмінності громадянського суспільства від авторитарного, яким було суспільство СРСР. Дослідник культури Р. Уільямс не випадково звертає увагу на середній клас індустріальних виробників, як продукт відповідної культури і невід'ємну складову громадянського буржуазного суспільства. Адже, за роботою Г.В.Ф Гегеля «Філософія права» (1820), громадянське буржуазне суспільство є діалектично протилежним до авторитарного суспільства. Г.В.Ф. Гегель підкреслює, що умовою існування громадянського суспільства є наявність триєдиного компоненту: **свободи, права і приватної власності**. До такого висновку Г.В.Ф. Гегель прийшов за допомогою субсумпції як способу пізнання, який застосовує **загальні** концепції до **окремих** об'єктів і випадків із урахуванням особливостей культури та **історичного часу**:

«Таке застосування не є спекулятивною думкою чи розвитком концепції, а субсумпцією, зробленою із розумінням: через кінцеву природу рішення, яке стало [абсолютною] реальністю.» (Hegel 1952, с. 10)

Гегелів принцип пізнання використовував і О. Довженко, що привело його до оригінальних висновків, експлікованих у стрічках великого режисера. Окрім єдиного можливого принципу пізнання, субсумпція дозволила українському мислителю застосувати протилежний принцип **субстракції**, з метою збагатити етноінтелектуальну традицію (тобто, мудрість, яка накопичується) **розумінням** поняття українська культура, в певний проміжок часу, не виключаючи екстраполяцію цих поглядів на майбутнє.

Розуміння того, чим являється українська культура, в кожний історичний час, нам важливо тим, що культура, синтагматично, містить ідеологію, а вона, за Л. Альтюссером, є, безпосередньо, влада.

Ми розуміємо «загальне», як Дух світу, тобто все надбання всієї людської цивілізації за період її розвитку. «**окреме**», на нашу думку, це урахування конкретних завдань побудови громадянського суспільства, на базі певної культури (Дух нації) та з

урахуванням історичного часу (Дух часу).

Крім того, за Р. Уільямсом, важливою рисою середнього класу, потрібного створення громадянського суспільства, є його формування на базі приватного капіталу індустріальних виробників. Важливо, що середній клас, сформований не на базі ремісничого, сировинно-експортного чи торгового капіталу, не здатний створити громадянське суспільство, бо він тяжіє до актократії.

З точки зору культурометрії Г. Хофстеде (1928-2020) різниця між двома згаданими типами середнього класу полягає в довгостроковій чи короткостроковій орієнтації кожного з них.

Індустріально-орієнтований середній клас робить можливим побудову централізованої буржуазної держави і громадянського суспільства на базі етнокультури, як довгостроковий проект. Він унеможливує подальшу трансформацію громадянського суспільства в авторитарне, без проведення репресій, які б цей середній клас знищили.

Думки Р. Уільямса підтверджує американський соціолог іранського походження Єрван Абрамян (нар. у 1940 р.). Дослідивши роль середнього класу в історії Ірану в ХХ ст. він уточнює, в роботі «Іран між двома революціями» (1982), що середній клас, складений представниками торгового і ремісничого капіталу, не створює умови для переходу від феодального до буржуазного громадянського суспільства. Автор показує, що країна, створена на базі торгового і ремісничого капіталу, унеможливує побудову індустрії, інфраструктури і централізованої держави взагалі. Крім того, таке суспільство тяжіє до авторитаризму на базі релігійного етноцентричного або містичного фундаменталізму.

З культурологічної точки зору, фундаменталізм ми розуміємо як ідеологію модернізаційного скептицизму. На нашу думку, фундаменталізм, побудований навколо кастрованої суб'єктності індивіда, тобто, коли ціннісна оцінка феномену або відповідальність за прийняття рішення винесена за межі індивіда. Прикладом ідеології повної суб'єктності індивіда є Теорія соціальної відповідальності Ж-П Сартра (1905-1980), а прикладом кастрованої суб'єктності є, зокрема, ідеології побудовані на базі гегелянства, яке містить екстра-індивідний рушій у вигляді Абсолютного духу. До таких ідеологій відносяться, крім інших, етноцентризм нацистів, коли воля індивіда підпорядкована етнокультурним містичним або корпоративним інтересам та економічний детермінізм В.І. Леніна, ідеології східних деспотій, зокрема ті, що базуються на буддизмі.

Повертаючись до мистецтва кіно, зазначимо, що культурні архетипи в творчості О. Довженка досліджувалися мистецтвознавцями М.Фока, С. Максимчук-Макаренко, Г. Пасісниченко, Л. Дорошина, А. Матюшенко, та ін. Архетипи, землі, води, жінки в творах О. Довженка, вивчалися згаданими вченими, в контексті лише **конкретного** плану українського поетичного кіно, з точки зору сучасного бачення української ментальності і етнокультурності.

Наш підхід відрізняється від погляду згаданих вчених. Проведена нами ідентифікація архетипів в творчості О. Довженка базується виключно на **фігуральному** плані стрічок великого режисера, який містить абстрактні і символічні контексти риторики з глядачем. Фігуральна мова має на увазі НЕ те, що каже і становить собою риторичний код.

Символічна складова українського фольклору, сакрального і сучасного мистецтва, добре досліджена мистецтвознавцями і культурологами, зокрема, в працях С. Стоян, Н. Назарова, Л. Мушкетик, О.Тиховської, Л.Дунаєвської, О. Ануфрієва, І. Цуркана, та ін.

Особливо цікавим до нашої роботи був історичний ракурс дослідження

культуролога П.Герчанівської по взаємному впливу візантійського церковного канону і образотворчої традиції українського народного мистецтва і культури, яке знайшло своє втілення в оригінальному оздобленні церков і в ритуалах проведення релігійних свят: вони містять фольклорні елементи і символічні етнокультурні контексти.

Роботи С. Оляніної із дослідження художнього оздоблення іконостасів українських церков і мистецтвознавчої інтерпретації символічних елементів цього оздоблення, зокрема, Райського саду та Світового дерева, зображеного на Царських вратах, дозволили нам розглянути іконостас як поєднання сакральної і етнокультурної «картини світу» історичних українців у літеральному і фігуральному розумінні цього поняття.

Цікавою думкою Оляніної С. є те, що православна «картина світу», на відміну від католицького її еквіваленту, є риторичною і варіативною, тобто відкритою до дискурсу. Важливо, що православний іконостас, «картина світу», містить «образ майбутнього» у вигляді Райського саду. З культурологічної точки зору, ми розглядаємо іконостас цілісно: як носій етнокультурної «картини світу» і як носій знаків і кодів існуючої **ідеології**. Як ми писали вище, ідеологія спрямована на відтворення або динаміку суспільного ладу: модернізація (сучасне=майбутнє), консерватизм (сучасне=минуле), або деградація (майбутнє=минуле).

До розуміння іконостасу як етнокультурної «картини світу» нас привели роботи відомого британського філософа Л. Вітгенштейна (1889-1951), а саме, «Логіко-філософський трактат» (1921) та «Філософські дослідження» (1953). Людвіг Вітгенштейн ввів поняття «картини світу», яка **не** виходить за рамки існуючих в культурі (і мові) образів (архетипів). (Wittgenstein 1953, с. 45)

Крім філософської концепції «картини світу», Л. Вітгенштейн прийшов до висновку, що існують дві форми суспільного існування: висока культура і трудовий табір.

Л. Вітгенштейн вважав, що філософія «високої культури» є ліберально-індивідуалістичною і побудована навколо причинно-наслідкової опозиції суб'єкту-об'єкту. На його думку, об'єктність індивіду, який належить до високої культури, зазнає суб'єктного впливу з боку Бога, його власної особистості (тобто індивід є носієм суб'єктності) та навколишнього світу.

Філософія форми існування «трудового табору», по-перше, колективна, замість індивідуальної, по-друге, індивід позбавлений суб'єктності, а по-третє, логіка мислення для форми «трудового табору» кастрована навпіл, відносно логіки «високої культури», до **однієї** діалектичної єдності об'єкта та предмета.

У філософії «трудового табору», його об'єктно-предметна єдність діалектично протиставлена відповідній єдності іншого «трудового табору», всередині одного й того самого суспільства, що створює перманентний конфлікт, який руйнує це суспільство зсередини.

Подібним чином, протиставлені одна до іншої концепції французьких філософів: соціальні відповідальність Ж-П Сартра (1905-1980) і перманентне бунтарство А. Камю(1913-1960). Саме цей конфлікт, на нашу думку, мав на увазі К. Челлі, коли писав про штучно створений поділ української культури на два ніби то непримиренні табори. Через згаданий конфлікт, суспільство України, штучно поділено на діалектично протиставлені субкультури, в рамках однієї і тої самої етнокультури: ніби-то «російську» і «українську».

В результаті згаданого протистояння, в Україні сформовано суспільство трудового таборі із його атрибутами автоколонізацією і роздрібленістю країни, замість економічної централізації та **культурної експансії**, яка характерна для суспільств високої культури.

Погляди Л.Вітгенштейна, щодо різних форм суспільного існування, на нашу думку, пов'язані із його розумінням різного ступеню еволюційного розвитку суспільств, відповідними відмінностями їх логіки мислення та культурними особливостями самих суспільств.

До різновидів логіки мислення, вчені відносять: логоцентризм (і його різновид фалоцентризм), текстоцентризм, етноцентризм (який пов'язують із нацизмом), кармоцентризм, біоцентризм і інші.

Наша увага до логіки мислення пов'язана з тим, що, на нашу думку, О. Довженко запропонував оригінальну логіку філософського мислення, яку він експлікував у своїх стрічках, але її дослідження виходить за межі предмету даної статті.

Різновиди логіки мислення були глибоко досліджені, зокрема, французькими філософами Ж.Дерріда і Ф. Гваттарі. З їх точки зору, логоцентризм, містить метафізику яка, за допомогою інструменту Євангелій і християнства, прийшла на зміну логіці архаїчних суспільств. Архаїчна логіка, здебільше, заперечує метафізику і сфокусована на доданій вартості, що уособлено в персонажі Юди. Сама по собі, метафізика логоцентризму, прогресивна для архаїчного родо-племінного суспільства, але вона консервативна, відносно суспільства періоду індустріальної революції і зародження буржуазних відносин.

Таким чином, разом із лінійним і безперервним розвитком суспільства, більш модерна логіка мислення, кожен раз, приходить на зміну до застарілої логіки. Це відбувається подібно до того як текстоцентризм прийшов на зміну логоцентризму, із появою скрижалей реформатора церкви М.Лютера (1483-1546) і його послідовників: засновників причинно-наслідкової логіки І. Н'ютон (1643-1727), суспільного договору Ж.Ж. Руссо (1712-1778) і **раціоналізму** І. Канта(1724-1804).

В той же час, вірним є і зворотне ствердження, що, при деградації суспільства, його логіка мислення змінюється від більш складної до більш примітивної. Ж-Ф Ліютар (1924-1998) в роботах по лібідуальній економіці писав, що бажання індивіду в тоталітарній (і посттоталітарній) економіці повністю кастроване, а комунікація в таких суспільствах побудована, виключно, на базі логіки доданої вартості. Це означає деградацію суспільства і повернення його до архаїчної культури, що ми бачимо, зокрема, на прикладі тотальної корупції в пострадянських країнах.

Зазначимо, що **логоцентризм** побудований на світоглядній платформі, яка походить від **діалектики** колективної спрямованості **Аристотеля -Томи Аквінського** (раб-володар), а **текстоцентризм** базується на ліберальному індивідуалізмі, який походить від **Платона**.

Подібним чином, метою доктрини К. Маркса (1818-1983) і Ф. Енгельса (1820-1895) була трансформація світогляду феодального суспільства в буржуазне, із урахуванням негативного досвіду Німеччини часів О.Бісмарка (1815-1898), яку пережитки феодалізму привели до економічної і соціальної кризи 1880-х років. Прогресивним, ранній марксизм робило те, що він містив модернізаційний оптимізм, завдяки заміні консерватизму метафізики на матеріалістичну діалектику Ф. Енгельса, згідно його роботи «Діалектика природи»(1882).

Враховуючи культурні особливості суспільств країн Європи, на початку ХХ ст., марксизм розділювався (шонайменше) на дві гілки: логоцентричну В. Леніна (1870-1924), і текстоцентричну Л. Троцького (1879-1940), яка (суто теоретично) зберегла модернізаційний оптимізм, через її ідейну наближеність до протестантизму.

Зазначимо, що бінарна логіка мислення, якою є логоцентризм, близька до російської культури, в той же час, триадичний платонізм близький до української культури, про що ми писали в попередніх статтях. Як писав у кількох своїх роботах

Микола Бердяєв (1874-1948), гегелівська діалектика має багато спільного із традиційно російським світосприйняттям яке походить від первісного ідеалу порядку, слухняності та підпорядкування, характерних для цього народу.

Типовим представником російської культури і носієм риторики логоцентризму є культурний архетип юродивого з бінарною логікою поведінки. Прикладом персонажу юродивого в кіно може бути головний герой стрічки «Андрій Рубльов» (1966) А.Тарковського. В той же час, характерним персонажем української культури є Тарас Бульба з однойменної повісті М.Гоголя (1809-1852) який, разом із двома синами, формує фігуру триадичної логіки.

Нагадаємо, що митці в СРСР 1930-х років, зазнали кровавих репресій. Ще раніше ніж представники мистецького авангарду, в 1931 р, репресій в СРСР зазнали філософи-механіцисти, тобто прихильники суб'єктно-об'єктної (причинно-наслідкової) світоглядної логіки мислення в науці, які вели відомий дискурс з філософами-діалектиками. Внаслідок волюнтаристської перемоги діалектиків як провідників логоцентризму, Радянський союз був трансформований до форми існування авторитарного «трудового табору». Природньо, що висвітлені культурологічні метаморфози знайшли своє відображення в радянському мистецтві, зокрема в кіно. Загальновідомо, що С. Ейзенштейн, під загрозою репресій з боку влади, відмовився від кантіанства (який в СРСР називали формалізмом) в творчості, чим позиціонував себе як пропагандиста провладної доктрини логоцентричного марксизму.

Радянські марксисты, з 1917 до 1953 р, бачили СРСР першою територією глобального «трудового табору» і роль Комінтерну вважали подібною до ролі Ватикану в католицькому світі. Комунисти наділяли Комінтерн функцією глобального **володаря** робітничого руху. Відповідно, радянське мистецтво, мало виконувати роль рупора колективної ідеології глобального проекту, з метою впливу на глобальних **рабів** із застосуванням **емоційних** важелів впливу.

В кіно, функцію пропаганди логоцентричної гілки марксизму, виконує стилістика кіношколи С. Ейзенштейна, яка містить колективну ідеологію і сфокусована на емоційному впливі на глядача, яка отримала іронічну назву «удар кінокувалдою».

В той же час, не дивлячись на репресії, радянське кіно 20-50-хх років ХХ ст не обмежувалось лише кіношколою С.Ейзенштейна. До нашого дослідження важливо те, що стилістика кіно О. Довженко була протилежною до творчості С.Ейзенштейна: кінориторика великого українського режисера була реалізована засобами оригінальної художньої кіномови, які містили **причинно-наслідкову** логіку мислення, **ідеологію індивідуалізму** і була виключно **раціональною**, тобто, належала до логіки **мислення «високої культури»**. Крім того кіномова О.Довженко містить модернізаційний оптимізм, що говорить про наявність оригінальної логіки мислення, запропонованої українським режисером і мислителем.

Годі казати, що це створювало неабияке протиріччя із радянською ідеологією.

Через безперервні репресії «інакомислящих» митців в СРСР, О. Довженко мав кодувати згадані контексти, застосовуючи художню кіномову, з метою їх приховати від влади. Безперечно, великий режисер сподівався на декодування прихованих контекстів глядачами майбутнього.

Після Другої світової війни, дослідження культури зробили великий крок вперед. В другій половині ХХ ст., роботи Л. Вітгейштена були розвинуті французьким соціологом і дослідником культури П. Бурд'є (1930-2002) в його теорії соціального капіталу, вперше згаданій у статті «Форми капіталу» (1983). На відміну від британської філософії, яка критикує діалектику і спирається на індивідуальний лібералізм, погляди французького філософа спираються на колективну філософію логоцентризму і сфокусовані на впливі вищих полей суспільства на нижчі, за допомогою мови знаків і

символів.

В той же період часу, разом із розвитком світової культури і технології мас-медіа, колапсом багатьох авторитарних режимів і ростом рівня освіти, значно ускладнилось і мистецтво (і масова культура), що змусило митців переглянути свою риторику з глядачем. Подальший розвиток теорії екранних мистецтв, зробив зображення засобом складної риторики між автором і глядачем.

Відомий теоретик медіа, Р. Барт (1915-1980), в книзі «**Риторика зображення**» (1964), стверджував, що, у фотозображенні, конотація (супутнє значення) може бути (аналітично) відмінною від денотації (буквальне значення). На його думку, риторика зображення використовує ті самі інструменти, або тропи, що і риторика дискурсивна: метафора, іронія та метонімія із синекдохою. Для їх безпомилкового декодування глядачем, візуальні риторичні тропи використовують різні типи архетипів, зокрема, **культурні архетипи**.

Глибоке кінознавче дослідження візуальних засобів кіномови «німої трилогії» О. Довженко було проведено канадським мистецтвознавцем українського походження Б. Небезьо. В роботі «Німі фільми О.Довженко: історична поетика» (1996), Б. Небезьо звернув увагу на подібність ракурсів зйомок персонажів крупним планом у стрічках О. Довженко, до зображень на православних іконах.

Ми значно доповнили доробки Б. Небезьо, підійшовши до фільмів О.Довженко із культурологічного ракурсу. Це дозволило нам зробити висновки щодо подібності кінострічок О. Довженка до іконостаса як носія багатопланової риторики. На нашу думку, іконостас і стрічки українського режисера обидва містять візуальні риторичні тропи, отже є інструментами **риторики** із глядачем.

Риторика - це окремий розділ філософії, який стосується вміння вести бесіду, переконувати співрозмовника або виступати публічно. Ми вважаємо, що парадигмальним до риторики феноменом є пропаганда. Риторика використовує раціональні аргументи для переконання глядача, а пропаганда використовує емоційний вплив.

Не зайвим буде нагадати, що раціональна риторика орієнтована на аудиторію, яка належить до середнього класу громадянського суспільства, а емоційний вплив – це інструмент пропаганди, через засоби масової культури, розрахований на представників нижчих класів, тобто таких, представники яких позбавлені приватної власності на засоби виробництва.

Розуміння риторики відрізняється у різних культурах. Звернемо увагу, що М. Хайдеггер (1889-1976), в курсі лекцій «Риторика Аристотеля» (1924), вказував, що риторика виходить за рамки вміння переконувати і містить **онтологічні** погляди, тобто слово не окремо від дії. (Gross 2017, с. 516)

Дослідник риторики Платона, американський класицист Гарві Юніс (нар. в 1956 р.), вважає, що вона містить етику і теорію політики. Філософ з США Дана Міллер в статті «Риторика в світлі епістемологічної критики Платона» (2012) пише, що риторика є **інструментом самовдосконалення та досягнення кінцевої соціальної і політичної мети**. Польський платоніст Миколай Домарадски вважає, що **риторика Платона раціональна**, тобто вона апелює до розуму і не містить емоційного компоненту впливу.

Візантійська риторика, на відміну від класичної, фокусується на глобальній місії, носієм якої виступає індивід який акцентує загальносуспільні проблеми. Відомим дослідником візантійської риторики був американський професор Г. Л. Кустас (1922-2016)

Як ми вказували вище, стрічки О. Довженка, ніби анімований іконостас, ведуть риторику з глядачем. Вони транслюють, «картину світу», запропоновану автором, яка

кодована, за допомогою зрозумілих глядачеві культурних архетипів: знаків і кодів, тих самих, що застосовані в іконостасі. Зрозуміти це нам дозволила теорія С. Холла (1932-1914) щодо сприйняття аудиторією медіа, через його декодування, тобто розпізнавання знаків і кодів та зв'язків між ними.

Наша думка не нова, адже подібність до іконостасу була поширена в СРСР 20-30-х років, в стилістиці авангарду і державній пропаганді. Зокрема, оздоблення кремлівської зали для проведення VII Конгресу Комінтерну (1935) було подібно до іконостасу.

На початку ХХ ст, запозичення знаків і кодів іконостасу до світських робіт, сформувало **неовізантійський** стиль живопису, заснований М. Бойчуком (1882-1937). Цей стиль добре досліджений українськими мистецтвознавцями але недостатньо вивчений культурологами. Подібно до іконостасу, композиція картин світського живопису неовізантійського стилю складається із **чотирьох** частин що дозволяє вести **раціональну риторичну з глядачем**. Прикладом є картина М. Бойчука «Нас мало, але ми знаємо, що прийде літо», або роботи його учня, монументаліста Григорія Довженко (1899-1980), зокрема, панно оздоблення фасаду Київського муніципального театру ляльок (1970), на якому зображені засновники Києва: Кий, Щек, Хорив та Либідь.

Зазначимо, що, крім неовізантійського стилю, принципи сакрального, зокрема, католицького живопису в світських картинах, наприкінці ХІХ ст. та початку ХХ ст., застосовували німецький художник, графік та скульптор Макс Клінгер (1857-1920), мексиканський мураліст Дієго Рівера (1886-1957), П. Пікассо (1881-1973), в картині «Герніка» (1937), і інші. Творчість М.Бойчука і Д.Рівери глибоко досліджувалась мистецтвознавцем з Харкова Л.Д. Соколюк та її колегами.

Засоби католицької сакральної риторичної відрізняються від православної і це створює відмінності в культурних конвергенціях. У католицькому храмі, як пише білоруський дослідник І.Р. Радзевич, вівтар складається з трьох частин: вівтарна опора, стільниця (менса), що лежить на опорі, і вертикальна настава для ікон – ретабло. Ретабло, в католицьких храмах, завжди, відповідно до канону, складений **трьома** іконами із євангелістськими сюжетами. Насправді вівтарний образ лише в Іспанії називається ретабло, і вівтарний образ зовсім не обов'язково – триптих. Тим більше саме іспанське ретабло 16-17 ст., композиція якого практично ідентична іконостасу, тож зображень там багато (скульптур переважно). Про нараду в Голівуді, щодо новітніх форматів широкоекранного кіно, яка відбулася в 1930 р., до речі, за участю С. Ейзенштейна і про зв'язок композиції кінокадру із сакральним живописом, пише німецький історик мистецтва Вольганг Кемп (нар. в 1946 р.)

Трисоставна композиція привівтарного триптиху, разом із символізмом який вона містить, була запозичена до кінематографу Голівуду. Така композиція враховувалась при розробці технології широкоекранного кіно. Прикладом можуть бути стрічки «Плащаниця» (1953) Г.Костнера або «Як вийти заміж за мільйонера» (1953) Д. Негулеско.

Крім того, класичний голівудський нарратив, подібно до нарративу Євангелій, містить 12 відповідних продій, що було досліджено, зокрема, в роботах знавця порівняльної міфології і релігієзнавства Д. Кемпбелла (1904-1987) і норвежця П. Монксена, який, в західному мистецтві (і суспільстві, що важливо для культурології), виділяє 12 архетипічних ролей.

Містична і світська стилістика соцреалізму в СРСР була значно простішою за католицьку і православну: вона була створена з метою її розуміння найпростішим глядачем. Соцреалізм **не** передбачав застосування символіки, складної композицію кадру і, тим більше, метафоричних відсилок до сакральних манускриптів. Радянське і пострадянське кіно базується на теоретичних доробках С. Ейзенштейна, з точки зору

композиції кадру, діалектичного нарративного шаблону і акценту на емоцій вплив.

На відміну від кіношколи Голівуду, композиція кадру кіношколи С. Ейзенштейна подібна до картин епохи Відродження. Їх композиція була **односкладною**, переважно, **позбавлена риторики**, і писались у форматі 4х3. Саме тому, С. Ейзенштейн, у своїх стрічках, використовував, так звані, візуальні метафори. Їх метою було донести до глядача сильну емоцію, експліковану у вигляді змонтованої один за одним послідовності кадрів, зміст яких був контрастним. Прикладом є стрічка С. Ейзенштейна «Старе і Нове» (1929).

Виклад основного матеріалу. Французький філософ і дослідник культури П. Бурд'є додав кінематограф до переліку із семи видів мистецтв, де переважну роль грає символічна складова. На його думку, кіно, подібно до поезії чи архітектури, належить до мистецтв, де риторика між автором і глядачем базується, переважно, на раціональному характері комунікації який зумовлений соціальним обмеженням, кодованим носієм яких є символічний капітал. (Bourdieu 1991, с.10)

Завдяки комплексності впливу, масовості і поширеності кіно, стрічки відомих режисерів, сприяють культурогенним процесам у суспільстві, через свій вплив на глядача (Кохан 2021, с. 40). Контексти, що містяться в стрічках класиків кіно С. Кубріка, Ж. Годара, А. Рене, П. Пазоліні змінюють світогляд глядача і, завдяки цьому, впливають на розвиток культури. Прикладами впливових кінострічок першої половини ХХ ст стали фільми «Народження нації» (1915) і «Авраам Лінкольн» (1930) Д. Гріффіта, «Війна і мир» (1915) В.Гардіна і Я. Протозанова, «Наполеон» (1927) А. Ганса, «Нібелунги» (1924) і «Метрополіс» (1927) Ф. Ланга, «Панцирник Потьомкін» (1925) С. Ейзенштейна, та інші.

З переліку українських режисерів, роботи яких вплинули на культурогенез, можна назвати О. Довженка і його ученицю, режисерку Л.Ю.Шепитько (1938-1979), яка відома стрічкою «Сходження» (1977).

Вплив стрічок О. Довженко на глядача не менший, ніж «удар кінокувалди» С. Ейзенштейна, але механізм цього впливу інший ніж у класика кіно соцреалізму. Відмінність стрічок українського режисера полягає у застосуванні комплексу культурних архетипів. Метою застосування згаданого комплексу є трансляція раціональної риторики від автора до глядача.

Великий український режисер наступними словами формулює принципи свого стилю: мистецькі персонажі мають зображати звичайних людей праці, наділених глибоким мисленням і внутрішнім самоспогляданням, які беруть участь у великих соціальних пристрастях. Зображати таких героїв потрібно багатопланово, із глибокими і тонкими підтекстами (в статті «Мистецтво живопису і сучасність» 1956) (Кошелівець 1980, с. 389)

Оригінальність кіностилістики О.Довженко полягає у особливій художній кіномові за допомогою якої експліковані світоглядні контексти автора у фігуральному плані його стрічок. Наше дослідження показало, що художня кіномова О. Довженко базується на візуальних і нарративних образах, які основані на комплексі культурних архетипів.

До розуміння культурологічних контекстів у роботах О.Довженко, нами було ідентифіковано складові частини комплексу культурних архетипів, які були застосовані режисером, у якості засобів художньої кіномови. Зробити це нам дозволив інструмент декодування.

Декодування – то процес розпізнавання логічних зв'язків між візуальними, вербальними культурними, інтертекстуальними, комунікативними та багатьма іншими знаками і кодами. Концепція коду є центральною в **семіології** Ф. де Соссюра(1857-1913). Коди організують знаки у значущі системи, які поєднують означувачів і

означуваних у структурні форми, складені синтагмами і парадигмами. За американським філософом Ч. Пірсом (1839-1914) знак – то є об'єкт логіки мислення. Згадана логіка становить собою, в семіотиці Пірса, доктрину логічних зв'язків між знаками. (Chandler 2002, с. 32)

Методологія декодування художньої кіномови добре розроблена дослідниками культури, які розглядають мистецький артефакт з різних точок зору. Згадана методологія знаходиться поза фокусом даної статті.

Юнгіанське розуміння архетипу пов'язує колективне несвідоме суспільства і свідоме індивіда, через його персональне несвідоме. Архетипи Юнга є віддзеркаленням найближчого оточення індивіда - роду, сім'ї, але перелік архетипів для індивіда, який живе у соціумі, нічим не обмежений.

Британський психолог Мартін Боулз пише, що для послідовників К. Юнга (1875-1961),

«архетипи є засобом, за допомогою якого досвід, набутий організацією формується та каталогізується. Архетипи представляють собою «схему» яка лежать в основі мислення та здатності створювати сенси і контексти» (Bowles 1990, с. 408)

Вчені вважають, що архетипи різного синтагматичного рівня об'єднуються в комплекси архетипів. Несвідоме індивіда і колективне несвідоме - це вертикально інтегровані комплекси, які складаються з персональних і колективних архетипів, відповідно.

Поняття “комплексу архетипів культурного несвідомого” було впроваджено Й. Хендерсоном, учнем К. Юнга, в 1962 році, як

«область історичної пам'яті, що лежить між колективним несвідомим і явним зразком культури [і] має певну ідентичність, яка впливає з архетипів колективного несвідомого, що допомагає у формуванні міфу та ритуалу, а також сприяє процесу розвитку індивіда». (Thompson 2016, с. 17).

Комплекс архетипів культурного несвідомого досліджували послідовники К.Юнга: Й. Хендерсон, Т. Сінгер, С. Кімбелз, К. Карлінські, та інші.

Комплекс архетипів культурного несвідомого, згідно теорії Й. Хендерсона, складається з окремих архетипів, які називаються культурні архетипи. Дослідники роблять висновок, що те, ким собою являють індивіди, групи і суспільства, визначається персональними і колективними комплексами архетипів культурного несвідомого.

В мистецтві кіно, перелічені комплекси архетипів втілюються за допомогою художньої кіномови.

В стрічках О. Довженко, комплекс культурних архетипів втілений персонажами, які виконують роль раціональних риторичних тропів фігурального нарративного плану і композиції кадру. Згаданий комплекс втілює нарративний і контекстний задум автора.

До виявленого нами комплексу тропів входять наступні культурні архетипи:

- протагоніст, індивід протиставлений суспільству, носій архетипу майбутнього, мономіф, втілення історико-культурної **суб'єктності**
- антагоніст, кумедний злодій, носій застарілої ментальності
- дитина/юнак - носій сучасного етнокультурного світогляду, втілення історико-культурної **об'єктності**
- жінка, або контекст її згадування - Батьківщина
- старий - архетип минулого
- архетип світу – актуальний архетип тренду розвитку світового людства

- архетип зв'язку часів - суспільна динаміка консерватизму, деградації чи модернізаційного оптимізму, метафорично зображений через маніпуляції з часом.

- архетип культурної експансії - архетип колективної піднесеної мрії, невід'ємна частина візантійської риторики

- архетипи особистої свободи і творчості зображені в стрічках О.Довженко у вигляді птахів, тварин чи відповідних технічних засобів, які містять метафоричне навантаження.

До прикладу, комплекс культурних архетипів у стрічці «Земля» (1930) містить наступні персонажі, або контекст їх згадування: тракторист Василь, який гине – то **майбутнє** (в даному контексті його відсутність); жінка Василя, яка вимушено сходиться з комуністом – окупована комуністами **Україна**, батько Василя, який гонить попа – **сучасне**, дід Василя, який помирає, передаючи яблуко (мудрість, інтелектуальну традицію) дитині – **минуле**, немовля із кавуном в руках – малограмотний український **народ**, в стані відсутності національної свідомості.

Наративно, протиставленням сцен каяття кулака Хоми і масової народної ходи, під час поховання Василя, автор, транслює вибір громадою модернізаційного оптимізму, замість консерватизму кланово-корпоративних зв'язків у суспільстві.

Архетип індустріального світу О.Довженко експлікує в фільмі у вигляді трактору, **архетип зв'язку часів** показаний, через поєднання сучасного із модерновим майбутнім в кадрах флешфорварду індустріалізованого села, а розрив із минулим – в мізансцені, де батько Василя проганяє попа, який метафорично символізує темряву минулого. **Архетип культурної експансії** в стрічці показаний у кадрах оранки трактором куркульської межі, яка обмежувала життєвий простір розвитку сільської громади.

Оригінальний комплекс культурних архетипів О.Довженко було використано автором, зокрема, у стрічках: «Земля» (1930), «Аероград» (1935), «Щорс» (1939), «Мічурина» (1948) і кіноповісті «Зачарована Десна» (1956). Контексти, які транслювались із застосуванням згаданого комплексу культурних архетипів, були кожного разу інші і відповідали сучасному ступеню розвитку культури і суспільства. Зокрема, тематика стрічки «Мічурина» 1948 була актуальна під час наукової дискусії, навколо теорії трансмутації українського вченого Т. Лисенка (1898-1976).

Отже, ми прийшли до висновку, що кінострічки О.Довженко містять контексти які виконують культуротворчу функцію, через зміни суспільного світогляду, шляхом впливу кіно на масову аудиторію. Контексти індивідуалістичної, раціональної і причинно-наслідкової риторики стрічок українського режисера, яка містить модернізаційний оптимізм і усвідомлення необхідності культурної експансії, знаходились в принциповій опозиції до радянської ідеології відтворення суспільства «трудового табору». Цей факт заперечує трактовку творчості О. Довженко, виключно як радянського пропагандиста.

Художня кіномова стрічок О. Довженко містить два плани: конкретний і фігуральний. Фігуральний план стрічок українського режисера і мислителя містить комплекс культурних архетипів який використовується з метою ведення раціональної риторики з глядачем, в контексті оригінальної логіки мислення.

Декодування комплексу культурних архетипів в стрічках О.Довженко висвітлює те, що він, побудований на базі української культури і ментальності, із застосуванням причинно-наслідкової логіки мислення. Згаданий комплекс поєднує риси неовізантійського стилю живопису, візантійської риторики, гносеології Г.В.Ф. Гегеля, філософії Платона, та віддає перевагу раціональному підходу над емоційним.

В той же час, комплекс культурних архетипів, у стрічках українського режисера

і мислителя, заперечує метафізичні погляди (на користь матеріалістичної діалектики Ф. Енгельса), етноцентризм і теорію політики Аристотеля-Аквінського (побудовану на єдності володар-раб), на користь ліберально-демократичного суспільства, побудованого на базі індустріального середнього класу. Важливо також, що згаданий комплекс містить архетипи індивіда наділеного етичною і естетичною суб'єктивністю.

Принципово те, що погляди О. Довженко, трансльовані в його стрічках, у кодованому вигляді, містять культурологічні контексти суспільства «високої культури». Згадані контексти протилежні до радянської (і пострадянської) ідеології, побудованої навколо авторитарної вертикалі суспільства «трудового табору».

Комплекс культурних архетипів, який застосовував великий український режисер, складений, по-перше, персонажами які грають наративну роль у фігуральному плані кінострічок та, по-друге, візуальною композицією мізансцени і перспективи кадру.

Оригінальність художньої кіномови О.Довженко та її принципову відмінність від стилістики С. Ейзенштейна та Голівуду, дозволяє нам виділити школу великого українського режисера і мислителя в окрему стилістичну кіношколу.

Світоглядні контексти, побудовані комплексом культурних архетипів О.Довженко, експлікують власні філософські думки автора які стосуються фундаментальних засад побудови української культури: окремої логіки мислення, способів національного відродження, теорії політики, шляхів реалізації модернізаційного оптимізму і т.і. Доробки великого українського мислителя мають бути застосовані для збереження української культури і модернізації суспільства України.

Безперечно, подальші дослідження перелічених культурологічних контекстів стрічок О.Довженко становлять неабиякий інтерес до сучасної української гуманістики.

Бібліографічний список

- Берест Б. Александр Довженко: монографія. Нью-Йорк: Видавництво бібліотеки українознавства наукового товариства ім Т.Г. Шевченко в США. 1961.132 с.
- Кохан Т. Г. Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України. 2021. 320 с.
- Кошелівець І. Олександр Довженко: спроба творчої біографії: монографія. Нью Йорк: Сучасність. 1980. 428 с.
- Bourdieu P. Language and Symbolic Power. монографія. переклад з фр. G. Raymond, M. Adamson, Кембрідж: Polity Press. 1991. 291 с.
- Bowles M. Recognizing deep structures in organizations. *Organization Studies*. №11(3). 1990. с. 395-412.
- Chandler D. Semiotics the Basics: монографія. Лондон: Routledge. 2002. 326 с.
- Gross D. Heidegger's 1924 Lecture Course on Aristotle's Rhetoric: Key Research Implications, Philosophy & Rhetoric. *Penn State University Press*. Vol. 50, №. 4. 2017. С. 509-527.
- Hegel G.W.F. Philosophy of Right: монографія. переклад з нім. Кнох Т. Нью-Йорк: Clarendon Press. 1952. 183 с.
- Thompson C. Complexes of the Cultural Unconscious: Trance States, and the Re-Creation of the Self. *Hakomi Forum*. № 27.2016. С. 15-23.
- Williams R. Culture and Society 1780-1950: монографія. Нью Йорк: Anchor Books Doubleday & Company, Inc. 1960. 412 с.
- Wittgenstein L. Philosophical investigations: монографія. переклад з нім. G. Anscombe. Оксфорд: Basil Blackwell Ltd. 1953. 250 с.

References

- Berest B. (1961). Aleksander Dovzhenko. New-York: Shevchenko Scientist Society Inc. 132p. [in Ukr.]
- Kohan T. G. (2021). Personalized history of European film art: the potential of cultural analysis. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. 320 p. [in Ukr.]
- Kozseliwec I. (1980). Oleksander Dovzhenko a Biography. New-York: Sucasnist. 428 p. [in Ukr.]
- Bourdieu P. (1991). Language and Symbolic Power. (G. Raymond, Trans). M. Adamson, Cambridge: Polity Press. 291 p.
- Bowles M. Recognizing deep structures in organizations. *Organization Studies*. №11(3). 1990. pp. 395-412.
- Chandler D. (2002). Semiotics the Basics. London: Routledge. 326 p.
- Gross D. Heidegger's 1924 Lecture Course on Aristotle's Rhetoric: Key Research Implications, Philosophy & Rhetoric. *Penn State University Press*. Vol. 50, №. 4. 2017. pp. 509-527
- Hegel G.W.F. (1952) Philosophy of Right. (T. Knox, Trans). New-York: Clarendon Press.
- Thompson C. Complexes of the Cultural Unconscious: Trance States, and the Re-Creation of the Self. *Hakomi Forum*. № 27.2016. pp. 15-23
- Williams R. (1960). Culture and Society 1780-1950. New-York: Anchor Books Doubleday & Company, Inc. 412 p.
- Wittgenstein L. (1953). Philosophical investigations. (G. Anscombe, Trans) Oxford: Basil Blackwell Ltd. 250 p.

Стаття надійшла 19.05.2023.

R. Poleshuk

DECODING THE COMPONENT COMPONENTS OF THE CULTURAL ARCHETYPE COMPLEX IN ARTISTIC CINEMA LANGUAGE O. DOVZHENKA

The article presents the results of O. Dovzhenko's cultural study of artistic film language, conducted on the basis of modern methodological developments in mass media decoding, which implement the scientific principle of interdisciplinarity. The study identified new cultural archetypes of the figurative plan of the artist's film philosophy. The decoded archetypes were used by the Ukrainian film director to broadcast culturogenic contexts and have a logical connection between themselves, within the narrative, which allowed them to be combined into a single complex of cultural archetypes.

The presence of a complex of cultural archetypes provides an original, not typical for Soviet cinema, rhetoric of the author with the viewer. The uniqueness of the complex is given by the fact that it is built on the basis of neo-Byzantine stylistics and Byzantine rhetoric, related to certain features of Ukrainian culture. It is important, that the discourses explicated by the complex of cultural archetypes in O. Dovzhenko's films contain the author's own worldview position and it is opposed to the official Soviet ideology of the 30s and 40s of the 20th century, which destroys the myth of the Ukrainian director as a mouthpiece of Soviet propaganda.

According to the research, the mentioned complex of cultural archetypes was identified in O. Dovzhenko's tapes «Zemlya» (1930), «Aerograd» (1935), «Schors» (1939), «Michuryn» (1948) and the film story «Enchanted Desna» (1956). The results of the cultural research allow us to separate the work of O. Dovzhenko from the film school of S. Eisenstein

and the film school of poetic cinema of P. Pasolini into a separate original film school. The research highlighted cultural contexts that are relevant in our time in the work of the great Ukrainian artist, which are useful for development of Ukraine culture.

Key words: *cultural analysis of cinema, cinema language of O. Dovzhenko, complex of cultural archetypes, archetypes of O. Dovzhenko, cultural archetypes, philosophy of cinema, culturology of Ukrainian cinematography.*

УДК 316.72.2(477-04)

I. Sikorska

MULTICULTURALISM IN EDUCATION: NAVIGATING THE SHIFT FROM EDUCATION FOR MIGRANTS TO EDUCATION FOR GLOBAL UNDERSTANDING AND INCLUSIVITY

This article explores the concepts of 'multiculturalism' and its implications in education, emphasizing the importance of this concept for promoting cultural diversity in today's increasingly diverse and interconnected world. The article begins by examining the limitations of multiculturalism such as essentializing cultures and reinforcing cultural barriers. The author also analyses how the shift from multiculturalism to interculturalism has occurred and what the implications it has had in academic discourse and educational practices emphasizing the needs for educators to adopt a most appropriate approach in designing curricula, fostering inclusive classroom environments, and preparing students for living and working in a modern globalized world. The shift from an education model that focused primarily on meeting the needs of migrant students to ones that prioritize multiculturalism and global understanding is also presented. The author concludes displaying some of the key principles of multicultural education, including inclusivity, cultural awareness, equity, critical thinking, and a global perspective.

Keywords: *multiculturalism, interculturalism, multicultural education, intercultural education, education for migrants, globalized world*

DOI 10.34079/2226-2830-2023-13-25-107-115

Introduction. Today's society is characterized by a greater cultural, economic, and religious pluralism under increased flow of people and ideas which became even more interconnected and interdependent due to multimedia and newest technological systems. Modern context of globalization for the socio-cultural challenges for education as there is a process of ruining former hierarchical structures of order in turbulent streams of chaotic interweavement and mixing of changing values and appearing of new values which move through barriers of political national, cultural, ethnical localities (Sharma, 2012). Under these conditions there is an actual need of creating the corresponding education environment, where the interests of any person can be satisfied as well as national interests of the state.

Education always was a response to the challenges caused by culturally diverse society. Within the last decades the ideological agenda has been also developed around the concepts of *multicultural* in the field of education, which has been transforming into *intercultural*. These two concepts coexist nowadays.

Problem statement. Multiculturalism appeared to be the first concept that brings culture from a theory to practice, to real life of people with description of cultural, ethnic, racial, and religious diversity of a society. The phenomenon of multiculturalism was